**Le timbre de la complainte de Fualdès : « l’air de toutes les complaintes ».**

L’Affaire Fualdès est l’un des faits divers sanglants les plus célèbres du XIXe siècle, et la complainte qui s’y rapporte a incontestablement bénéficié de cette notoriété. En 1923 encore, Émilie Rual[[1]](#footnote-1) observait : « (La complainte) eut un immense et double succès : près des gens du monde, qui en aperçurent le côté spirituellement burlesque, et près du peuple, qui la prit au sérieux et qui la chantait encore, au son de l’orgue, vingt ans après le célèbre procès dont elle retrace avec une originale fidélité les principaux incidents ». C’est sans doute le retentissement de l’Affaire qui explique que l’air sur lequel était écrite cette complainte soit devenu « l’air de toutes les complaintes ».

Mais sa forme, à mi-chemin entre le pathétique du mélodrame (censé toucher le peuple) et l’esprit du canular (supposé s’adresser aux élites) n’y est pas tout à fait étrangère. En 1923 aussi, le Docteur Cabanes écrit : « Les hommes de ma génération ont pu entendre encore, dans leur prime enfance, une complainte sur l’assassinat de M. Fualdès, que débitaient, dans les foires, sur un ton de mélopée traînarde, des colporteurs qui faisaient recette avec la vente de la sinistre chanson ». On verra ci-après que ce style plaintif et sinistre est aussi pour quelque chose dans le succès de la Complainte de Fualdès.

Cet air fournit en outre une sorte de cas d’école. Il permet de montrer la part qu’a la mélodie dans la complainte, mais aussi que le sens d’un air tient davantage à ses usages qu’à son texte[[2]](#footnote-2). En effet, comme le rappellent tous les historiens de la chanson[[3]](#footnote-3), le principe du timbre, universel à l’époque moderne et encore largement dominant au début du XIXe siècle, repose sur un lien relativement contingent entre paroles et mélodie. Une même chanson se chante souvent sur des airs différents : parfois on veut éviter la lassitude, renouveler la chanson par l’air,mais le plus souvent les airs s’échangent parce que le premier a été oublié.En même temps, les airs ne sont pas choisis au hasard. Le choix d’un air repose sur sa capacité à sous-entendre un contenu implicite[[4]](#footnote-4), ainsi transporté d’une chanson à une autre écrite sur le même air. Le timbre introduit en quelque sorte une intertextualité avant la lettre. Les usages antérieurs de l’air le prédéterminent, et sa postérité doit beaucoup à ses parodies.

Parler de la Complainte de Fualdès, ce sera donc montrer comment un air funèbre et militaire devient judiciaire et burlesque, à partir de son application à un horrible fait-divers ultra-médiatique. Précisons d’emblée qu’il est impossible de repérer tous les usages d’un air en général, et de celui-ci en particulier, pour des raisons de conservation et de classement des pièces. Par conséquent, en dépit de la traque des complaintes écrites sur l’air du maréchal de Saxe, qui favorise une certaine érudition, le propos qui suit repose sur un certain nombre de lacunes et d’hypothèses…

**I - La complainte et ses usages avant l’Affaire Fualdès**

Il convient de rappeler pour commencer ce qu’est une complainte, comment elle est construite, comment elle évolue jusqu’au XIXe siècle.

**1. Un genre édifiant, informatif, mélodramatique ou burlesque**

Comme l’ont montré les historiens de la chanson[[5]](#footnote-5), la complainte est un genre ancien, approprié à des chansons narratives, épiques, légendaires et historiques. « La complainte était originairement une lamentation, un poème où l’on déplorait les malheurs de quelque personnage considérable ou d’une personne aimée. Elle procède de l’élégie »[[6]](#footnote-6). Au Moyen-Âge, la complainte religieuse en français, faite pour le peuple, est plus répandue que la chanson proprement dite, car à la tradition orale s’ajoutent les recueils, imprimés par fascicules, vendus sur les places publiques, et l’imagerie populaire. La Passion du Christ en est le sujet le plus répandu[[7]](#footnote-7). L’influence du chant sacré du Moyen-Âge s’y marque avec évidence. Cependant, le rythme y est souvent plus net que dans le chant liturgique, la tonalité plus libre. « L’élément chromatique s’y fait jour par l’altération de la note sensible (6e degré tout à tour majeur et mineur) qui adoucit l’âpreté de la mélodie »[[8]](#footnote-8). « Nous ne retrouvons ces formes régulières dans aucune chanson populaire autre que la chanson narrative » ; partout ailleurs le refrain s’impose[[9]](#footnote-9). La complainte est donc par définition un genre édifiant, à la forme spécifique.

Comme elle est généralement associée à un récit (dramatique), elle se prête à la narration des crimes et devient dès le XVIIe siècle un élément de l’information portée par les « canards », ces ancêtres des journaux, liés à une culture encore largement orale. Le « fait divers » de l’époque moderne – et du début du XIXe siècle - est plus souvent récité et raconté devant un groupe que lu pour soi. Formellement, le canard est une sorte de « multimédia » avant la lettre ; il se compose souvent d’un récit dramatique, d’une gravure qui l’illustre et d’une complainte du criminel, poème dans lequel celui-ci est censé prendre la parole pour commenter son geste, évoquer sa vie, tirer les leçons de son aventure, exprimer son remords et demander la compassion de ceux qui l’écoutent. La disparition des canards marquera aussi la fin d’un type de communication caractérisé par la primauté de la parole, le commentaire commun, la rumeur - la fin de la littérature populaire de colportage[[10]](#footnote-10).

Ce genre, en tout état de cause, est au XIXe siècle le domaine des « poètes de carrefour », auteurs de textes très naïfs (seuls) à la portée de l’intelligence populaire, « chantres privilégiés de la cour d’assises et de l’échafaud », vite parodiés par des chansonniers spirituels (Dumersan[[11]](#footnote-11)). Car la complainte connaît une autre évolution ; son genre semi-religieux la prédestine à tomber sous les railleries des philosophes. Dès le XVIe siècle, mais surtout au XVIIIe siècle, elle devient essentiellement satirique et violente. On aborde alors les sujets les plus repoussants pour égayer le public, on s’y apitoie, avec une ironie larmoyante, sur les assassins comme sur leurs victimes[[12]](#footnote-12). Sous couvert de la complainte religieuse et exactement dans le même style, sont créées un certain nombre de complaintes romanesques, dont « Geneviève de Brabant », « Joseph vendu par ses frères » et « Le Juif errant »[[13]](#footnote-13). La formule initiale « Ecoutez tous grands et petits » est commune aux deux types de complaintes.

**2. L’air du Maréchal de Saxe et ses versions successives**

Parmi les airs portant des complaintes au début du XIXe siècle, celui de Fualdès est d’abord connu sous le nom d’air du Maréchal de Saxe ; c’est le timbre d’une chanson composée en 1750-51, à la suite de la mort du Maréchal, au cours d’un duel contre le prince de Conti. C’est donc un air initialement lié à la mort et à l’armée. Selon Anatole Loquin[[14]](#footnote-14), cet air est lui-même issu d’une mélodie « chantée partout dans les vingt dernières années du XVIIe siècle », intitulée « Waldeck, ce grand capitaine » (donc probablement du registre militaire aussi). Patrice Coirault l’identifie aussi comme un air ancien[[15]](#footnote-15).

Pour Julien Tiersot, cet air ancien « sauve » en quelque sorte la complainte de Fualdès. On aurait tort, écrit-il, de vouloir l’éliminer systématiquement d’une étude sérieuse « car, si les paroles en sont ridicules, la mélodie, beaucoup plus ancienne (…) est, nous le répétons, par sa forme et son caractère, l’un des types les plus marqués du genre »[[16]](#footnote-16). Henri Davenson, qui estime la Complainte de Fualdès « d’une telle platitude qu’il n’a pu se résoudre à la faire figurer dans (son) anthologie », apprécie également cet air ancien[[17]](#footnote-17). Claude Duneton trouve que « l’air en la mineur du Maréchal de Saxe, à la fois fier et plaintif, est d’un merveilleux effet sur les 48 couplets de cette complainte »[[18]](#footnote-18).

Voyons donc de plus près cet air. Comme l’écrasante majorité des mélodies populaires, il s’agit d’un air générique, qui se prête à diverses d’interprétations, et notamment ici à deux formes et à deux publics distincts, l’un plus simple (« populaire »), l’autre plus éduqué. A l’audition, on ne retirera pas la même impression de la complainte de Fualdès chantée *a cappella*, accompagnée à la vielle (instrument diatonique) ou interprétée comme une mélodie accompagnée au piano. La comparaison des deux versions les plus évidentes (celle que donne Dumersan en 1843 et celle qu’a transcrite Maxou Heintzen à partir des versions ultérieures) indique des choix possibles en matière d’interprétation (tonalité, rythme, tempo) qui ouvrent des perspectives intéressantes.

Voici l’air tel qu’il figure dans la transcription qui accompagne la base de données de Maxou Heintzen :

Le voici tel qu’il est reproduit dans l’anthologie de Dumersan, avec accompagnement de piano :



Dans les deux versions, la succession des intervalles est la même, si l’on fait le sol dièse : 1,1/2,1 ,1,1/2,1,1 ; c’est une gamme mineure. Elle est simplement montée d’un ton dans la version harmonisée. Dans la transcription de Maxou Heintzen, la tonalité choisie est de sol mineur (tonalité relative du si bémol majeur). Dans la version harmonisée, c’est du la mineur, avec altération du sol, systématiquement diésé. Cela correspond bien à « l’altération de la note sensible » (ici le 7e degré) dont parlait Nisard. Mais Dumersan précise en note que les chanteurs de rue chantent sans ce dièse - donc sur un mode de la plagal (finale : la, dominante : do), celui du mode ecclésiastique éolien (mineur naturel).

Même si la mesure est la même (2/4, donc à la noire), le rythme est modifié, lui aussi. Dans la transcription mélodique, sur quinze mesures, le texte commence sur le premier temps et les valeurs sont régulières et strictement binaires. Le rythme contredira parfois la prosodie, en faisant sonner des e muets (mesure 3), ou répéter des syllabes sans importance (mesure 7 et 10). Dans l’harmonisation, où l’on compte vingt mesures, des silences permettent d’articuler le propos en suivant les quatre propositions du texte. Le rythme est beaucoup plus dansant, grâce au retard initial, aux valeurs pointées, les paroles sont mieux mises en valeur[[19]](#footnote-19).

En outre, le tempo n’est pas indiqué dans la transcription mélodique, ce qui correspond à des usages populaires qui peuvent traîner en longueur et en rajouter dans le lugubre, alors que dans la version harmonisée et accompagnée au piano, la complainte est plus rapide (*allegro* : gai, rapide). Rappelons que le métronome n’a été inventé qu’en 1816 par Maelzel, soit un an à peine avant l’Affaire Fualdès ! Je ne dirai rien de l’accompagnement harmonisé, mais bien entendu il introduit d’autres différences subtiles (remarquons simplement l’altération du fa, qui caractérise un mode mineur harmonique).

Retenons donc pour le moment deux choses : d’une part, que l’air du maréchal de Saxe s’inscrit dans la tradition de la complainte, alors que les paroles de la Complainte de Fualdès sont un texte d’actualité (« d’histoire immédiate avant la lettre !) ; d’autre part, que l’air de la Complainte n’est pas fixé, mais ouvert au moins à deux types d’interprétation et à deux publics.

**3. Emplois et parodies de l’air sous la Révolution ; un sous-texte politique ?**

L’air du Maréchal de Saxe semble d’usage assez rare au XVIIIe siècle. Du reste, il ne figure pas dans la première édition de la *Clé du Caveau* (1811). En revanche, il est utilisé à plusieurs reprises sous la Révolution, pour déplorer la mort de patriotes. Si l’on se fie au catalogue de Constant Pierre, la première occurrence de ces emplois concerne la « Complainte sur la mort de Mirabeau », par un anonyme, en avril 1791[[20]](#footnote-20). Ce chant déplore la perte de cet ami de la liberté, de ce sauveur du peuple :

« Paris est dans les alarmes,

Les bons Français sont en deuil

De voir réduit au cercueil (*sic*)

Citoyens versons des larmes,

Pour nous quel triste fléau

D’avoir perdu Mirabeau. »

L’auteur utilise les deux derniers vers du premier couplet comme un refrain, repris après chaque couplet, du premier au sixième. Ensuite, la forme en six phrases revient dans les trois derniers couplets, évoquant les discours de Mirabeau et la déploration générale.

Deux ans plus tard, la « Complainte sur la mort héroïque de Michel Le Pelletier de Saint Fargeau », par Leveau, est écrite, elle aussi, sur l’air du Maréchal de Saxe, publiée chez Gouriet en janvier1793[[21]](#footnote-21). A l’été (juillet 1793), l’air est repris par le même auteur pour la « Complainte sur la mort de Marat, assassiné par Charlotte Cordet (*sic*) », en 15 couplets[[22]](#footnote-22). Le texte, qui raconte en détail l’entreprise de la meurtrière, est significativement modifié, « Paris est dans les alarmes / Les bons Français sont en deuil » devenant « Dans toute la République / Le patriote est en deuil ». L’air du maréchal de Saxe est ensuite repris deux fois, toujours par le même auteur, pour rendre hommage à des généraux républicains : Hoche en 1797, le maréchal Lannes en 1809. Le « Chant funèbre sur la mort du général Hoche » paraît chez Daniel en 1797[[23]](#footnote-23). Il déplore la mort du héros républicain, à la fleur de l’âge, lui rend hommage et incite à suivre son exemple. La « Complainte sur la mort héroïque de son excellence le Maréchal Lannes, duc de Montebello », en 25 couplets, parue en 1809, raconte également les circonstances de sa mort et rend hommage au soldat.

A l’exception de la première, toutes ces complaintes sur l’air du maréchal de Saxe sont dues au même auteur. Patrice Coirault montre bien que ce Leveau, dit Beauchant, écrit pour chaque circonstance, et célèbre successivement les victoires militaires de la Révolution et de l’Empire. « Royaliste, républicain, bonapartiste, légitimiste et de nouveau (provisoirement sans doute) bonapartiste, tel, dans ses chansons de colportage, apparaît notre syndic des chanteurs de Paris »[[24]](#footnote-24).

 En outre, l’air est utilisé pour d’autres circonstances. Il porte en particulier, en l’an IX, une complainte relative à l’explosion de la machine infernale, intitulée « Grand détail exact et circonstancié de l’explosion qui a eu lieu le 3 nivôse dernier », par la citoyen D.[[25]](#footnote-25). Mais on le trouve aussi sur une image populaire imprimée à Orléans chez Rabier-Boulard, à l’occasion de la translation à Saint-Denis des corps de Louis XVI et Marie-Antoinette, le 21 janvier 1815, pour une chanson dédiée à Louis XVI, intitulée « La France éplorée »[[26]](#footnote-26). Cette fois, l’*incipit* porte : « Amis, donnons des pleurs ».

On voit donc que l’air est associé à la mort et aux événements politiques, la plasticité des paroles permettant de réorienter à volonté le message (« Paris est dans les alarmes » devenant « Dans toute la République » puis « Amis, donnons des pleurs »). On constate également que, comme le dit justement Coirault « Une chanson, au lieu d’être à l’origine d’un mouvement d’opinion, en était la suite, le résultat »[[27]](#footnote-27).

**II L’air depuis 1818 : politique, judiciaire puis satirique**

L’Affaire Fualdès ouvre une nouvelle carrière à l’air du Maréchal de Saxe. D’autres complaintes, publiées simultanément, sont écrites sur d’autres airs[[28]](#footnote-28), mais aucun d’entre eux ne connaîtra une telle notoriété, ce qui est sans doute dû aussi à des réseaux de diffusion différents. Utilisé en 1818 pour porter l’horrible histoire du meurtre de Fualdès et du procès de ses assassins présumés, l’air du Maréchal de Saxe va désormais se charger de sens nouveaux. On s’accorde aujourd’hui à penser qu’il s’agit d’une erreur judiciaire, et sans doute d’un procès truqué, résultant probablement de la vengeance des royalistes contre un procureur de l’Empire qui avait déjoué leur complot en 1814. La médiatisation de l’affaire Fualdès, mais aussi son contenu politique vont inciter certains chansonniers de la Restauration à reprendre l’air pour porter des chansons d’opposition pendant une bonne dizaine d’années au moins.

**1. Sous la Restauration, l’air accompagne des textes politiques**

Particulièrement sous le règne de Charles X, et surtout à partir des conquêtes libérales de 1827, l’opposition choisit des airs connus pour porter des protestations ou des moqueries. Le chansonnier Béranger y est pour beaucoup, notamment à cause du succès de sa chanson « Le Ventru » (pour les élections de 1818). Si, en 1820, l’air du Maréchal de Saxe est encore utilisé pour déplorer l’assassinat du duc de Berry, il devient ensuiteune sorte de signature, de *leitmotiv* de l’opposition libérale.

Cet air est choisi pour plusieurs complaintes sur le droit d’ainesse en 1826[[29]](#footnote-29), puis l’année suivante pour d’autres, concernant la loi sur la presse[[30]](#footnote-30), par exemple la « Complainte sur la loi d’amour et sur les libertés de la presse, par un typographe » ou « Grande et véritable complainte sur la maladie et la mort de la Loi de justice et d'amour, autrement dite loi sur la police de la presse, décédée de faiblesse, en l'hôtel du Luxembourg, le 17 mai 1827 ; par un chiffonnier troubadour de la place Maubert »[[31]](#footnote-31). Ce texte est précédé d’un intéressant prologue qui met en scène le chiffonnier censé avoir écrit la pièce ; motivé par le succès d’une précédente complainte d’un certain Cadet Roussel, il se met à l’ouvrage avec quelques pages d’un manuel de rimes emprunté à un voisin savetier. L’air du maréchal de Saxe est également choisi pour déplorer (au moins en apparence) d’autres événements, notamment la dissolution parlementaire qui annihile la loi de septennalité[[32]](#footnote-32). L’une de ces chansons se termine en appelant les électeurs à se mettre en règle pour voter, et à ne pas devenir des « ventrus ». L’air est utilisé à nouveau en 1829 pour « V’la la débacle ! Polignac et Labourdonnaye renversés, ou grande et véritable complainte sur la mort du ministère incroyable »[[33]](#footnote-33).

En 1827 ou 1828,Béranger lui-même choisit l’air du Maréchal de Saxe pour « La Mort de Trestaillon » chanson ironique sur la disparition de ce royaliste, qui a participé aux massacres du Midi en 1815. Il indique : « En style du genre, air de toutes les complaintes »**.** Il s’agit probablement d’une chanson de circonstance (Trestaillon est mort le 4 mai 1827), qui contribue d’ailleurs à la popularité du personnage, incarnation de la Terreur blanche[[34]](#footnote-34). En fait c’est essentiellement une chanson anticléricale, qui montre la collusion des prêtres et des magistrats pour absoudre l’assassin de Nîmes.

« La Mort de Trestaillon » fait partie de chansons de Béranger difficiles à dater, puisqu’elles ont sans doute été composées au moment de l’événement, sous la Restauration, mais publiées après (en ce qui concerne « La Mort de Trestaillon », pour la première fois dans le supplément de 1828, dans une édition belge, puis en France en 1829). En effet, dans l’édition de 1841, l’éditeur précise : « Les chansons de Trestaillon, de Nabuchodonosor, de la Messe du St Esprit (1824), de la Garde nationale (à l’occasion de son licenciement par Charles X) et du Nouvel ordre du jour (1823) n’ont jamais paru dans les recueils publiés par M. Béranger aux époques qui correspondent à leur date. Habitué dès lors sans doute à traiter la politique sur un ton plus élevé, il n’a regardé ces productions que comme un tribut fugitif payé à la circonstance. Mais ces chansons ayant fait rechercher les contrefaçons si multipliées en France et à l’étranger, l’éditeur actuel s’est vu dans l’obligation, malgré le désir qu’il a de complaire à l’auteur, de faire entrer dans cette édition et ces cinq chansons et celle des Papes, qui lorsqu’elles ont été répandues, avaient aussi un but politique ». Cela n’est pas douteux en effet. Le choix de la forme complainte, rarissime chez Béranger, ainsi que celui de la romance, signale une intention doublement satirique.

Pendant la monarchie de Juillet, puis sous le second Empire, les usages de l’air se ressentent de cette « généalogie » républicaine et libérale. En 1848, il est notamment choisi pour le « Grand jugement des vingt-cinq accusés compromis dans l’assassinat du général Bréa et de son aide de camp Mangin »[[35]](#footnote-35), dont le texte évoque la mort du général Bréa (tué en juin 48 à la barrière de Fontainebleau, où il s’était avancé pour parlementer avec les insurgés) et la condamnation de ses meurtriers. Certains textes plus tardifs exploitent toujours la dimension politique de l’air, notamment dans le répertoire de l’opposition. Paul Avenel choisit « l’air de Fualdès » pour dénoncer le préfet du Var, Pastoureau, bourreau des républicains en 1851, et notamment d’un certain Martin dit Bidauré, bourgeois de Barjols, pris dans une souricière, fusillé comme un insurgé, miraculeusement épargné et à nouveau livré au préfet pour être assassiné[[36]](#footnote-36). L ‘éditeur signale en note la popularité de cette complainte qui courut manuscrite. Il signale aussi la révocation (en février 1870) du préfet dénoncé par cette chanson. La « Complainte de Badinguet », durant l’Empire, puis en 1871, « La Défense de Paris », pendant la Commune, sont également écrites sur l’air de Fualdès.

**2. La dimension judiciaire se développe**

Mais dans le même temps, l’air accueille désormais des textes qui ont surtout une dimension judiciaire. Comme le remarque dès 1826 le critique du *Figaro*, rendant compte de la première représentation de *Bisson, ou l’enseigne et le pilote,* auThéâtre du vaudeville : « … après la mort héroïque de Bisson, le flonflon prétendu patriotique était aussi inévitable que la complainte en quatre-vingt couplets sur l’air du maréchal de Saxe, dès que viendra le jugement de quelque grand scélérat. »[[37]](#footnote-37). Il ajoute : « Ce qu’il y a de pis dans tout cela, c’est que ces impromptus manquent trop souvent leur but et ne semblent être qu’une parodie d’un fait noble et sérieux ».

En effet, le caractère « obligatoire » du recours à l’air en question le prive de plus en plus de sa dimension tragique initiale. Il devient un cliché, une scie, dont le pathétique se perd, ou se pervertit.

On le voit par exemple avec la « Complainte sur l’homme à la longue barbe », concernant le procès en correctionnelle Chodruc-Laclos, qui a eu lieu le 31 décembre 1828[[38]](#footnote-38). Il s’agit d’un dialogue entre l’inculpé et le président de la cour. Accusé de vagabondage, Chodruc se défend en expliquant qu’il est né dans une famille aisée, mais a été poursuivi pour ses opinions royalistes pendant la Révolution, a combattu en Vendée. La Restauration ne lui a pas apporté les dédommagements sur lesquels il comptait, et c’est à bon droit qu’il s’en plaint. Après 1830, l’air est souvent repris pour des procèspolitiques**(«**Complainte sur le procès des patriotes » 1831) ; il sert à commenter l’actualité, de façon satirique. Ainsi, le chansonnierAltaroche (très engagé dans la lutte républicaine) écrit une « Complainte sur l’attentat horrible tenté contre S.M. le roi Philippe des Français (mars 1833) »[[39]](#footnote-39). Cette chanson raconte l’attentat manqué contre le roi, mais se moque aussi de la justice qui cherche un criminel[[40]](#footnote-40) et en tire trois au sort, accordant foi au témoignage d’une demoiselle Boury (qui a reconnu 110 criminels). La chanson se termine par une morale qui incite à se bien comporter, car le forfait se voit toujours puni. La Complainte relative à Fieschi en 1835[[41]](#footnote-41) est également écrite sur l’air du Maréchal de Saxe.

Gaëtan Delmas, qui rédige l’article sur « Le Canard », dans *Les Français peints par eux-mêmes[[42]](#footnote-42)*, publie une complainte sur l’air de Fualdès au sujet de l’assassinat de Mme Renaud par Soufflard et Lesage. Il l’attribue à un libraire du quartier latin, spécialisé dans le crime, qui conclut le procès avant que le jugement ait été prononcé, pour vendre le canard dans les délais.

Jacques-Marin Garnier, dans son *Histoire de l’imagerie populaire et des cartes à jouer de Chartres[[43]](#footnote-43),* cite des procès criminels, et les complaintes qui les accompagnent, sur les airs les plus variés. L’air du maréchal de Saxe n’est pas cité, celui de Fualdès n’apparaît que pour une complainte consacrée à l’empoisonneuse Hélène Jegado (1851). Il semble donc que l’air de Fualdès ne soit pas vraiment resté « l’air de toutes les complaintes », même dans le domaine criminel, trente ans après l’Affaire.

**3. La dimension parodique devient principale**

Mais dès 1830, et surtout après 1848, les usages de l’air de Fualdès deviennent de plus en plus ostensiblement parodiques, sans doute du fait de la désuétude de la complainte traditionnelle, mais aussi de l’amertume de l’opposition.

En 1834, George Sand et ses amis s’amusent à écrire une « Complainte sur la mort de François Luneau, dit Michaud, dédiée à M. Eugène Delacroix, peintre en bâtiment, très connu dans Paris » - trente couplets bouffons faits en société au château de Nohant concernant le suicide d’un malheureux paysan dont le cadavre a été retrouvé dans un puit[[44]](#footnote-44). En avril 1843, la « Grande complainte au sujet du procès Caumartin »[[45]](#footnote-45) raconte les aventures d’une actrice lyrique (une certaine Catinka), dont le premier amant, un Français nommé Caumartin, a tué le second, un Belge nommé Sirey. En février 1862, « La complainte du Foyer »[[46]](#footnote-46) concerne un journal qui a cessé de paraître, ce dont la chanson incrimine nommément les responsables, sur un ton clairement parodique.

De quoi se moque-t-on ? D’une mort tragique ? D’une justice réduite à départager des criminels de pacotille ? De faits-divers dérisoires ? La complainte permet en tous cas d’adopter un style à la fois conventionnel, amphigourique et horrifique, celui d’une « littérature patibulaire » où le second degré s’impose de plus en plus.

Ainsi, en 1837, la « Complainte sur les crimes commis par la bande d’Orgères »[[47]](#footnote-47) déclame :

« Vous dont l’âme est juste et pure / Amis de l’humanité / Est-il une atrocité / Plus contraire à la nature / Que la moindre des horreurs / De ces infâmes chauffeurs ? ». Vingt ans plus tard, G. de Landelle écrit trois complaintes parodiques sur l’air de Fualdès[[48]](#footnote-48), pour se moquer de la façon dont les frères Thierry écrivent l’histoire des Mérovingiens (dont les horribles crimes sont mis ici sur l’air du maréchal de Saxe). Henri Küntholz[[49]](#footnote-49), qui répertorie de façon très extensive les complaintes, qualifie celle de Fualdès de « complainte burlesque des très mauvais goût, dans laquelle on tourne en ridicule une chose atroce, un événement des plus graves et des plus tragiques ». Ainsi, la complainte de Fualdès devient le prototype de la complainte en elle-même, c’est-à-dire d’un genre narratif tombé en désuétude, d’un style lamentable qui fait rire depuis qu’il ne touche plus.

Cela est sans doute lié aux auteurs, sur lesquels plusieurs hypothèses concurrentes subsistent.

Dumersan (1843) attribue la complainte à un certain Catalan, dentiste. Pour Charles Dupressoir (1849), ce Catalan aurait collaboré avec le vaudevilliste Moreau. Selon Joseph-Marie Quérard[[50]](#footnote-50) les auteurs de cette pièce seraient Jean-Louis Salomon (avocat et magistrat suisse) et Cougnard (le fondateur du *Journal de Genève*). Celui-ci se prétend en effet auteur de la complainte de Fualdès dans une autre pièce, publiée en 1823[[51]](#footnote-51). Un manuscrit inséré dans les comptes-rendus du procès du fils de Pierre-Antoine Berryer (le célèbre avocat) prouverait en fait que la complainte a été faite chez Grignon, restaurateur, à un dîner intime, réunissant ledit Berryer, Desaugiers, et Catalan[[52]](#footnote-52). Jacques Miquel, l’un des auteurs du récent catalogue de *l’Affaire Fualdès, le sang et la rumeur,* attribue pour sa part la complainte à Francis d’Allarde, Saintine, Merle et Berryer. Quel que soit son auteur, on a donc toutes les raisons de penser que la complainte de Fualdès n’est pas une authentique complainte populaire, mais un *fake* avant la lettre !

 **Conclusion**

Quoi qu’il en soit, le succès de l’air continue largement après le second Empire, jusque dans les années1920, ce dont témoigne la base des complaintes criminelles de Maxou Heintzen, avec plus de 250 mentions de ce timbre. Les usages judiciaires s’imposent (Troppmann en 1869), la dimension politique reste prégnante (les crimes de Boulanger en 86, Dreyfus). Parallèlement, les usages littéraires parodiques fleurissent (Complainte de Fantômas, Complaintes de Laforgue), comme le rappelle Dominique Kalifa dans le récent catalogue consacré à l’Affaire Fualdès[[53]](#footnote-53).

Il est clair qu’en 1817, avec l’Affaire Fualdès, le passage dans un nouveau régime médiatique précipite la désuétude du canard, accélère celle du genre « complainte ». Des chansonniers « bourgeois » pleins d’esprit s’en emparent et s’en moquent. Ils rejouent le procès des assassins de Fualdès sur le mode parodique du grand guignol. L’air du maréchal de Saxe perd son lustre historique ; l’air de Fualdès devient celui « de toutes les complaintes » : un poncif.

1. . Émilie Rual (Laure Carrère*), L’Affaire Fualdès*, 1923. [↑](#footnote-ref-1)
2. . *Cf.* Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, pp. 125-126. [↑](#footnote-ref-2)
3. . Notamment Henri-Irénée Marrou (Henri Davenson)*, Le Livre des chansons,* ed. de la Baconnière, Suisse, 1946, 1982, p. 83. [↑](#footnote-ref-3)
4. . Parfois le tire de l’air est choisi à dessein : par exemple J.-M. Garnier cite une complainte anti-bonapartiste de 1815 sur « un air digne du héros : c’est celui des Pendus » *cf*. Garnier, Jacques-Marin, *Histoire de l'imagerie populaire et des cartes à jouer à Chartres : suivie de recherches sur le commerce du colportage des complaintes, canards et chansons des rues*, Chartres, 1869, p. 301. [↑](#footnote-ref-4)
5. . Notamment Julien Tiersot,*Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, Plon, 1889, rééd. Genève 1978. [↑](#footnote-ref-5)
6. . Charles Nisard, *Histoire des livres populaires ou De la littérature du colportage : depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à l'établissement de la commission d'examen des livres de colportage*, Paris, 1864, t. 2, p. 235. [↑](#footnote-ref-6)
7. . *Ibid*. p. 6-7. [↑](#footnote-ref-7)
8. . *Ibid*., p. 28. [↑](#footnote-ref-8)
9. . *Ibid*., p. 10. [↑](#footnote-ref-9)
10. . Laetitia Gonon, *Le Fait-divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012, p. 8. [↑](#footnote-ref-10)
11. . Charles Dumersan, Notice de la Complainte de Fualdès, *Chansons populaires*, Paris, 1843. [↑](#footnote-ref-11)
12. . Ch. Nisard, *op. cit.,* t. 2, p. 237. [↑](#footnote-ref-12)
13. . *Ibid.,* p. 7-8. [↑](#footnote-ref-13)
14. . Anatole Loquin, « Etude bibliographique sur les mélodies populaires de la France », à propos du recueil de M. E. Rolland *», Mélusine,* 1888, p. 243. [↑](#footnote-ref-14)
15. . Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, édition BNF1996-2016, 3 vol., vol. 1, p. 237. L’air de Fualdès figure sous le numéro 2006, dans la rubrique « galants joués » comme un variante de la chanson « Le Meunier et le perroquet » avec référence à la *Clé du Caveau*, dans les « sources anciennes ». La forme versifiée diffère (FMFMMM 666646 pour la première, FMMFMM 777777 pour la seconde). [↑](#footnote-ref-15)
16. . Julien Tiersot, *op. cit.,* p. 10. [↑](#footnote-ref-16)
17. . Il ajoute que l’air a survécu dans « la célèbre chanson normalienne » : « Notre école est une serre » *cf.* Henri Davenson, *op. cit.,* note p. 60. [↑](#footnote-ref-17)
18. . Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, Paris, Seuil, 1998, 2 vol., vol. 2, p. 424. [↑](#footnote-ref-18)
19. . Cela confirme ce que dit L.-J. Calvet, *op. cit.,* p. 32 : « dans la rencontre entre musique et langue, les caractéristiques duratives, rythmiques et mélodiques de la musique jouent parfois un rôle sémantique ». [↑](#footnote-ref-19)
20. . Constant Pierre, *Hymnes et chansons de la Révolution*, n°489 p. 519. BNF Ye 23462, p. 3. [↑](#footnote-ref-20)
21. . *Ibid.,* n°810 p. 583. BNF Ye 35763. [↑](#footnote-ref-21)
22. . *Ibid.,* n°863\*\*. BVP 18149. Repris dans Eugène Defrance, *Charlotte Corday et la mort de Marat, documents inédits,* 1909. [↑](#footnote-ref-22)
23. . *Ibid.*, n° 1977, p. 791. *Cérémonies funèbres*, BNF, Lb42 1645. Ye 46540. [↑](#footnote-ref-23)
24. . P. Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques,* 1953, p. 108 sqq. [↑](#footnote-ref-24)
25. . « A travers les journaux », texte communiqué à *l’Intermédiaire* par Fernand Engerand, dans *Le Grand Écho du Nord de la France*, 11 juillet 1894. [↑](#footnote-ref-25)
26. . *Bulletin de la Société des Antiquaires de l’Ouest.* [↑](#footnote-ref-26)
27. . P. Coirault, *op. cit.,* p. 116. [↑](#footnote-ref-27)
28. . Notamment l’air de Joseph vendu par ses frères, tiré du *Joseph* de Méhul (1807) qui portera quelques complaintes tardives *cf.* la base des Complaintes criminelles de Maxou Heintzen sur Criminocorpus. [↑](#footnote-ref-28)
29. . En concurrence avec d’autres timbres, dont celui de « Cadet Roussel »**.** [↑](#footnote-ref-29)
30. . Plusieurs autres complaintes sont alors faites sur le même sujet, sur des airs différents (le catalogue BNF en répertorie cinq). C’est aussi le cas dans les années qui suivent. Voir par exemple « Complainte sur l’arrestation de Peyronnet » (1830), « Complainte sur le prince de Polignac » (1830). [↑](#footnote-ref-30)
31. . « Grande et véritable complainte sur la maladie et la mort de la Loi de justice et d'amour, autrement dite loi sur la police de la presse, décédée de faiblesse, en l'hôtel du Luxembourg, le 17 mai 1827 ; par un chiffonnier troubadour de la place Maubert ». "De profundis", 1827. [↑](#footnote-ref-31)
32. . « Complainte vraiment étonnante sur la dissolution de la Chambre et sur les effets de cette chose », 1827 (29 p, un couplet par page). Il s’agit d’une chanson très moqueuse sur cette loi de septennalité, qui en fait n’a duré que 5 ans, et sur les élus redevenus bourgeois. [↑](#footnote-ref-32)
33. . « V’la la débacle ! Polignac et Labourdonnaye renversés, ou grande et véritable complainte sur la mort du ministère incroyable », 1829, 26 p. in 32, 32 couplets, air du Maréchal de Saxe. Ce texte au ton populacier déplore la mort du ministère en question, dont le jésuitisme est censé être le père, et qui n’était pas viable. Chaque couplet fait le portrait d’un des ministres, en mauvaise part et avec force jeux de mots. [↑](#footnote-ref-33)
34. . *Cf*. P. Triomphe, *La Terreur blanche de 1815*, Privat 2017, p. 373-376. [↑](#footnote-ref-34)
35. . « Grand jugement des vingt-cinq accusés compromis dans l’assassinat du général Bréa et de son aide de camp Mangin (1848) », 1852.Egalement mentionné dans H. de Monteyremar, *Charlotte de Corday (sic*), Paris, 1862, pp. 152-155. [↑](#footnote-ref-35)
36. . « Martin Bidauré », complainte, dans Paul Avenel, *Chants et chansons politiques*, 2e édition, 1872. [↑](#footnote-ref-36)
37. . *Le Figaro*, Paris, 1826. [↑](#footnote-ref-37)
38. . *Mémoires de Chodruc-Duclos*, documents recueillis par J. Arago, 1843. [↑](#footnote-ref-38)
39. . « Complainte sur l’attentat horrible tenté contre S.M. le roi Philippe des Français » (mars 1833), 17 couplet plus une morale, dans Barbier et Vernillat *Histoire de France par les chansons*, Paris, Gallimard, 7e édition, 1958 (Vol. 6 : « La Restauration », Gallimard, p. 159-160). [↑](#footnote-ref-39)
40. . Crédeville, jaloux du roi croqué en poire, serait le coupable. [↑](#footnote-ref-40)
41. . Elle figure sur une estampe comportant des portraits de criminels, BNF Gallica. [↑](#footnote-ref-41)
42. . Gaëtan Delmas, « Le Canard », dans *Les Français peints par eux-mêmes*, 1840-1842, réed. Omnibus 2004, vol. 2 p. 121-139. [↑](#footnote-ref-42)
43. . Jacques-Marin Garnier, dans son *Histoire de l’imagerie populaire et des cartes à jouer de Chartres,* suivie de recherches sur le commerce du colportage des complaintes, canards et chansons de rue, Chartres, imprimerie Garnier, 1869. [↑](#footnote-ref-43)
44. . *Cf.* Th. Duchapt, cité par Quérard, *Archives d’histoire littéraire, de biographie et de bibliographie française*, 1866. [↑](#footnote-ref-44)
45. . « Grande Complainte au sujet du procès Caumartin », *Triboulet*, journal en chansons, de Charles Le Page, avril 1843. [↑](#footnote-ref-45)
46. . « La Complainte du Foyer », dans Édition spéciale du *Glaneur du Gard* pour le Théâtre de Nîmes : journal-programme, paraissant le jeudi et le dimanche ["puis" paraissant tous les dimanches]. 1862-02-02. [↑](#footnote-ref-46)
47. . « Complainte sur les crimes commis par les chauffeurs de la bande d’Orgères », citée par Olivier de Bouillane de Lacoste, « La chanson populaire dans l’Orléanais et le val de Loire », dans François Hurot, *Académie d’Orléans*, 6e série, t. 10, 2000, pp. 41-54 (p. 49). Cité aussi dans A. Jourdain, *Le chansonnier Morainville*, Chartres, 1861, p. 37. [↑](#footnote-ref-47)
48. . « Comment on écrit l’histoire », dans G. de Landelle, *Le Club des damnés*,1858, p. 157 *sqq.* [↑](#footnote-ref-48)
49. . Henri Kühnholtz, *Des Spinola de Gênes et de la complainte depuis les temps les plus reculés ... suivis de : "la Complaincte de Gennes sur la mort de dame Thomassine Espinolle,"... accompagnés d'une notice sur l'historiographe,* Paris,1852, p. 297. [↑](#footnote-ref-49)
50. . Joseph-Marie Quérard, *Supercheries littéraires dévoilées*, 2e édition, Paris, Daffis, 1869, p. 655. [↑](#footnote-ref-50)
51. . Salomon Cougnard, « Aventures de la matrone Boursico, marchande de riz et autres denrées à Persépolis, et de Costococo, chevalier d'industrie en ladite ville ». Par l'auteur de la complainte de Fualdès (la pièce en question est sur l’air de Biribi), Paris, Dentu, 1823, 24 p. in-12. [↑](#footnote-ref-51)
52. . *Cf. Bulletin de la société de l’histoire de Paris et de l’Ile de France*, Paris, Champion, 1915, pp. 1-14. [↑](#footnote-ref-52)
53. . Dominique Kalifa, « Sur l’air de Fualdès », dans Jacques Miquel et Aurélien Pierre dir., *L’Affaire Fualdès, le sang et la rumeur*, Rodez, Musée Fenaille, 2017*, pp. 103-106.* [↑](#footnote-ref-53)