

Chanter dans la tranchée : de la quasi insouciance des ponts de Paris aux espoirs des tranchées de Lagny

Odile Tripier-Mondancin

▶ **To cite this version:**

Odile Tripier-Mondancin. Chanter dans la tranchée : de la quasi insouciance des ponts de Paris aux espoirs des tranchées de Lagny. Pastel, 2014, Commémorer la Première Guerre mondiale : entre histoire et mémoires, 5, pp.33-37. hal-01212108

HAL Id: hal-01212108

https://univ-tlse2.hal.science/hal-01212108

Submitted on 6 Oct 2015

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.

Chanter dans la tranchée : de la quasi insouciance des ponts de Paris aux espoirs des tranchées de Lagny

Odile Tripier-Mondancin, Maître de conférences Sciences de l'éducation musicale, ESPE Midi-Pyrénées, Laboratoire LLA Créatis (EA 4152), UMR EFTS (MA 122), Université-Jean Jaurès.

Les études tant historiques que musicologiques ou encore journalistiques médiatisent largement, depuis quelques décennies, les chansons produites dans les cafés-concerts, les cabarets. Mais il est une catégorie de chansons, produites en un lieu spécifique à la Première guerre, que les travaux scientifiques questionnent moins : c'est la chanson des poilus reprise, détournée, consignée, composée et recomposée, dont la présence dans les journaux de tranchées atteste de la vitalité.

Durant la Première Guerre mondiale, la chanson se «met en scène» dans différents types de lieux : les cafés-concerts (apparus dès le début du XVIII^{ème} siècle), les cabarets (fin du XIX^{ème}) puis le music-hall (à partir de 1893, soit à la création de l'Olympia). Le music-hall supplanta peu à peu le «caf'conc'» tombé en désuétude après la Première Guerre mondiale. Les chansons anticonformistes cohabitaient avec les chansons cocardières et revanchardes (depuis la guerre de 1870), avec celles qui témoignaient d'une société en pleine évolution (métro, téléphone, électricité…), ou encore, avec le comique troupier (genre qui apparait avec Ouvrard «père» à partir de 1891). A ces lieux, s'ajoutait depuis le XVIII^{ème} siècle, le théâtre aux armées, qui, en 1916, devint le Théâtre du front. La France de la première guerre chante : faute de TSF, les petits formats[1] ainsi que les cylindres[2] diffusent la chanson.

Si au début de la guerre, la chanson des poilus garde son côté cocardier et empli d'espoir, elle peut aussi tourner à la satire, voire à l'incitation à la mutinerie (*cf. La Chanson de Craonne* sur l'air *Bonsoir m'amour* (1917) d'Adémar Sablon, père de Jean et Germaine Sablon, musiciens également). Bon nombre de ces chansons font l'objet de censures surtout en 1916 et 1917 (Fourcade, 2005).

Deux habitudes de composition cohabitent alors : la première, la plus ancienne[3], est fondée sur le système des timbres, c'est-à-dire des mélodies qui sont reprises et sous lesquelles des paroliers écrivent de nouveaux textes[4]. Un auteur, Pierre Capelle, décida d'en consigner un certain nombre dans un ouvrage qui fut édité en 1811, *La clé du Caveau* à l'usage de tous les chansonniers. La seconde manière de composer des chansons est amplifiée par la création de la SACEM en 1851, qui reconnaît juridiquement le droit d'auteur. Dès lors, le système des timbres est peu à peu remplacé par un système dans lequel tout nouveau texte induit presque systématiquement la composition d'une nouvelle mélodie (Duneton, 1998, p. 16-17). Les poilus, dans les tranchées s'inscrivirent dans ces deux systèmes d'écriture.

Nous proposons à partir de la chanson *Dans les tranchées de Lagny*, dont l'auteur est resté anonyme, d'envisager quelques-uns des savoirs à enseigner dans le cadre de processus d'apprentissage spécifiques à l'éducation musicale en collège, ou à la musique[5] en lycée.

Les élèves sont invités à mener une double enquête pour connaître, faire (pour la partie vocale par exemple) et comprendre :

[1] Partition dans laquelle la mélodie de la chanson est imprimée sur une seule portée ; le petit-format est vendu dans la rue ou par les éditeurs eux-mêmes.
[2] 12000 titres en 1904.
[3] Elle perdure du XVII^{ème} siècle jusqu'en ce début de XX^{ème} siècle.
[4] Nombreuses sont les «nouvelles» chansons inventées encore dans le premier tiers du XX^{ème} siècle sur ce principe. On peut citer par exemple : *Rosalie*, («chanson-marche à la gloire de la terrible baïonnette française, sur l'air de *La Fanchette*» (Théodore Botrel / Théodore Botrel, 1914, éditions Fortin. Chanson interprétée par Eugénie Buffet, Théodore Botrel)
[5] L'intitulé de la discipline change du collège au lycée.

1. Ce qui se passait dans le quotidien des tranchées, dans les longs moments d'attente, pour sortir de l'horreur et du bruit de la guerre : en d'autres termes, que faisaient les poilus ? La vérification des savoirs construits se fait avec et auprès du professeur d'histoire.
2. Parmi les activités que les poilus pratiquaient, chantaient-ils ? Si oui, quel(s) type(s) de répertoire(s) ? Inventaient-ils de nouveaux textes, de nouvelles mélodies, éventuellement, accompagnaient-ils leur chant ? Dans ce cas avec quoi ? Etait-il envisageable de fabriquer des instruments de musique (des violons, des mandolines, des cornemuses comme le suggère Ribouillaut (1996) ; si oui, avec quels matériaux ? Il s'avère en effet, qu'une des activités principales des soldats entre les combats fut le chant, la danse et la musique instrumentale (Defrance, 2005).
Pour les aider dans leur enquête nous proposons des pistes de travail, en trois temps, étroitement reliés, afin de donner du sens à la construction des connaissances.

Situation n°1

Deux «traces» sonores sont écoutées et comparées dès le premier cours :
Dans les tranchées de Lagny est une de ces chansons dont le texte écrit en 1917 est nouveau. La mélodie est empruntée à la célèbre romance, connue dès 1914, *Sous les Ponts de Paris* créée par Georgel en 1913 et enregistrée en 1914 (musique Vincent Scotto, paroles Jean Rodor, interprétée plus tard par Aimé Doniat, Maurice Chevalier, Lucienne Delyle). C'est une chanson élaborée *a priori* dans les tranchées proches de Lagny sur Marne.
Sous les ponts de Paris, version accompagnée par l'Orchestre de M. Armand Bernard, Disque Columbia n° DF 207/ mx. L 2436, Paris, 1930.
Dans les tranchées de Lagny, version chantée par Francis Lemarque album *Soldats conscrits et déserteurs*[6] (date de l'enregistrement non connue). On pourra aussi écouter d'autres interprétations, dont celle de Lucienne Delyle dont on notera qu'elle ne chante pas le dernier couplet.

La comparaison des œuvres entre elles (leurs différences, leurs similitudes) conduit l'élève à construire (induire) une culture musicale fondée sur l'écoute et la pratique vocale de cas particuliers (l'analyse de l'œuvre est croisée avec d'autres sources iconographiques et autres).
Une première approche consiste à favoriser la verbalisation par les élèves de leur ressentis. Ces ressentis sont dans un deuxième temps justifiés à l'aide d'indices relevés (à visée descriptive) employant des termes de plus en plus précis (qui peuvent être spécifiques au phénomène musical dans certains cas, mais pas seulement) : il s'agit de nommer, d'identifier, de poser des hypothèses (pour les confirmer ou les infirmer), de contextualiser, en comparant les deux compositions entendues (matériaux musicaux et littéraires), à l'aide de l'enseignant et grâce à des recherches (ouvrages, internet, DVD, documentaires). Les élèves comprennent les liens que tissent mise en musique et tranche d'histoire racontée dans le texte, en regard de l'histoire de France. Ainsi, les élèves déconstruisent-comprennent les mécanismes de composition. Ces activités permettent à l'élève de faire évoluer son propre rapport à l'œuvre musicale qui peut être fondé, dès les premières écoutes, sur l'expression du plaisir, de l'étonnement, de la tristesse, de la joie, de la curiosité, de la répulsion, voire de la peur ou de la honte dans certains cas (émotions primaires et secondaires). Au-delà de ce premier contact sensible, l'élève, avec l'aide de l'enseignant(e), apprend donc à verbaliser et à justifier, le lien entre ce qu'il ressent et le matériau musical qu'il identifie. Son rapport aux œuvres, de fait, se modifie : de l'expérience sensible et des savoir-faire qu'il aura développés (chanter à une et plusieurs voix de manière contrôlée et pas seulement par automatisme), il élaborera des connaissances dites «déclaratives» (il conceptualisera de plus en plus de la musique qu'il entend).
Les indices sur lesquels l'attention se portera, montreront que la chanson *Sous les Ponts de Paris* était bien connue de l'auteur du nouveau texte *Dans les tranchées de Lagny*.

Comparaison du contenu littéraire des deux textes et des contextes

Ponts de Paris, la Seine, période d'avant-guerre / Tranchées de Lagny, la ligne de front (750 km de long sur une dizaine de profondeur, de la mer du Nord à la Suisse), durant la guerre - alternance entre couplet - le jour- et refrain - la nuit - dans les deux cas, (la phrase lorsque descend la nuit est réemployée) :
1. Si le jour (couplets) les ponts de Paris voient défiler une réalité joyeuse, insouciante (sauf au 3ème et dernier couplet) en revanche, la nuit (refrains), les ponts se révèlent un lieu d'accueil pour les gens infortunés, les «gueux», les sans-abris. Le dernier refrain propose une sorte de morale à la manière d'une fable, (procédé du chiasme), qui révèle que les ponts de Paris sont témoins de suicides et de crimes.
2. Le jour, la vie dans les tranchées est presque présentée comme un jeu de cache-cache, de «bains» entre «copains», sans peur («ensemble ils ne craignent pas les boches»), la nuit la «mitraille» «fait baisser la tête», et faire des «rêves affreux» dans un «trou ténébreux». *A priori* en 1917 on est loin

[6] La chanson traditionnelle *Soldats conscrits, Anthologie de la chanson française*. Autre album intéressant à ce sujet : *Les chansons de l'histoire, Anthologie de la chanson française, 1915-1919.*

de l'effervescence des débuts liée à la bataille de la Marne qui permit d'arrêter les Allemands. Le dernier couplet semble témoigner implicitement de la mort d'un «bon copain» «troupier» («couché dans la terre»). Le même type de morale (sous forme de chiasme) que dans le texte original termine la chanson «si la paix venait sous peu…. nous reverrions nos pays qui sont loin de Lagny»). L'espoir de paix répond à l'espoir de l'aide aux miséreux de la première chanson.

Nature de la fonction des rimes

Adoucir la réalité (déréaliser la guerre ?), mettre entre parenthèse l'idée de mort, créer un espace de rêve et d'illusion/dérision : par ex. cachette/gâchette, obus/poilu, militaires/eau claire, chambrette/couchette alors qu'il est question de tranchées. Tout ce travail peut être mené, ou poursuivi en français. La censure du pouvoir ou l'autocensure des auteurs eux-mêmes touche-t-elle *Dans les tranchées de Lagny* ? Pour quelle(s) raison(s) une interprète comme Lucienne Delyle supprime-t-elle le dernier couplet ?

Structuration musicale de la chanson

Fondée sur l'alternance d'un couplet de 8 phrases, d'un refrain de 8 phrases, découpées avec le même nombre de syllabes dans les deux cas. On remarquera les premières et troisièmes phrases dont le nombre de syllabe est de 6 d'un point de vue littéraire, mais il est de 8 lorsque ces phrases sont mises en musique (non syllabique) (cf. tableau 1),

Construction mélodique[7] de la romance

Majoritairement conjointe dans le couplet ce qui est beaucoup moins le cas dans le refrain, la mélodie du couplet comme celle du refrain démarre en anacrouse par une quarte ascendante (caractéristique de nombreuses chansons militaires, mais ici l'anacrouse n'est pas accentuée rythmiquement contrairement à *La Marseillaise* par exemple) ; le couplet est constitué de deux phrases chacune mélodiquement répétées rigoureusement deux fois (a-a-b-b) la 2ème phrase repose sur une harmonisation au ton de la dominante (do majeur) puis au ton relatif mineur (ré mineur) donnant un caractère suspendu, flottant, voire indécis, à la mélodie ; cette harmonisation contribue à renforcer le rôle des rimes en regard du sens des textes. La mélodie du refrain est plus complexe, la première phrase (a) et la deuxième (b) démarrent sur une mesure d'arpège ascendant suivie d'intervalles disjoints, la 3ème phrase est fondée sur des intervalles conjoints, la 4ème(d) est le décalque de la 3ème mais transposée (procédé de la marche mélodico-harmonique). Enfin, les trois premières phrases du refrain sont reprises sans modifications (a), (b), (c) pour terminer par une nouvelle phrase (d).

Métrique, rythme, tempo

La mesure est à trois temps, le temps est binaire (divisible en deux), c'est donc une valse, à l'opposé des marches à 2 temps ou 4 temps que l'on trouve dans de nombreuses chansons en lien avec la guerre[8]. Le rythme est régulier, sans heurt, sans rupture de carrure, sans surprise (la carrure est invariablement de 8 mesures, que l'on soit dans le couplet ou dans le refrain) : l'alternance régulière des blanches et des noires ou des successions de noires confère un sentiment de «sécurité» qui va à l'encontre du sens des textes.
Le tempo de l'interprétation de *Sous les ponts de Paris* est plus rapide que celui de *Dans les tranchées de Lagny*. Le choix des interprètes peut s'expliquer par le sens des textes.

Tonalité

Tonalité majeure, sans surprise (très peu de modulations si ce n'est au relatif mineur ou au ton de la dominante) : contribue à donner aux aspects musicaux une sorte de calme serein, voire tendre, léger et apaisé propre à la romance, en contradiction parfois avec le sens de certains couplets.

Tableau 1 Le premier couplet et le premier refrain des deux versions

Pour aller à Suresnes 6/8 Ou bien à Charenton 6 Tout le long de la Seine 6/8 On passe sous les ponts 6 Pendant le jour, suivant son cours 8 Tout Paris en bateau défile, 9 L' cœur plein d'entrain, ça va, ça vient, 8 Mais l' soir lorsque tout dort tranquille 9.	En face d'une rivière 6/8 Du côté de Lagny 6 Près des amas de pierres 6/8 Qui restent de Lagny, 6 Dans la Tranchée des « Peupliers » 8 Vit'on se défil' en cachette 9 Braquant l' fusil sur l'ennemi 8 Prêt à presser sur la gâchette.9
R Sous les ponts de Paris, 6 Lorsque descend la nuit, 6 Tout's sort's de gueux se faufil'nt en cachette 11 Et sont heureux de trouver une couchette, 10 Hôtel du courant d'air, 6 où l'on ne paie pas cher, 6 L'parfum et l'eau c'est pour rien mon marquis 10 Sous les ponts de Paris. 6	R Aux abords de Lagny 6 Lorsque descend la nuit 6 Dans les boyaux on s'défile en cachette, 11 Car la mitraille nous fait baisser la tête. 10 Si parfois un obus 6 Fait tomber un poilu 6 Près du cimetièr' on dérob' ses débris 10 Aux abords de Lagny.6

Orchestrations

Suivant les dates auxquelles les enregistrements ont été faits, l'orchestration témoigne plus ou moins du contexte. Dans le cas présent, aux flûtes piccolos, cordes, accordéon de la version originale (1930) succèdent des bois dans le grave (bassons a *priori* car difficilement perceptibles dans la version de Francis Lemarque), contrebasse, guitare, clarinette et mandoline. On peut noter qu'au moment où il est question

[7] Le lecteur peut se référer à la partition réélaborée avec les textes des premiers couplets et des premiers refrains des deux chansons superposés

[8] Par exemple *La Madelon* ou *Quand Madelon* est créée le 19 mars 1914 par Bach (Charles-Joseph Pasquier de son vrai nom), puis Polin et enregistrée par Marcelly en 1918 (musique Camille Robert, paroles Louis Bousquet).

de bains près de Metz, «c'est ça qui est bath» la mandoline joue en pizzicati une mélodie en croches swinguées, sans doute en référence aux premiers jazzmen qui participent à la première guerre, à partir de 1917. Mais la portée historique de cette dernière orchestration est à nuancer.

Au cours de ces analyses, l'enseignant prend soin de montrer que cette chanson-romance s'oppose, dans sa mise en musique, aux marches militaires ou aux chansons qui font explicitement référence à la guerre ou à des musiques militaires : mesure à ¾ et non pas 2/4, rythme de la mélodie régulier, sans à coup à l'opposé des rythmes de croche pointée double croche comme par ex. «pour le repos le plaisir du militaire» dans *La Madelon*, orchestration avec accordéon qui s'oppose aux orchestrations incluant des cuivres, une caisse claire. Une œuvre complémentaire comme *La Madelon* ou *Quand Madelon* peut, pour cette raison, être proposée à l'écoute-analyse : le fait musical lié à la grande guerre sera d'autant mieux cerné.

En faisant le choix de la romance légère à 3 temps plutôt celui de la marche militaire, l'auteur du texte *Dans les tranchées de Lagny* souhaite peut être que l'espoir gagne sur la barbarie, que la légèreté se substitue au caractère souvent conservateur du répertoire militaire.

Situation n°2. Dans le cadre du projet musical , il s'agit pour l'élève d'apprendre à chanter la version *Dans les tranchées de Lagny*. Cette situation est étroitement articulée à la précédente : au fur et à mesure que l'œuvre est écoutée, ressentie, décrite, elle est aussi chantée. Nous ne développons pas davantage, même si cette situation d'apprentissage vocal est au cœur même de la séquence d'enseignement.

Situation n°3. Seuls ou deux par deux, les élèves se mettent à la place d'un ou de deux poilus, ou encore d'un poilu et d'un membre de la famille resté à l'arrière, dans l'attente du retour. Les élèves réécrivent un texte sur la base de la chanson qui a été analysée (*cf.* nombre de phrases et de syllabes par phrase). Lorsque le texte est terminé, les élèves par groupes restreints recomposent en groupe une nouvelle mélodie sur la même base rythmique que la précédente. Deux possibilités s'offrent à l'enseignant et aux élèves : cette recomposition se fait soit sur la même grille harmonique que celle de la chanson apprise, soit sans se préoccuper d'une quelconque grille d'accords (c'est le professeur qui dans ce cas, harmonisera les nouvelles mélodies que les élèves auront composées et enregistrées). Les élèves à l'aide du professeur enregistrent leur production au fur et à mesure de leur travail d'invention. Ils peuvent, pour certains, tenter de noter les mélodies sur une partition (plusieurs systèmes de notations-codages sont possibles, y compris pour les élèves qui connaissent le système traditionnel symbolique autrement dit la notation « moderne ».

Les savoirs construits permettent à l'élève d'aller au-delà des seuls cas particuliers auxquels il aura été confronté.

[9] Expression empruntée aux programmes d'éducation musicale (MEN, 2008).

[10] D'après Sylvie Bouissou, *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*, Paris, minerve, 2005, p. 7.

Webographie

https://sites.google.com/site/.../les-chansons-de-la-premiere-guerre-mondiale

http://www.lehall.com

www.francemusique.fr

www.ac-grenoble.fr/.../pdf_Chantons_la_Premiere_Guerre_Mondial1.p

Ouvrages, articles :

AUDOIN-ROUZEAU, S., BUCH, E., CHIMENES, M., DUROSOIR, G., (2009), *La grande guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie.

BONNIEUX, B., CORDEREIX, P., & GIULIANI, E. (2004), *Souvenirs, souvenirs... Cent ans de chanson française*, Paris, Gallimard, Bibliothèque nationale de France.

BUCH, E. (2004), «Depuis que l'homme écrit l'Histoire..., Brassens et La Guerre de 14-18», *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 16, 30-32.

FONTANA, C. (2007), *La chanson française. Histoire, interprètes, auteurs, compositeurs*, Paris, Hachette.

FORCADE Olivier, (2005), «Voir et dire la guerre à l'heure de la censure (France, 1914-1918)», *Le Temps des médias*, /1 n° 4, p. 50-62.

FRANCFORT, D., (2005), «Pour une approche historique comparée des musiques militaires», *Vingtième siècle*, *Revue d'histoire*, 2005/1 n°85, p. 85-101.

DEFRANCE, Y. (1997), Claude RIBOUILLAULT, «La musique au Fusil», *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 16 janvier 2014. URL : http://ethnomusicologie.revues.org/929.

DUNETON, C., BIGOT E., (1998), *Histoire de la chanson française*, Paris, Seuil.

LAVAUD, C. (2012), «La chanson dans les tranchées : une forme musicale originale ?», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 3 (247), 23-34.

SCHMIDT, M., (1985), *Chansons de la Revanche et de la Grande guerre*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

Sous les ponts de Paris (1914) (1)
Dans les tranchées de Lagny (1917) (2)

(1) Musique Vincent Scotto, paroles Jean Rodor
(2) Musique Vincent Scotto, paroles d'un poilu anonyme



©1914 H. Delormel, © 2013 OTM