



HAL
open science

La Résistance en chantant: le Livre des Chansons d'Henri Irénée Marrou

Christophe Corbier

► **To cite this version:**

Christophe Corbier. La Résistance en chantant: le Livre des Chansons d'Henri Irénée Marrou. Cahiers Marrou, 2023, Hors série (n°2). halshs-04382003

HAL Id: halshs-04382003

<https://shs.hal.science/halshs-04382003v1>

Submitted on 9 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA RESISTANCE EN CHANTANT :
LE LIVRE DES CHANSONS D'HENRI IRENEE MARROU
Christophe CORBIER
CNRS-IReMus

Le Livre des Chansons de Henri Irénée Marrou, alias Henri Davenson, est un recueil de 139 chansons traditionnelles qui a paru en 1944 aux éditions de La Baconnière. Ce recueil conçu en pleine Occupation a été réédité plusieurs fois jusqu'en 1977. En plus des chansons proprement dites, il est pourvu d'une substantielle introduction, synthèse des théories de Marrou concernant les musiques de tradition orale en France. Dans ce grand essai, l'ambition de l'auteur, qui se fait à la fois historien, critique musical et musicologue, est double : sur le plan épistémologique, il veut faire justice d'un certain nombre d'idées répandues depuis l'époque romantique parmi les folkloristes, notamment en Allemagne ; sur le plan artistique, il veut mettre en circulation des chansons traditionnelles françaises comme autant de moyens de résister à la présence allemande sur le sol national.

C'est sur ce programme que revient Marrou dans la préface qu'il a rédigée pour une nouvelle édition du recueil au Club des Libraires de France en 1958 : il s'agissait, en 1942, de s'opposer aux « romantiques impénitents » et à tous les « ethnologues » qui cherchaient à déceler des traits archaïques dans les pratiques culturelles et sociales des Français¹. *Le Livre des chansons* apparaît dès lors comme un recueil complexe, dont le modèle est à chercher autant chez Julien Tiersot (1857-1936), auteur d'une célèbre *Histoire de la chanson populaire française* (1889), que du côté de l'illustrateur-écrivain Paul Gayet-Tancrède *alias* Samivel (1907-1992), dont Marrou a fait l'éloge en 1941 dans *Esprit* pour avoir fabriqué de toutes pièces un chansonnier montagnard et pour avoir créé un « folklore au second degré »². Non sans malice, Marrou a pastiché pour sa part les chansonniers du seizième et du dix-septième siècles (« S'ensuivent 139 chansons », lit-on à la fin de l'Introduction), affichant par là sa volonté de ressusciter et de perpétuer de « belles » chansons populaires qui appartiennent au « patrimoine » français au même titre que Rabelais et Berlioz³.

Par conséquent, si l'historien-critique a entrepris de constituer son propre recueil, c'est parce que la chanson populaire française est pourvue d'une valeur affective qui dépasse infiniment l'intérêt scientifique : « je n'aborde pas la chanson populaire du dehors, "comme une chose", ainsi que le fait

¹ Henri Davenson, *Le livre des chansons*, Club des Libraires de France, [1958], [p. II].

² Henri Davenson, « Samivel : Chansons de montagne, à skier et à grimper », *Esprit*, n°103, 8 août 1941, p. 716.

³ Henri Davenson, *Le livre des chansons*, *op. cit.*, p. 15.

le savant ; elle fait partie de *ma* culture et représente une valeur *pour moi*. »⁴ Ce qui soulève d'emblée le problème du rapport entre chanson populaire et engagement, particulièrement sensible sous l'Occupation.

Chansons traditionnelles et engagement politique

Comme l'écrit Marrou en 1942, les chansons françaises traditionnelles forment un « trésor national », ce que nous appellerions aujourd'hui un héritage culturel ou un patrimoine à préserver. La perspective de l'auteur, cependant, est moins celle d'une ethnomusicologie de sauvegarde ou de la patrimonialisation que la performance de chansons conservées dans la mémoire collective, avec un but précis : s'opposer à la domination de l'Allemagne. Chanter ces « belles » chansons, c'est faire acte de résistance en affirmant son identité nationale contre l'ennemi, comme le suggère Marrou dès le début du livre : « Les connaître, les chanter, les aimer, c'est, pour nous, resserrer le lien qui nous unit à la patrie, aux morts comme aux vivants, à la terre natale⁵. » Par l'affirmation d'un « nous » opposé implicitement à « eux », les ennemis de la France, le propos de l'auteur, en 1942-1944, se distingue d'emblée de celui d'un ethnomusicologue de terrain.

On ne peut d'ailleurs que remarquer l'absence de toute référence à l'ethnologie musicale contemporaine dans le *Livre des Chansons*. Jusqu'en 1957, Marrou paraît ignorer à peu près totalement l'essor de la discipline et les résultats acquis par les ethnologues et les musicologues avant et après la Seconde Guerre mondiale. On ne trouvera aucune allusion aux avancées les plus notables dans l'étude des musiques traditionnelles en France et en Europe, dont le développement s'est produit sous l'impulsion de plusieurs facteurs : les premiers congrès d'arts populaires, à partir de 1928, sous les auspices de l'Institut International de Coopération Intellectuelle⁶ ; la multiplication des enquêtes de terrain ; l'utilisation de moyens d'enregistrements de plus en plus perfectionnés, phonographe et photographie, disques 78 tours et cinématographe⁷ ; le développement de l'ethnologie musicale en France au Musée de l'Homme et au Musée des Arts et Traditions Populaires, avec les travaux d'André Schaeffner (1895-1980), de Curt Sachs (1881-1959)⁸, de Claudie Marcel-Dubois ou de Gilbert Rouget.

Marrou était bien conscient de ces limites épistémologiques, qu'il a lui-même soulignées en 1957 lors de la réédition de son ouvrage. Ces lacunes s'expliquent d'abord par la guerre : « J'ai dû

⁴ *Id.*, p. 14.

⁵ Henri Davenson, *Le livre des chansons*, *op. cit.*, p. 15.

⁶ *Musique et chanson populaire*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1934 ; *Folklore musical. Répertoire international des collections et centres de documentation, avec notices sur l'état actuel des recherches dans les différents pays, et références bibliographiques*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1939.

⁷ Pascal Cordereix, « Les enregistrements du Musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale. Entre science, propagande et commerce », *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n°92/4, 2006, p. 47-59.

⁸ Brice Gérard, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan, 2014.

travailler loin de Paris et de ses collections, réduit aux seules ressources des bibliothèques de Montpellier et de Lyon, les deux Universités où j'ai enseigné pendant ces années-là et auxquelles je garde un souvenir reconnaissant. »⁹ Quant à ses références principales, issues de ses lectures d'avant-guerre, ce sont Vincent d'Indy (1851-1931), Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910) et Maurice Emmanuel (1862-1938) : « Tous les musiciens de ma génération, grâce à Bourgault-Ducoudray et à Maurice Emmanuel, ont été élevés dans l'admiration de la chanson populaire, de sa richesse rythmique et modale, source de renouvellement pour notre langue musicale », déclare-t-il en mars 1941 dans *Esprit*¹⁰. Marrou se réfère également à Joseph Canteloube (1879-1957), qu'il considère comme un « fin connaisseur du folklore français »¹¹, à Patrice Coirault (1875-1959), à Joseph Bédier (1864-1938) à Gaston Paris (1839-1903) et à Gérard de Nerval (1808-1855)¹².

Mais en fait, Marrou n'a jamais eu l'ambition de réaliser une enquête de terrain ni de produire un savoir musicologique détaché de toute référence aux circonstances politiques et sociales. Pour lui, il s'agit de produire d'abord une « défense et illustration de notre chanson populaire française »¹³. Cette expression galvaudée doit être entendue au sens qu'il possédait chez Joachim Du Bellay : contester l'hégémonie d'une puissance étrangère dans le champ artistique, littéraire et musical, en l'occurrence l'Allemagne nazie et ses doctrines racistes. Ainsi, dans la conclusion de son étude, Marrou propose de considérer la chanson populaire française comme un moyen efficace de réconcilier toutes les classes et de réunir les citoyens par-delà les barrières raciales, sociales et politiques¹⁴. La diffusion des chansons et leur exécution, collective ou individuelle, favorisent ce que Maurice Emmanuel appelait la « confraternité fraternelle¹⁵ » du chant choral. Par la chanson, Marrou entrevoit la possibilité d'une alliance fraternelle entre les hommes, qui les préservera de deux doctrines particulièrement néfastes à ses yeux : le nazisme et le communisme, qui fondent l'appartenance à une communauté sur l'exclusion de races ou de classes.

Cette dimension politique attribuée à la chanson populaire n'avait pas échappé à Roland Barthes. En 1948, dans un cours sur les nationalités en musique donné à l'Institut français de Bucarest, Barthes, qui était alors imprégné des théories marxistes, opposait folklore paysan et chanson urbaine en accordant la valeur positive à celle-ci, parce que seul le « folklore citadin » est subversif : « il n'y a plus aucun danger à magnifier, à poétiser le folklore d'une classe en partie contentée :

⁹ Henri Davenson, « Préface », *Le livre des chansons*, op. cit., [p. I-II].

¹⁰ Henri Davenson, « Chanson populaire et culture française », *Esprit*, n°98, mars 1941, n° 98, p. 359.

¹¹ Henri Davenson, « Renaissance d'un art "populaire" », *Esprit*, n°103, août 1941, p. 716.

¹² Henri Davenson, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 14 (Nerval), p. 18 (Bourgault-Ducoudray, Emmanuel), p. 24-25 (Tiersot), p. 44 (Coirault), p. 65-66 (d'Indy), p. 145 (Paris). Sur Nerval, nous renvoyons le lecteur au livre célèbre de Paul Bénichou, *Nerval et la chanson populaire*, Paris, José Corti, 1970.

¹³ *Id.*, [p. I].

¹⁴ Henri Davenson, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 76-77.

¹⁵ Maurice Emmanuel, *Eloge funèbre de L.-A. Bourgault-Ducoudray*, Paris, Editions du Monde Musical, 1911, p. 9-10.

Davenson et le folklore paysan français¹⁶ ». Pour Barthes, le folklore paysan, « magnifié » par Marrou, est trop compromis avec les éléments les plus réactionnaires, conservateurs et pétainistes qui, au nom de la Révolution nationale, prônaient le retour à la terre et aux traditions populaires¹⁷. On sait en effet que la chanson populaire a été placée au cœur de l'idéologie vichyste parce qu'elle devait participer à l'enracinement de la nation française dans les communautés rurales : promue pour sa valeur morale, la chanson populaire est revêtue d'un pouvoir symbolique essentiel. A ce titre, dès l'instauration du gouvernement de Vichy, elle a joui d'un statut exceptionnel dans les instances éducatives (enseignement scolaire, Chantiers de la jeunesse) et constitue une pièce maîtresse de la politique musicale programmée par le Comité d'organisation professionnelle de la musique que dirige Alfred Cortot à partir de 1942¹⁸.

Un tel usage des chansons populaires, bien entendu, est d'autant moins ignoré par Marrou, qu'en août 1941, il a fait l'éloge de *Chante, Chante*, le chansonnier du mouvement Jeune France, pour lequel il n'a pas ménagé ses éloges en raison de la valeur pédagogique du « folklore national »¹⁹. Mais s'il a esquissé un rapprochement avec l'association Jeune France et avec ses multiples initiatives dans le domaine musical sous la houlette de Pierre Schaeffer, Marrou s'en démarque dès 1942 dans l'Introduction du *Livre des chansons*. Ce changement s'explique sans doute par la dissolution de Jeune France le 15 mars 1942, mais aussi et surtout par le fait que la revue *Esprit* a cessé de paraître en août 1941 et que l'historien a commencé à s'engager dans la Résistance à Lyon. Désormais, la signification d'un chansonnier français et du « folklore national » est révisée de fond en comble : la chanson populaire française devient une arme dirigée contre l'Allemagne nazie et les collaborateurs.

Contre l'Allemagne

Résister avec les chansons populaires exige de réfuter en premier lieu les théories germaniques qui font des *Volkslieder* l'expression d'un *Volksgeist*. Contre les conceptions nationalistes et raciales de la chanson populaire, Marrou évoque d'abord, sans donner de noms, l'analyse formaliste qui dégage des invariants au niveau du texte et des structures musicales. Une telle analyse ouvre dès lors à une autre conception de l'humanité :

¹⁶ Roland Barthes, « La question des nationalités en musique », « Cours et conférences à l'Institut français de Bucarest », BnF, Département des Manuscrits, Fonds Roland Barthes, NAF 28630 (35). Cf. Christophe Corbier, *La coïncidence. Barthes, La Grèce, la musique*, Paris, Hermann, 2022, p. 160-162.

¹⁷ Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, PUF, 1991, p. 255-286 ; Pascal Ory, *La belle illusion*, Paris, Plon, 1994, p. 291-302, 320-332, 817-824 ; Shanny Peer, *France on display : Peasants, Provincials and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Albany, New York University Press, 1998, p. 150-157.

¹⁸ Voir notamment Bernadette Lespinard, « Le répertoire choral des mouvements de jeunesse », Myriam Chimènes (éd.), *La vie musicale sous Vichy*, Paris, Complexes, 2000, p. 269-291. Ici, p. 278-291 ; Yannick Simon, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 62-64, 77-85.

¹⁹ Henri Davenson, « *Chante, Chante. Chansonnier de la Jeune France* », *Esprit*, n° 703, août 1941, p. 714-715. Cf. Yannick Simon, *Composer sous Vichy, op. cit.*, p. 192-195.

[...] il existe un folklore universel. On s'était d'abord imaginé, avec Herder, que la chanson populaire mettait en œuvre un contenu spécifiquement national ; le progrès de la recherche a révélé, au contraire, que les mêmes thèmes, les mêmes schémas, narratifs ou dramatiques, apparaissent, identiques, dans les régions les plus diverses de l'humanité : parti d'une hypothèse raciste, le folklore aboutit, paradoxalement, à démontrer l'unité essentielle de l'esprit humain !²⁰

On songe ici à Claude Lévi-Strauss qui, par d'autres voies et d'autres sources, parviendra à des conclusions proches de celles l'auteur du *Livre des chansons*, qui promeut une conception ouverte des traditions populaires à partir du cas français. Dans les années 1940, il s'agit en effet pour lui de s'opposer aux théories raciales et antidémocratiques forgées en Allemagne : en 1948, dans *l'Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Marrou dénoncera le « mythe spartiate » et « dorien », totalitaire et raciste, diffusé depuis *Die Dorier* (1824) de Karl Otfried Müller (1797-1840) jusqu'à *Sparta* (1937) d'Helmut Berve (1896-1979)²¹. Et en 1942, il refuse de voir dans la chanson populaire française le produit d'une caste ou d'une aristocratie séparée du peuple. C'est ce qui l'amène à contester vigoureusement deux interprétations germaniques : la théorie des frères Grimm et la *Rezeptionstheorie*.

Dans l'Introduction du *Livre des Chansons*, Marrou rappelle d'abord que les savants et les poètes allemands, Herder, Arnim et Brentano, Jakob et Wilhelm Grimm, ont contribué à la construction d'une interprétation de la chanson populaire reprise par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*²². Suivant la théorie des frères Grimm, la chanson populaire est une création spontanée, collective, anonyme, émanant de la nature et s'opposant à l'art de l'élite, toujours soupçonné d'être artificiel et privé de la vigueur du peuple. L'opposition entre *Naturpoesie* et *Kunstpoesie* a encouragé les folkloristes à se tourner vers le peuple afin de recueillir ses traditions, expressions d'un *Volksgeist* qui se manifesterait dans toutes les pratiques culturelles d'un groupe. Corollairement, plus une culture oublie son origine et les traditions qui en sont issues, plus elle risque de s'affaiblir face à d'autres cultures vigoureuses, voire de dépérir. Tel est le fondement de la *Volkskunde* qui réunit ethnologie, psychologie des peuples et histoire culturelle²³.

²⁰ *Id.*, p. 58.

²¹ Henri Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, 6^e éd., Paris, Seuil, 1981, vol. I, p. 51-52. Sur cette question : Christophe Corbier, « La musique grecque selon Karl Otfried Müller. Questions d'esthétique et d'histoire culturelle », *Revue de musicologie*, t. 100, n°1, 2014, 37-66. Ici, p. 60-61.

²² Henri Davenson, *Le livre des chansons*, *op. cit.*, p. 47.

²³ Brita Rupp-Eisenreich, « La leçon des mots et des choses. Philologie, linguistique et ethnologie (de August Boeckh à Heymann Steinthal) », dans *Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIX^e siècle*, dir. M. Espagne et M. Werner, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 365-392.

Marrou ne cache pas son dédain envers ces théories et il critique certains historiens français qui lui semblent trop enclins à les reprendre, tel Julien Tiersot²⁴. En effet, la prétention à dégager l'origine pure de l'art populaire à partir d'un concept aussi discutable que celui de *Naturpoesie* contrevient au travail de l'historien : comme l'écrit Marrou en 1954, l'historien doit se confronter au réel sans employer abusivement des concepts généraux ou des périodisations problématiques qui brouillent l'intelligibilité des objets historiques²⁵. En raison de ses réticences envers le primitivisme romantique, Marrou engage par ailleurs en 1941 une polémique avec Jean-Michel Guilcher (1914-2017), parce qu'il refuse de considérer la chanson populaire comme une survivance de rites témoignant d'une mentalité primitive. Sa cible, par-delà Guilcher, est Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) et son livre fameux, *La mentalité primitive* (1922)²⁶. De même, Marrou se démarque de Patrice Coirault, dont le livre *Notre chanson folklorique* (1942) a pour but de mettre en évidence une opposition entre le peuple et l'élite, entre une collectivité créant intuitivement des formes d'art par association d'idées et une élite lettrée qui ne peut jamais comprendre parfaitement l'art populaire. L'écho des théories des folkloristes romantiques résonne dans l'analyse de Coirault, qui conserve le dualisme *Naturpoesie-Kunstpoesie* en pleine Révolution nationale²⁷, ce qui ne saurait convenir à Marrou.

Un dualisme similaire structure une autre théorie germanique attaquée par Marrou : la *Rezeptionstheorie*, défendue par deux spécialistes de germanistique, John Meier (1864-1953) et Hans Naumann (1886-1951)²⁸. Si Meier a vécu aisément sous le régime nazi sans être inquiété dans sa fonction de directeur de publication des *Deutsche Volkslieder*, Naumann s'est engagé nettement en faveur de Hitler en appelant dès 1933 à soutenir le Führer, dans lequel il voyait le sauveur de la nation allemande, et en justifiant les autodafés au nom du « combat contre l'esprit non-allemand » (« *Kampf wider den undeutschen Geist* »)²⁹. Naumann et Meier ont été aussi les promoteurs de la « théorie de la réception » contre laquelle s'élève Marrou tout au long de son Introduction. Cette théorie, forgée par Meier au début du vingtième siècle, a été reprise par Naumann dans deux livres parus coup sur coup : *Primitive Gemeinschaftskultur* (1921) et *Grundzüge der Volkskunde* (1922).

Dans l'introduction de *Primitive Gemeinschaftskultur*, l'auteur veut résoudre un problème de définition lié selon lui au concept de « chant populaire » (*Volkslied*), en changeant la perspective sur l'opposition entre poésie naturelle et poésie artificielle. Naumann distingue d'abord les biens relevant

²⁴ Henri Davenson, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 23-25.

²⁵ Henri Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, 6^e édition revue et augmentée, Paris, Seuil, 1975, p. 148-150.

²⁶ Henri Davenson, « Chanson populaire et culture française », *Esprit*, n°98, mars 1941, p. 358. En 2008, Jean-Michel Guilcher revient sur ce débat dans un entretien avec Yves Defrance : « Un demi-siècle de recherches sur la danse traditionnelle en France », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°21, 2008, p. 251-267.

²⁷ Patrice Coirault, *Notre chanson folklorique*, Paris, Auguste Picard, 1942, p. 9-21, 74-88. Coirault défend notamment les théories de Grimm (op. cit., p. 140-156).

²⁸ Konrad Köstlin, « Wolfgang Steinitz als Protagonist der DDR-Volkskunde », dans *Die Entdeckung des sozialkritischen Liedes*, édit. par E. John, Münster, Waxmann Verlag, 2006, p. 25-38. Ici, p. 30-31.

²⁹ Friedrich Nemeč, « Hans Naumann », dans *Neue deutsche Biographie*, Berlin, Moller-Nausea, 1997, vol. 18, p. 769-770. Ici, p. 770.

de la communauté originaire et les biens culturels inférieurs (*gesunkenes Kulturgut*)³⁰. D'après lui, la vie communautaire, à l'origine, n'était pas dominée par la logique mécaniste et elle régissait organiquement l'ensemble des pratiques et des croyances. Ce mode de vie primitif a survécu aux temps historiques dans une culture supérieure dont le premier stade est l'héroïsme, c'est-à-dire la culture aristocratique des guerriers. Celle-ci s'est peu à peu effacée jusqu'à l'essor de l'individualisme moderne³¹.

L'opposition entre une communauté originaire parée de tous les prestiges et une culture populaire inférieure structure, selon Naumann, tous les faits culturels analysés par la *Volkskunde*, en particulier l'histoire des chansons populaires de tradition orale. En effet, tandis que le « chant communautaire » (*Gemeinschaftslied*) émanait directement de la communauté dans les temps primitifs, le « chant populaire » (*Volkslied*) n'a pas été créé par la culture supérieure : il appartient à la sphère inférieure parce qu'il est l'œuvre d'auteurs incultes, illettrés et radicalement différents du *Kunstdichter*, de l'artiste poète de la culture supérieure. En réalité, les chants populaires ne sont que les reflets de la *Kunstpoesie* qui a eu cours dans les générations antérieures, car, selon Naumann, il existerait toujours un décalage temporel entre les créations du peuple et celles de l'élite. En d'autres termes, le peuple ne produit pas, il reproduit l'art de l'élite dont il reçoit tout³².

Cette théorie est profondément antidémocratique en ce qu'elle suppose non seulement l'existence d'une aristocratie et d'un chef qui sont les moteurs du développement culturel, mais surtout une incompatibilité totale entre la *Gemeinschaft* et la démocratie³³. Il est aisé de comprendre pourquoi Naumann a pu se rallier rapidement à Hitler : sa conception de la *Volkskunde* s'accordait parfaitement avec le rejet viscéral de l'individualisme et de la démocratie dans l'idéologie nazie. Face aux adeptes d'un tel primitivisme antimoderne et antidémocratique, valorisant l'intuition et le culte du chef, se dresse précisément Marrou dans *Le Livre des Chansons*.

L'évolution créatrice et le mouvant

Comme l'écrit Marrou dans *De la connaissance historique*, la précision ôte la certitude³⁴. Le réel est toujours plus complexe que les schémas généraux exposés dans les philosophies de l'histoire. L'idéologie menace toujours de s'immiscer dans le travail de l'historien dès lors qu'il manie des concepts au lieu de se confronter aux documents. On connaît ainsi les préventions de Marrou à l'égard

³⁰ Hans Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie*, Iena, E. Diederich, 1921, p. 3.

³¹ *Ibid.*

³² *Id.*, p. 5.

³³ *Id.*, p. 16.

³⁴ Henri Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, *op. cit.*, p. 138.

d'Oswald Spengler (1880-1936) et d'Arnold Toynbee (1889-1975), qui ont donné trop d'importance à la spéculation abstraite par rapport à l'étude précise des sources³⁵.

C'est le même défaut que l'historien peut repérer dans des études consacrées à la chanson populaire qui ont souvent fait la part belle à la spéculation sur les caractères idéaux des peuples. Au lieu d'imaginer un peuple originaire paré de toutes les vertus et de méconnaître les « arts mineurs » comme l'ont fait les folkloristes allemands, il s'agit « d'étudier le peuple, tel qu'il est, et qui ne reste pas moins peuple quand il chante du Béranger ou du Maurice Chevalier »³⁶. On voit alors apparaître des constantes, comme la continuité de la tradition depuis l'époque de Louis XIII jusqu'à Édith Piaf (1915-1963)³⁷, ou la transmission de l'art de la « haute culture » vers les populations rurales et urbaines par l'intermédiaire des jongleurs, des mimes, ou bien des chanteurs à la mode comme Yves Montand (1921-1991) et Mick Micheyl (1922-2019)³⁸.

L'étude de la chanson populaire en France révèle donc l'importance des échanges, de la fluidité et des circulations : la chanson populaire est « mouvante » et soumise à une évolution créatrice. Ces allusions à Henri Bergson (1859-1941), auquel Marrou emprunte le titre d'un de ses chapitres (« Les deux sources de la chanson populaire »), suffisent à souligner que la chanson populaire ne peut être enfermée dans une essence et qu'elle est soumise au devenir et aux transformations perpétuelles : « Une chanson populaire n'apparaît pas comme quelque chose de stable, d'aussi bien défini qu'une espèce chimique : elle nous est donnée à l'état mouvant, dans un perpétuel devenir. Cela est dû avant tout aux conditions très particulières de la transmission orale »³⁹. C'est qu'une chanson populaire connaît une « évolution créatrice de type darwinien »⁴⁰, involontaire et inconsciente, qui produit d'innombrables variations.

Contrairement à Naumann, Marrou met donc en valeur au contraire le rôle bénéfique du devenir, qui engendre des processus dynamiques et n'implique pas la dégénérescence d'une supposée culture supérieure. Et pour montrer que la chanson populaire est « mouvante », Marrou insiste longuement sur la transmission orale et sur le rôle de la mémoire et de l'oubli, qui supposent l'emploi de timbres et la modification des mélodies (dans la dynamique, le contour mélodique) et des paroles (substitution de mots, ajout ou retrait de vers, etc.)⁴¹. À la suite de Vincent d'Indy, il remarque également que la frontière est poreuse entre musique liturgique et musique profane⁴². Toutes ces caractéristiques interdisent, selon Marrou, de dégager une chanson purement et authentiquement originaire, de sorte qu'il est impossible de restituer un quelconque archétype à partir des variantes. Si

³⁵ *Id.*, p. 165-168.

³⁶ Henri Davenson, *Le livre des chansons*, *op. cit.*, p. 29.

³⁷ *Id.*, p. 72.

³⁸ *Id.*, p. 27.

³⁹ *Id.*, p. 46-47.

⁴⁰ *Id.*, p. 54.

⁴¹ *Id.*, p. 47-54.

⁴² *Id.*, p. 65-66.

Marrou vise avant tout Naumann, il critique également une école d'historiens français constituée autour de Gaston Paris. On sait qu'à la fin du dix-neuvième siècle, Paris et ses disciples avaient tenté de reconstituer des archétypes de chansons populaires, suivant une méthode philologique élaborée pour les textes médiévaux, mais qui s'avère inopérante dans le cas de chansons transmises oralement⁴³.

Dans ces conditions, l'« évolution créatrice » interdit à l'ethnologue comme à l'historien de partir à la quête de l'origine des musiques traditionnelles : le primitif et l'authenticité, pour les chansons de tradition orale, sont un idéal, voire une illusion, et surtout des concepts qui ne résistent pas à l'analyse. Dans le cas de la chanson populaire en France en particulier, l'idée même d'un peuple de la nature originaire, indemne de tout contact avec une élite « civilisée », est une erreur. En effet, l'historien de l'Antiquité sait que le peuple a été « civilisé » depuis le premier siècle de notre ère, à partir de l'édit de Claude ouvrant le Sénat aux Gaulois romanisés (48 après J.-C.) ; on n'a jamais pu repérer un milieu homogène d'individus illettrés totalement séparés d'une élite tout aussi homogène⁴⁴. Marrou souligne enfin le fait qu'à partir du Moyen Age au moins, il n'y pas eu de fossé entre deux castes, pas plus qu'il n'y a eu de différence absolue entre deux races, mais une circulation constante et un jeu d'influences mutuelles. La société française n'est pas constituée de deux blocs se faisant face, mais elle comporte des états intermédiaires qui assurent une transmission indirecte entre l'aristocratie et le peuple : le clergé a assuré en particulier cette fonction.

Ce que Marrou met donc en valeur, c'est l'échange permanent entre les centres et les périphéries, entre les villes et les campagnes, entre les cultures urbaines et les cultures rurales, entre l'élite et le peuple. Un double mouvement explique la formation des chansons populaires : mouvement descendant de l'élite vers le peuple, mouvement ascendant du peuple vers l'élite. Il est impossible d'attribuer la seule paternité d'une chanson au peuple ou à une élite artistique, intellectuelle ou politique. En guise d'exemple, Marrou retrace la carrière d'une chanson bien connue, *Il était une fille*. Popularisée par Charles-Simon Favart (1710-1792) en 1762 dans son opéra-comique *Annette et Lubin*, elle a été diffusée si largement dans l'espace français qu'on la retrouve à la fin du dix-neuvième siècle dans le sud-est, où elle est désormais tenue pour une chanson folklorique⁴⁵.

Inversement, les artistes lettrés ont souvent puisé leur inspiration dans la chanson populaire dès le Moyen âge : Marrou s'appuie sur le livre d'Alfred Jeanroy (1859-1953), *Origines populaires de la poésie lyrique au Moyen âge* (1889), pour appuyer son propos tout en se référant aux poètes les

⁴³ Marrou rejoint sur ce point Patrice Coirault (*Notre chanson folklorique, op. cit.*, p. 59-62). Cf. Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante*, Paris, Seuil, 1979, p. 77-85.

⁴⁴ Henri Davenson, *Le livre des chansons, op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ *Id.*, p. 43.

plus récents qui ont puisé leur inspiration dans la poésie populaire, comme Jules Laforgue (1860-1887), Guillaume Apollinaire (1880-1918) et Louis Aragon (1897-1982)⁴⁶.

En somme, le contact entre art populaire et art savant est un phénomène qui se produit régulièrement en France depuis le Moyen Age. Soumise à des transformations incessantes, la chanson populaire n'en acquiert qu'une valeur supplémentaire, une valeur esthétique :

Ce qui compte, ce n'est pas ce dont provient la chanson populaire, mais ce qu'elle est devenue. Les caractères extérieurs par lesquels le folkloriste cherche gauchement à la définir : un art naïf, simple, impersonnel..., sont progressivement atteints par le rodage de la tradition orale, ils ne sont pas primitifs. Pour nous qui l'étudions en artistes et non en savants, l'essence de la chanson populaire réside dans sa beauté.⁴⁷

Un classicisme universaliste

En introduisant des concepts comme « beauté », « classicisme » ou « style », Marrou en vient à privilégier un discours esthétique. En effet, pour lui, les chansons de France ont une valeur esthétique qui ne saurait être mesurée par leur seul intérêt historique ou musicologique.

Ce qui fait d'abord le prix de la chanson populaire, c'est son universalité. Marrou insiste particulièrement sur ce point en temps de guerre : la chanson populaire, par ses thèmes éternels, parle de l'humanité confrontée aux joies et aux peines de l'existence, et elle possède de ce fait une vertu parégorique inaltérable. La valeur de la chanson populaire réside aussi dans sa simplicité, ce qui ne signifie pas qu'elle jaillisse instinctivement. Selon Marrou, de nombreuses chansons populaires témoignent d'un souci de la forme qui n'a rien de spontané ni de naïf⁴⁸. Par ailleurs, le fait que le texte est chanté distinguent les chansons populaires de la poésie classique enfermée dans le carcan des règles de Malherbe et de Boileau. Ainsi, la chanson populaire relève du genre « vraiment lyrique »⁴⁹ car elle unit en un tout indissoluble la poésie et la musique. La chanson populaire est semblable en cela à la poésie grecque, à la poésie médiévale et à la poésie de la Renaissance.

Cette parenté avec l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance se manifeste également dans la survivance des « modes » grecs. Se référant à Bourgault-Ducoudray et à Emmanuel⁵⁰, Marrou soutient que les modes de l'Antiquité sont encore présents dans les chansons populaires de la France⁵¹. Il analyse une de ses chansons préférées, la chanson du *Roi Renaud*, en employant la notion de « mèse », terme technique emprunté à la théorie harmonique des anciens Grecs. Dans cette

⁴⁶ *Id.*, p. 17.

⁴⁷ *Id.*, p. 72.

⁴⁸ *Id.*, p. 17.

⁴⁹ *Id.*, p. 17.

⁵⁰ Voir Christophe Corbier, *Poésie, musique et danse : Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

⁵¹ *Id.*, p. 19.

chanson, il décèle ainsi le mode de *ré* ou « mode phrygien », et la mèse correspond à la dominante *la*⁵². Aussi la chanson populaire, sous son apparente simplicité, possède-t-elle une valeur qu'on ne peut pas estimer moindre que celle des musiques polyphoniques les plus complexes. C'est ce que rappelle Marrou en 1961 dans *Les Troubadours* quand il fait l'éloge de la musique des troubadours en l'opposant à l'opéra romantique et en la rapprochant du folklore sarde et sicilien ainsi que de la « mélodie antique » :

Mélisme complexe, lent, sinueux, tel est l'art des troubadours, un art raffiné, savant, élaboré, d'une hautaine insolence. Leur musique est celle qu'on pouvait supposer, connaissant leurs vers, chez les maîtres du *trobar clus*. Nous ne savons plus ce qu'est une mélodie. Le mot n'évoque aujourd'hui que le souvenir des banalités de l'opéra romantique, cette misère [...]. En réalité, c'est l'harmonie qui est le moyen facile. En se réduisant à ces grands jeux, réduit comme il était à une seule ligne sans épaisseur dont les inflexions mille fois recourbées doivent suffire à tout – la sculpture en fil de fer à laquelle s'était un moment amusé le vieux Cocteau – le musicien médiéval s'imposait la tâche la plus haute.⁵³

La valeur de la chanson populaire est encore accrue par une autre caractéristique fondamentale : facilement mémorisable, une chanson peut être partout reproduite par la voix humaine. Elle crée un lien social immédiat en toutes circonstances, à la différence des œuvres de musique savante nécessitant des conditions d'exécution et d'écoute particulières (salles de concert, théâtres, instrumentistes). Ce qui passerait pour une banale évidence revêt une signification fondamentale en 1942 aux yeux un musicien qui souffre de l'absence de piano et de tout moyen d'écouter de la musique pendant la guerre :

La chanson ne demande qu'un peu de mémoire, et grâce à elle la musique peut accourir, et accompagner l'homme partout où il va, partout où on le met, au travail, en exil, en prison, dans un camp de captifs...⁵⁴

Tous ces traits confèrent donc une valeur supérieure à la chanson populaire, qui se signale dès lors par son « classicisme » élargi et son rôle « formateur et libérateur »⁵⁵. Abandonnant la fonction de l'historien au profit de celle de critique musical, Marrou insiste en effet sur la beauté de la chanson populaire française, qui justifie à elle seule l'édition du *Livre des Chansons* :

Nous devons continuer l'effort poursuivi depuis Gérard de Nerval pour que les Français retrouvent la beauté de notre folklore, comme ils ont retrouvé la beauté des cathédrales

⁵² *Id.*, p. 162.

⁵³ Henri Irénée Marrou, *Les troubadours*, Paris, Seuil, Points-Histoire, 1971, p. 87.

⁵⁴ *Id.*, p. 20.

⁵⁵ Henri Davenson, *Le livre des chansons, op. cit.*, p. 20.

gothiques ; la chanson est elle aussi un élément précieux de notre patrimoine national, non encore une fois par son archaïsme vaguement primitif, mais par sa valeur esthétique actuelle – son classicisme, en entendant par là un objet d’admiration stable, valeur authentique aux moyens pauvres et d’autant plus efficaces, un modèle, capable d’inciter et de suggérer une création nouvelle.⁵⁶

Selon Marrou, la chanson populaire permettra enfin à la musique savante d’accomplir une évolution sans révolution et de « sortir de la vieille ornière majeur-mineur sans pour cela s’abandonner à la pure anarchie »⁵⁷. C’est ici que la notion de classicisme joue à plein et qu’elle est entraînée, pour ainsi dire, du côté de la Résistance, contre les tenants d’un classicisme français fermé. En effet, Marrou veut anoblir un art considéré comme mineur en contestant l’opinion du critique littéraire d’*Action française* Thierry Maulnier (1909-1988), qui considérait que la poésie française serait antipopulaire par essence : ce à quoi Marrou répond en mettant au jour une tradition poétique « lyrique » qui s’est développée parallèlement aux codes imposés par Malherbe et Boileau⁵⁸. Pour Marrou, au contraire, la chanson populaire tire sa valeur de son « style », c’est-à-dire de l’équilibre entre les parties et de l’unité de la forme et du contenu. Inconsciemment, le créateur d’une chanson populaire atteint au style classique, c’est-à-dire à ce qui est intimement français : les retouches successives « incarnent cette aspiration vers une nudité classique du style qui est bien une des tendances les plus profondes du tempérament national français »⁵⁹.

Ainsi, Marrou veut opérer un « changement de perspective esthétique »⁶⁰ et rattacher la chanson populaire à une tradition plus vaste, à l’écart des partisans réactionnaires d’un classicisme français étroitement national. On peut s’interroger cependant, pour finir, sur l’entreprise de l’historien-critique : invoquer la « beauté » des chansons populaires, leur « classicisme » et leur « style », n’est-ce pas justement courir le risque de tomber dans les travers de l’histoire conceptuelle et de s’embourber à nouveau dans les ornières du nationalisme ? N’est-ce pas définir une essence de la chanson populaire en contradiction avec son caractère mouvant ?

Il y a là une tension entre les leçons de l’historien et les goûts du critique qui est due avant tout aux objectifs que s’est assignés Marrou en 1942-1943 : résister aux théories germaniques du *Volklied* et à leurs avatars, *Rezeptionstheorie* et idéologie nazie, et leur opposer la clarté et la rationalité françaises, porteuses de valeurs universelles qu’on peut déceler partout dans les chansons populaires de France. Ainsi, Marrou se définit lui-même comme un « Français aux idées claires » et

⁵⁶ Henri Davenson, « Chanson populaire et culture française », *Esprit*, n°98, mars 1941, p. 359.

⁵⁷ Henri Davenson, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 20.

⁵⁸ *Id.*, p. 39-40.

⁵⁹ *Id.*, p. 74-75.

⁶⁰ *Id.*, p. 73.

comme un « chrétien » résolument opposé à toute forme de primitivisme irrationnel, païen et mystique : « Nous restons, nous, chrétiens – et orgueilleusement rationnels », proclame-t-il en mars 1941⁶¹.

C'est sur ce principe que se fonde son engagement dans la Résistance, indissociable de sa promotion du « folklore national ». Dans les années d'après-guerre, cette théorie de la chanson populaire conduira Marrou à faire l'éloge de Béla Bartók en 1950. Selon lui, le compositeur hongrois récemment disparu a voulu promouvoir un art populaire qui rapproche fraternellement les peuples au lieu de les séparer. Pour œuvrer à la réalisation de cet idéal pacifiste et universaliste, dans un esprit de résistance à tout ce qui fait violence à l'humanité, Bartók a privilégié l'étude de terrain plutôt que les sources livresques, et il a surtout contesté inlassablement l'idéologie nationaliste de la pureté dans les musiques traditionnelles : Bartók, en somme, aura été « un classique de notre temps »⁶².

⁶¹ Henri Davenson, « Chanson populaire et culture française », *Esprit*, n°98, mars 1941, p. 358.

⁶² Henri Davenson, « Un classique de notre temps », *Esprit*, n°166, avril 1950, p. 684.