



**HAL**  
open science

# La chanson révolutionnaire française : ambiguïté sémiologique et proposition de typologie

Céline Chabot-Canet

► **To cite this version:**

Céline Chabot-Canet. La chanson révolutionnaire française : ambiguïté sémiologique et proposition de typologie. LE VOT, Gérard et STRELETSKI, Gérard (éd.). Musique et révolutions, Université Lyon 2, département de musicologie, 2018. halshs-01720791

**HAL Id: halshs-01720791**

**<https://shs.hal.science/halshs-01720791v1>**

Submitted on 1 Jan 2022

**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 chanson révolutionnaire française : ambiguïté sémiologique et proposition de typologie

Céline Chabot-Canet

celine.chabot-canet@univ-lyon2.fr

Département de musicologie de l'université Lyon 2 / UMR LIRE 5611.

« Je brûle de trouver un maître dans l'art des sons, disait un jour un novateur à son disciple, un maître qui apprendrait mes pensées et qui les traduirait ensuite en son langage : je toucherais mieux l'oreille et le cœur des hommes. Avec les sons, on peut séduire les hommes, leur faire accepter toute erreur, toute vérité : car qui réfuterait un son ? »

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*. Trad. de A. Vialatte, Paris : Gallimard, 1950, p. 149.

## Introduction

Dès l'Antiquité, dans *Les Lois* et *La République*, Platon affirme la nécessité d'un contrôle de l'état sur les pratiques musicales, et en particulier vocales. Il s'insurge contre le changement des règles établies, contre les chants les plus nouveaux,

« [car] l'introduction d'un nouveau genre de musique est une chose dont il faut se garder : ce serait tout compromettre, s'il est vrai [...], comme je le crois, qu'on ne peut changer les modes de la musique, sans bouleverser les lois fondamentales de l'État<sup>1</sup> ».

Les règles qui régissent la musique sont haussées au statut de lois :

« Acceptons [...] que nos hymnes soient devenues des nomes [et] que les airs populaires, les chants sacrés et l'ensemble des danses de la jeunesse soient, au même titre que tout autre nome, des lois qu'on ne puisse transgresser ni d'un son de voix ni d'un pas de danse<sup>2</sup> ».

La musique vocale serait ainsi un des points fragiles de l'ordre social :

« Il est certain que sur ce terrain le mépris des lois s'insinue facilement sans qu'on s'en aperçoive [...], sous couleur d'amusement et sans avoir l'air de faire du mal [...]. Il s'installe petit à petit, en se coulant doucement dans les mœurs et dans les habitudes ; de là, prenant de la force, il passe dans les contrats que les particuliers font entre eux, et des contrats il s'avance jusqu'aux lois et aux principes de gouvernement avec la dernière insolence [...], tant qu'à la fin il ne laisse rien debout, ni dans la vie privée ni dans la vie publique<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> PLATON, *La République (VI-VII)*. Œuvres complètes. Tome VII, 1<sup>ère</sup> partie. Texte établi et traduit par Émile CHAMBRY. Paris : Les Belles Lettres, Collection des universités de France, 1996 (10<sup>e</sup> tirage). Livre IV, 424b à 424d, p. 12.

<sup>2</sup> PLATON, *Les Lois (VII-X)*. Œuvres complètes. Tome XII, 1<sup>ère</sup> partie. Texte établi et traduit par A. Diès. Paris : Les Belles Lettres, Collection des universités de France, 1956. Livre VII, 799e10 à 800b, p. 28.

<sup>3</sup> PLATON, *La République (VI-VII)*. *Op. Cit.*, Livre IV, 424d à 424e, p. 12-13.

Comment mieux définir l'impact de la chanson dans l'évolution de la société ? Tantôt encadrée, elle assoit l'ordre social dans les pratiques cérémonielles, tantôt, échappant à la règle, elle insinue la contestation au cœur même de la société par des remises en causes insidieuses ou plus violentes.

Chanson révolutionnaire, contestataire, engagée, politique, de lutte, anarchiste, de revendication, nombreuses sont les expressions qui confirment une association pérenne entre ce genre populaire et les mouvements qui animent les sociétés et les idées. Des goliards aux *Sirventès*, des chansons du Pont-Neuf à celles des caveaux et des goguettes, des marches révolutionnaires aux chansons revendicatrices des mouvements ouvriers ou rebelles du Rock et du *Rap* actuels, elles témoignent d'une diversité, d'une hétérogénéité du genre et d'un foisonnement rendant difficiles les tentatives d'inventaires ou de taxinomies exhaustives. C'est à ce problème que nous consacrons cette étude, de la caractérisation de la chanson révolutionnaire à l'élaboration d'une proposition de typologie.

Mais comment définir succinctement la chanson révolutionnaire ? Elle serait la chanson liée, d'une manière ou d'une autre, à la remise en cause d'un ordre établi, à la notion de changement, soit parce qu'elle le suscite, soit parce qu'elle l'accompagne, soit enfin parce qu'elle le réalise. Son hétérogénéité relève autant de la diversité des expressions vocales musicales de la chanson que de la plurivocité même de la notion de révolution. Il convient en effet de distinguer, à travers la production chansonnière, l'émergence de deux types de révolutions, selon la nature de l'autorité ou de l'ordre remis en cause : révolution sociale (révolution au sens historique) ou révolution esthétique (remise en cause artistique du son et du langage musical) : la chanson est alors en elle-même révolution. Comme nous le verrons, ces deux types de révolutions sont, à travers la chanson, parfois concomitants, parfois exclusifs... En effet, comme l'explique Christophe Traïni, la révolution esthétique peut être un moyen de remettre en cause la société dans son ensemble :

« L'innovation musicale, l'abandon délibéré des canons préexistants, peut être conçu ou perçu comme une forme d'initiative contribuant à contester l'ordre social présent. L'inédit récuse l'orthodoxie<sup>4</sup> ».

Cependant, la dissidence esthétique et l'affranchissement des canons génériques ne sont pas toujours les formes les plus adaptées à la contestation de l'ordre social. Gérard Le Vot souligne :

« Le bruit et le désordre sonore sont l'une des manifestations musicales par laquelle la contestation la plus violente peut s'exprimer. Pourtant, les révolutions ne sont pas forcément enclines à privilégier ce type de désordre auditif<sup>5</sup> ».

Il est ainsi intéressant d'évaluer l'articulation entre contenu révolutionnaire et révolution de la forme musicale : liée, distendue, contradictoire, antithétique...

Nous étudierons tout d'abord les caractéristiques génériques qui font de la chanson un instrument privilégié des révolutions – universalité et large diffusion populaire, rhétoriques stylistique et vocale, oralité et dynamique... Mais ces liens naturels et presque originels, doublés de *topoi* récurrents, ne doivent pas nous conforter dans l'impression d'une univocité simplificatrice. La chanson révolutionnaire est aussi reprise, détournement, intertextualité, révolution de l'énonciation : son ambiguïté sémiologique affleure partout, dans le texte, le contexte, l'énonciation ou la performance. Ces deux directions prospectives nous aideront à

---

<sup>4</sup> TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*. Paris : Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2008.

<sup>5</sup> LE VOT, Gérard, « Avant-propos », dans : LE VOT, Gérard (éd.), *Musique et Révolutions. Actes de la journée d'étude du 20 janvier 2010*. Lyon : Université Lyon 2, département de musicologie, 2010.

tresser les fils disparates d'une suite d'exemples hétérogènes, pour tracer l'esquisse d'une typologie de la chanson révolutionnaire, en mettant en lumière, parmi ses caractères distinctifs, des traits communs, fédérateurs génériques, et des critères discriminants, sources de divergences et instigateurs de subdivisions typologiques.

## I. Caractéristiques génériques de la chanson révolutionnaire

Pourquoi la chanson s'est-elle imposée, au cours des siècles, comme vecteur privilégié des aspirations révolutionnaires ? Sans doute parce qu'elle possède déjà, intrinsèquement, des spécificités propices à cette vocation. Le tableau suivant présente ainsi la congruence entre certaines caractéristiques génériques de la chanson et trois grandes familles de compétences, indispensables à la fonction révolutionnaire, qui en découlent :

CARACTÉRISTIQUES DE LA CHANSON RÉVOLUTIONNAIRE	FONCTIONS ET OBJECTIFS
1 – L'universalité, l'oralité et la diffusion populaire	<ul style="list-style-type: none"> <li>→ <b>Rassembler</b>, fédérer le groupe, se propager rapidement et toucher un large public,</li> <li>→ Favoriser l'identification à un groupe,</li> <li>→ Mobiliser collectivement.</li> </ul>
2 – La double rhétorique : textuelle et vocale	<ul style="list-style-type: none"> <li>→ <b>Convaincre</b> (par l'émotion et la raison, le <i>pathos</i> et le <i>logos</i>),</li> <li>→ Conflictualiser,</li> <li>→ Promouvoir des valeurs collectives.</li> </ul>
3 – La dynamique musicale, rythmique, « performancielle ».	<ul style="list-style-type: none"> <li>→ <b>Inciter, soutenir et amplifier l'action</b>,</li> <li>→ Donner du courage, éveiller chez l'auditeur un état psychoaffectif favorable à la mobilisation et à l'exaltation héroïque,</li> <li>→ Agir sur le corps.</li> </ul>

**Tableau 1 :** mise en correspondance de trois grandes caractéristiques de la chanson, particulièrement présentes dans la chanson révolutionnaire, et du rôle primordial qu'elles exercent dans le cadre de la chanson révolutionnaire.

Cette première partie propose une analyse de ces trois caractéristiques et de leur exploitation dans la chanson révolutionnaire.

### I.A. Universalité, oralité et diffusion populaire

Historiquement, les caractéristiques inhérentes à la chanson font qu'elle n'a pas besoin du filtre de l'apprentissage pour être comprise : elle s'adresse à tous, sans discrimination culturelle ou sociale. Si elle peut être comprise par tous, l'un de ses atouts majeurs est sa capacité à être aussi potentiellement pratiquée, donc reprise et interprétée, par tous, grâce à la simplicité de sa forme et à l'universalité de son mode d'expression : la voix. Ne nécessitant aucun moyen, contrairement aux autres pratiques musicales, elle peut ainsi se déplacer partout, et se transporter au cœur des foyers, ou sur les lieux même de la révolution : dans la rue, à l'usine, *etc.* De là, son large retentissement et sa prodigieuse capacité à se diffuser plus facilement que l'écrit. Dans son *Chansonnier révolutionnaire*, Michel Delon précise :

« Vers 1780, tout événement public suscite des chansons, tout mouvement d'opinion s'exprime de cette

façon, c'est le mode d'appropriation naturel de l'actualité par un public qui parfois ne sait pas lire<sup>6</sup> ».

La chanson fait traditionnellement l'objet d'une transmission essentiellement orale, qui est l'un des piliers de sa diffusion : c'est le phénomène de « l'auditeur-chanteur » qui permet, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, sa propagation dans toutes les couches de la société, amplifiée par le rôle des chanteurs des rues et des goguettes. L'emploi de nombreuses répétitions et retours, ainsi que la reprise d'une mélodie connue par la technique du timbre, permettent de faciliter la mémorisation. Cette transmission n'est toutefois pas exclusivement orale : il existe aussi des opuscules (ou chansonniers) pour colporter les chansons dans les campagnes.

Le processus de création se situe, lui aussi, entre oral et écrit, car, même si l'écrit intervient souvent dans la composition, les pratiques orales et improvisées tiennent une place importante dans l'élaboration de la chanson, comme le souligne Gérard Le Vot :

« Ses schémas moteurs, mnémotechniques et phonatoires, ses techniques mémorielles et gestuelles, s'appuient souvent sur des pratiques “vives”, c'est-à-dire improvisées<sup>7</sup> ».

La création chansonniers se partage également entre le collectif et l'individuel, l'auditeur-chanteur tenant un rôle qui dépasse celui de la simple diffusion, et passe par des transformations, volontaires ou non, de l'œuvre originale. Selon Michel Delon :

« La création durant la révolution se caractérise par des échanges permanents entre invention individuelle et collective, forme savante et populaire<sup>8</sup> ».

Cette articulation entre savant et populaire est un autre trait singulier de la chanson révolutionnaire historique : si l'appropriation populaire en est une des caractéristiques, sa genèse peut impliquer poètes et compositeurs de formation savante. Le *Chant du Départ* (1794) est un bon exemple de ces convergences entre le savant et le populaire, de cette diffusion entre oral et écrit. En effet, avec un texte écrit par Marie-Joseph Chénier et une musique composée par Méhul, cette chanson, avant son appropriation populaire, est de facture incontestablement savante. Sa structure, conçue comme un drame en miniature, présente d'ailleurs une figuration métaphorique de sa diffusion dans les différentes couches de la population, chaque couplet étant successivement chanté par un groupe social distinct : une mère de famille, deux vieillards, un enfant, une épouse, une jeune fille, trois guerriers, avant le *Tutti* final, marquant le mouvement d'adhésion. L'origine des chansons révolutionnaires est ainsi bien souvent bourgeoise – elle implique des compositeurs comme Gaveau, Gossec, Méhul, de nombreux écrivains... – et nous devons nous garder de l'assimilation factice de la notion d'oralité à celle de genèse populaire. D'une chanson à l'autre, il existe donc une grande hétérogénéité : composition élaborée ou reprise d'un timbre, origine savante, populaire ou anonyme, tournures littéraires ou plus familières – hétérogénéité qui pourrait être exemplifiée par le contraste entre *Le Chant du Départ*, dont nous venons de parler, et le *Ça ira*, écrit sur l'air connu de contredanse du *Carillon national*, par Ladré, ancien soldat et chanteur des rues.

Aujourd'hui, la diffusion orale a laissé place à la diffusion discographique. L'auditeur ne chante plus, sa réception devient passive : « on ne chante plus la chanson, on l'écoute<sup>9</sup> »,

---

<sup>6</sup> DELON, Michel et LEVAYER, Paul-Édouard (éd.), *Chansonnier révolutionnaire*. Préface de Michel Delon. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1989, p. 7.

<sup>7</sup> LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'éducation musicale, Supplément Baccalauréat 2009*. n° 555/556. Septembre-octobre 2008. p. 89-103.

<sup>8</sup> DELON, Michel et LEVAYER, Paul-Édouard (éd.), *Chansonnier révolutionnaire*. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>9</sup> CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*. Paris : Payot, coll. « Langages et sociétés », 1981, p. 117.

remarque Louis-Jean Calvet. Une autre conséquence est la perte partielle de la souplesse du genre et de son aptitude à déjouer la censure grâce à son oralité qui le rendait difficilement contrôlable par les autorités et en faisait une arme redoutée par le pouvoir en place, comme l'atteste cet extrait du procès de Béranger, qui fait étonnamment écho aux propos de Platon cités en introduction :

« Salpêtre, circulant avec rapidité, [la chanson] pénètre en même temps dans les villes et les hameaux, également comprise de toutes les classes. Tandis que la brochure la plus coupable n'exerce que dans un cercle étroit sa mauvaise influence, la chanson, plus contagieuse mille fois, peut infecter jusqu'à l'air qu'on respire<sup>10</sup>. »

La chanson actuelle, par ses moyens de diffusion, atteint certes un public encore plus vaste, mais est tributaire des médias. Cependant, « l'oralité numérique<sup>11</sup> », qui succède peu à peu au stade de l'oralité « mécaniquement médiatisée » de Paul Zumthor<sup>12</sup>, laisse entrevoir de nouveaux modes de diffusion directe et donc une liberté nouvelle face à la censure indirecte exercée par la sélection médiatique.

Si la pérennité des caractéristiques de la chanson révolutionnaire fut longtemps la garante de son universalité, la chanson contestataire de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle se heurte à un dilemme. En tension entre révolution formelle et volonté de diffusion de masse, elle hésite entre la dissidence sonore et la portée universelle. En brisant les repères génériques et interdisant l'appropriation par l'auditeur chanteur, elle prendrait le risque de rupture avec son public, risque que relativement peu de chanteurs ont accepté d'assumer. Quelques-uns comme Léo Ferré parviendront à concilier, dans une certaine mesure, métamorphose du genre et popularité, en mêlant dans leur répertoire des œuvres expérimentales et des chansons d'approche plus facile. D'autres, comme Colette Magny, opteront pour une révolution radicale qui les confineront dans la marginalité médiatique.

Aujourd'hui, le problème est plutôt contourné, car, si l'énonciation et la performance sont incontestablement mutagènes, on observe que les structures musicales et textuelles conservent paradoxalement une forme de stabilité rarement remise en cause.

## **I.B. La double rhétorique : textuelle et vocale**

Comme le discours politique, la chanson révolutionnaire traditionnelle place au premier plan les paroles (la pratique du timbre dans la chanson politique et satirique le confirme) et, comme lui, sa portée est universelle :

« La rhétorique [...] s'occupe de certaines choses qui, communes par quelque point à tout le monde, peuvent être connues sans le secours d'aucune science déterminée. Ainsi, tout le monde [la] pratique<sup>13</sup>. »

---

<sup>10</sup> MARCHANGY, lors du procès de Béranger, cité par : PRASSOLOFFORY, Annie, « Y a-t-il une censure musicale ? », dans : ORY, Pascal et ABIRACHED, Robert, *La censure en France à l'ère démocratique*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1997, p. 223-224.

<sup>11</sup> Définie par LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. 2e partie : Histoire et esthétique de la chanson française », dans : *L'Éducation musicale*. n° 557/558. Novembre-décembre 2008, p. 24. « Au fond, l'essor de la technologie, qui a accru aussi les possibilités de stockage, contraint à élargir notre conception de l'oralité et de l'écrit en intégrant les nouveaux moyens de fixation et de diffusion de la musique. Pour cela, je parlerais volontiers d'une oralité "numérique" désorientée en raison de la multiplication des pratiques d'écoute et d'invention. »

<sup>12</sup> ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 36.

<sup>13</sup> ARISTOTE, *Rhétorique*. Trad. de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck. Introduction de Michel Meyer. Paris : Le Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1991, p. 75.

La chanson révolutionnaire rejoint en ce sens la rhétorique du discours, et il n'est pas étonnant de remarquer qu'historiquement, discours et chansons semblent indissociables de toute mobilisation sociale ou politique d'envergure. Le discours de Danton aux Cordeliers, avant l'assaut des Tuileries, confirme ce lien étroit entre chansons et discours, deux paroles révolutionnaires qui se complètent et se répondent :

« “Que ce tocsin sonne la dernière heure des rois et la première heure de la vengeance et de la liberté du peuple. Aux armes, et ça ira !” À peine Danton avait-il proféré ces rapides paroles que l'air du *Ça ira* ébranla les voûtes des cordeliers<sup>15</sup> ».

Citons encore cette anecdote, compte-rendu d'une séance parlementaire, relatée en 1909 par Le Petit Journal :

« Ce fut une séance tristement mémorable que celle-là. Comme les radicaux interrompaient un député socialiste, l'extrême gauche se leva et entonna [...] *L'Internationale*. [...] La chambre toute entière se dressa, indignée. Bientôt *La Marseillaise* répondit à *L'Internationale*, tandis que les députés royalistes entonnaient de leur côté l'air de *La Vendéenne*... Ce fut une terrible cacophonie<sup>16</sup>. »

\*

Sur le plan textuel, la chanson révolutionnaire use de nombreux procédés stylistiques propres à la rhétorique pour entraîner l'adhésion – témoin cet extrait du texte du *Chant des égaux*, œuvre représentative du genre :

<b>LE CHANT DES ÉGAUX<sup>17</sup></b>	
1796. Paroles de Germain. Air nouveau.	
(chant de ralliement au Club franc-maçon du Panthéon sous le Directoire)	
1	Un code infâme a trop longtemps
2	Asservi les hommes aux hommes :
3	Tombe le règne des brigands !
4	Sachons enfin où nous en sommes.
5	Refrain :
6	Réveillez-vous à notre voix
7	Et sortez de la nuit profonde.
8	Peuple ! Ressaisissez vos droits :
	Le soleil luit pour tout le monde !
9	Tu nous créas pour être égaux,
10	Nature, ô bienfaitrice mère !
11	Pourquoi des biens et des travaux
12	L'inégalité meurtrière ? (Refrain...)
13	Pourquoi mille esclaves rampant
14	Autour de quatre ou cinq despotes ?
15	Pourquoi des petits et des grands ?
16	Levez-vous, braves sans-culottes !
	[...]

Une accumulation d'effets oratoires, à portée exhortative, confèrent au texte une forte dynamique : impératifs (*sachons, réveillez-vous, sortez, ressaisissez, levez-vous...*), apostrophes (*Peuple, Nature...*), questions oratoires (*Pourquoi des petits et des grands ?...*) exclamatives (*Le soleil luit pour tout le monde ! Tombe le règne des brigands !...*), hyperboles (*mille esclaves rampant autour de quatre ou cinq despotes...*), envolées héroïques (*sortez de la nuit profonde...*), anaphores (*pourquoi, pourquoi...*). La structure même de la chanson traditionnelle, fondée sur le jeu des répétitions du refrain et de la rime, et l'utilisation de vers bissés concourent à une amplification des effets. L'utilisation d'allégories (Nature, Paix, Patrie, Liberté, République, Égalité...), également courante, sacralise les valeurs prônées.

Le jeu des contrastes, entre un « nous » inclusif et un « vous » valorisé (*braves...*), s'opposant à un « eux » implicite et péjoratif (*les brigands, les despotes...*), initie une conflictualisation commune à de nombreux chants révolutionnaires. *L'Internationale* est un

<sup>15</sup> LAMARTINE, Alphonse de, *Histoire des Girondins*, vol. II, Bruxelles : Wouters, 1849, p. 139.

<sup>16</sup> *Le Petit Journal*, 30 mai 1909. Cité par : CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*. Op. cit., p. 127-128.

<sup>17</sup> DELON, Michel et LEVAYER, Paul-Édouard (éd.), *Chansonnier révolutionnaire*. Op. cit., p. 210-220.

exemple emblématique de l'utilisation de ces procédés oratoires et de ces oppositions récurrentes : l'antithèse « *Paix entre nous, guerre aux tyrans !...* » est renforcée par l'utilisation de métaphores manichéennes (« *ces cannibales* », « *les corbeaux, les vautours* »).

<b>L'INTERNATIONALE</b>	
1887. Musique de Degeyter. Paroles d'Eugène Pottier.	
<i>Debout ! les damnés de la terre</i>	<i>L'égalité veut d'autres lois ;</i>
<i>Debout ! les forçats de la faim</i>	<i>« Pas de droits sans devoirs, dit-elle,</i>
<i>La raison tonne en son cratère :</i>	<i>Égale, pas de devoirs sans droits ! »</i>
<i>C'est l'éruption de la fin</i>	<i>[...]</i>
<i>Du passé faisons table rase</i>	<i>Les Rois nous saoulaient de fumées.</i>
<i>Foule esclave, debout ! debout !</i>	<i>Paix entre nous, guerre aux tyrans !</i>
<i>Le monde va changer de base :</i>	<i>Appliquons la grève aux armées,</i>
<i>Nous ne sommes rien, soyons tout !</i>	<i>Crosse en l'air et rompons les rangs !</i>
	<i>S'ils s'obstinent, ces cannibales,</i>
<i>C'est la lutte finale</i>	<i>A faire de nous des héros,</i>
<i>Groupons-nous et demain</i>	<i>Ils sauront bientôt que nos balles</i>
<i>L'Internationale</i>	<i>Sont pour nos propres généraux.</i>
<i>Sera le genre humain.</i>	
	<i>Ouvriers, Paysans, nous sommes</i>
<i>L'État comprime et la loi triche ;</i>	<i>Le grand parti des travailleurs ;</i>
<i>L'impôt saigne le malheureux ;</i>	<i>La terre n'appartient qu'aux hommes,</i>
<i>Nul devoir ne s'impose au riche ;</i>	<i>L'oisif ira loger ailleurs.</i>
<i>Le droit du pauvre est un mot creux.</i>	<i>Combien de nos chairs se repaissent !</i>
<i>C'est assez languir en tutelle,</i>	<i>Mais si les corbeaux, les vautours,</i>
<i>L'égalité veut d'autres lois ;</i>	<i>Un de ces matins disparaissent,</i>
<i>« Pas de droits sans devoirs, dit-elle,</i>	<i>Le soleil brillera toujours !</i>
<i>C'est assez languir en tutelle,</i>	

Le contraste s'illustre aussi dans l'antagonisme entre passé, présent et futur. Alors que la situation passée est dénoncée (*Les rois nous saoulaient de fumées...*), le présent est le temps de la prise de conscience des injustices (*L'État comprime et la loi triche*), mais c'est aussi celui du changement (*C'est la lutte finale / Nous sommes le grand parti des travailleurs...*). Le présent précipite ainsi l'action en annonçant le changement comme déjà amorcé, marquant la nécessité d'un engagement immédiat et exploitant le rôle performatif du chant, qui devient, selon l'expression de Robert Merton, une « prophétie autoréalisatrice<sup>18</sup> ». L'avenir utopique est envisagé comme réalité (« *Le monde va changer de base* », « *L'Internationale sera le genre humain* »...).

\*

La chanson contestataire d'aujourd'hui présente souvent les mêmes procédés oratoires, comme l'illustre cet extrait d'un texte de NTM :

<b>LE MONDE DE DEMAIN<sup>19</sup></b>	
2000. NTM	
<i>[...]</i>	<i>[...]</i>
<i>Alors réfléchissez: Combien sont dans mon cas</i>	<i>Le monde de demain</i>
<i>Aux abords de vos toits</i>	<i>Quoiqu'il advienne nous appartient</i>
<i>Et si cela est comme ça</i>	<i>La puissance est dans nos mains</i>
<i>C'est que depuis trop longtemps</i>	<i>[...]</i>
<i>Des gens tournent le dos</i>	<i>Regarde ta jeunesse dans les yeux</i>

<sup>18</sup> MERTON, Robert, *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Paris : Plon, 1965, 514 p.

<sup>19</sup> DELON, Michel et LEVAYER, Paul-Édouard (éd.), *Chansonnier révolutionnaire. Op. cit.*, p. 210-220.



<i>Aux problèmes cruciaux</i>	<i>Toi qui commandes en haut lieu</i>
<i>Aux problèmes sociaux</i>	<i>Mon appel est sérieux</i>
[...]	[...]
<i>Je ne suis pas un leader</i>	<i>OK mais n'oublie jamais que je suis armé</i>
<i>Simplement le haut-parleur</i>	<i>De paroles pour m'imposer, m'opposer</i>
<i>D'une génération révoltée</i>	<i>M'interposer - processus enclenché</i>
<i>Prête à tout ébranler</i>	<i>Je balance ma vérité</i>
<i>Même le système</i>	[...]
<i>Qui nous pousse à l'extrême</i>	
[...]	

Impératifs et apostrophes, questions oratoires, accumulations dérivatives, oppositions entre « nous », « vous » et « tu », futur utopique, sont autant d'éléments que nous avons déjà mis en évidence... Cependant, émerge une nouvelle notion, celle du « moi », l'individuel se substituant souvent au collectif dans la chanson rebelle actuelle, tendance dictée par une évolution de la conception de l'*ethos* du chanteur, dont nous allons parler.

\*

Si la chanson est discours, son sens est toutefois beaucoup plus complexe et ambigu que le strict contenu verbal. Selon Christophe Traïni :

« Le recours à la musique permet d'asseoir les revendications sur une sensibilité préreflexive, plus robuste et engageante que les seules formations discursives<sup>20</sup> ».

La musique renforce ainsi la puissance d'attractivité, et la voix, par l'interprétation, superpose sa propre expressivité : le phrasé vocal (rythme, intonation, pause, débit, articulation, timbre...) et les multiples variantes que lui confère la liberté du genre, se comportent comme des focalisateurs sémiologiques et des « élucidateurs » du sémantisme textuel. L'interprétation, qui présente une strate supplémentaire dans l'art de convaincre, peut s'identifier à une véritable rhétorique vocale, dont l'importance s'accroît avec l'évolution du genre. Selon A. Pecqueux :

« On ne peut plus se contenter de rechercher dans les paroles des éléments politiques : il faut embrasser la situation de communication qu'est la chanson dans sa globalité. C'est-à-dire à la fois comme une interprétation en situation, et comme une interaction entre des artistes et des auditeurs. En ce sens je vous inviterais à être attentifs plutôt qu'à des énoncés, à une énonciation : plutôt qu'à ce qui est chanté, à la façon de le chanter ; plutôt qu'à des paroles, à leur interprétation<sup>21</sup>. »

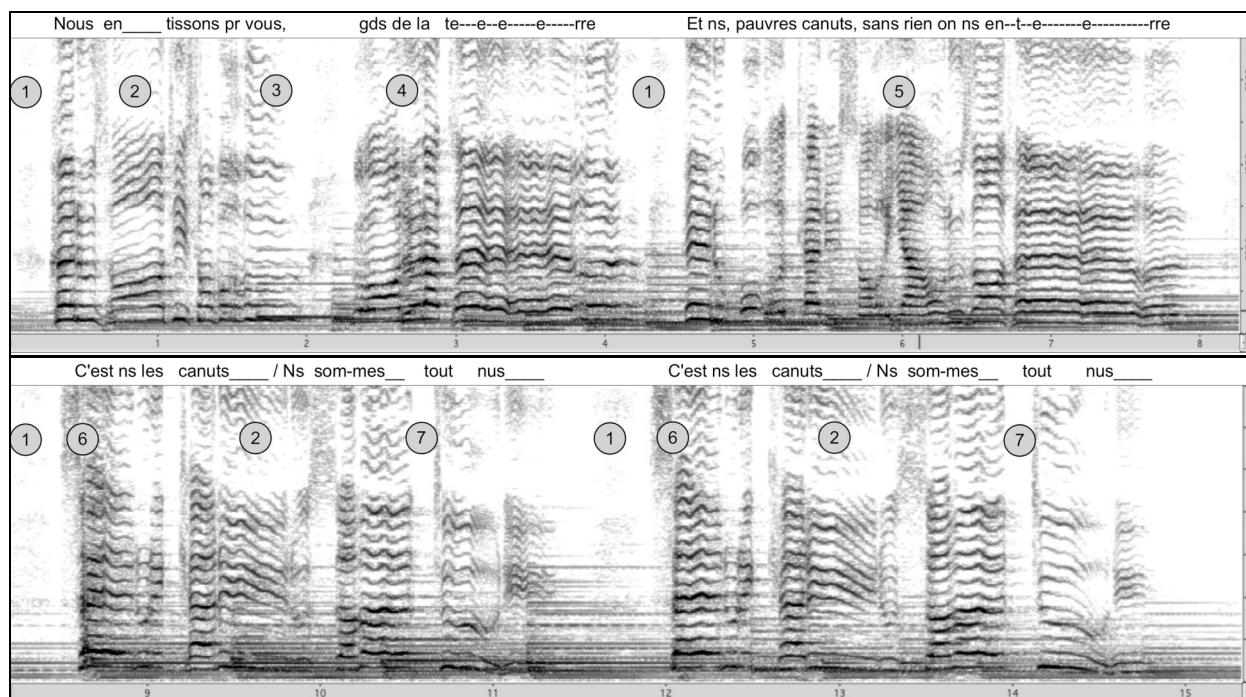
Ainsi, l'utilisation de la voix, autant que les mots, contribue à emporter l'adhésion du public. Le chanteur agit sur l'auditeur à trois niveaux, par le *pathos*, le *logos* et l'*ethos*, comme dans le discours. L'expressivité vocale renforce le *Pathos* pour faire naître chez l'auditeur un état affectif propice à la persuasion. Le phrasé vocal éclaire le sémantisme du texte, focalise l'attention sur les termes phares, fait éventuellement ressortir une intonation ironique, un sens implicite, suscitant la complicité avec le public et favorisant la compréhension de l'argumentation textuelle (*logos*). Nous pouvons ainsi considérer qu'il existe de véritables « figures vocales » qui se superposent aux figures rhétoriques textuelles. L'interprétation des *Canuts* par Catherine Sauvage<sup>22</sup> en est un bon exemple : accentuations, coups de glotte,

<sup>20</sup> TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère. Op. cit.*, p. 20.

<sup>21</sup> PECQUEUX, Antony, « Vers une chanson politique ? Tendances actuelles », dans : *Chansons en politiques*, Paris : BNF, Hall de la chanson, 2002.

<sup>22</sup> SAUVAGE, Catherine, « Les Canuts », dans : *Chansons de cœurs, chansons de tête*. Vol. 1. Théâtre de la Gaîté Montparnasse. Philips, 1961.

renforcements consonantiques, prises d'air sonores, *glissandi* expressifs, voix poussée à l'extrême, agissent comme des hyperboles, des mises en relief des contrastes textuels.



**Figure 1 :** Sonagramme d'un extrait de l'interprétation des *Canuts* par Catherine Sauvage, mettant en évidence les effets interprétatifs de mise en relief. (1) : prises d'air sonores. (2) : effet de *portamento* sur « Canuts » et « en ». (3) : pause expressive sur « vous ». (4) : voix forcée, tremblement. (5) : voix de poitrine forcée. (6) : attaques forcées. (7) : martèlement des syllabes.

Enfin, le chanteur semble ne ménager aucune distance entre lui et la cause qu'il défend et s'identifier totalement à cette cause. La chanson actuelle privilégie le « moi » de l'individu plutôt que le « nous » collectif traditionnel. L'*ethos* de l'interprète est alors fondamental, et l'image qu'il donne garante de l'authenticité nécessaire à susciter la conviction. L'investissement physique et la dynamique de l'énonciation – que ce soit dans la chanson française à texte (comme par exemple Léo Ferré, interprétant *La Révolution* ou *Comme une fille*, dans son concert de Bobino en 1969), dans le Rock contestataire (par exemple Trust, dans son enregistrement en concert de la chanson *Antisocial*<sup>23</sup>), ou dans le *Rap* actuel (par exemple Fonky Family, dans *Sans rémission*<sup>24</sup> : « Cracheurs de mots sans rémission / Sur des *fonky* sons ») – sont au cœur des techniques de l'art de convaincre, au même titre que la dynamique musicale.

### **I.C. Dynamique de la chanson révolutionnaire : une musique en mouvement**

Évoquons donc ce troisième caractère, lié au précédent : la chanson révolutionnaire est une musique en mouvement, empreinte d'une forte dynamique interne, d'une énergie s'associant à la dynamique textuelle et vocale déjà étudiée. Dans le *Florilège de la chanson*

<sup>23</sup> TRUST, « Antisocial », dans : *Soulez-vous dans les urnes*. Album *Live*. Universal Mercury, 2006.

<sup>24</sup> FONKY FAMILY, « Sans rémission », dans : *Hors série, vol. 1*. Sony, 1999.

*révolutionnaire : de 1789 au front populaire*<sup>25</sup>, rassemblant de nombreuses reproductions de partitions, figurent de multiples indications relatives à la dynamique : *martellata, avec entrain, con fuoco, energico, con bravura, vigoroso...* La chanson révolutionnaire historique utilise fréquemment la marche ou la danse populaire (*Ça ira, La Carmagnole...*). Le rythme cadencé et le *tempo* régulier, en intégrant le mouvement physique au sein même de la chanson, suscitent l'action, l'accompagnent et l'amplifient, favorisant l'exaltation populaire. Le rôle performatif du chant est alors mis au service de la cause. Au-delà du sémantisme verbal, cette musique est donc capable « d'agir physiquement sur le corps<sup>26</sup> », mettant le participant dans un état réceptif qui n'est pas sans rappeler celui de la transe, évoqué par Jean-Jacques Rousseau et étudié par Gilbert Rouget<sup>27</sup>.

Sur le plan performatif, le chœur et son large effectif créent une impression de puissance qui renforce la cohésion du groupe et exerce un pouvoir attractif. Dans la chanson « révolutionnaire » actuelle, les supports de cette dynamique se diversifient et diffèrent selon le genre : si les mouvements de marche sont parfois encore présents dans la chanson engagée « à texte » (par exemple, chez Léo Ferré, avec un usage souvent parodique : *Regardez-les, Miss Guêguerre, La Marseillaise, Mon Général, Y'en a marre...*), l'intensité sonore, le martèlement rythmique et l'hyperbolisme gestuel communicatif de la performance scénique ont aussi leur rôle à jouer.

\*

Même à ce premier niveau, nous pouvons appréhender la complexité dialectique qui irrigue la chanson révolutionnaire : entre savant et populaire, entre individu et collectivité, entre émotion et raison, entre contingence temporelle et universalité. Selon Michel Delon,

« C'est comme porteuse d'exaltation que la chanson s'identifie à l'élan révolutionnaire : créée par un individu, réassumé par une collectivité, ébauchée par l'un, modelée par tous, transmettant un message rationnel et l'investissant d'une force sentimentale, elle est la voix de la révolution, franchissant les frontières et les siècles<sup>28</sup> ».

Mais, si la chanson révolutionnaire est parfois paradoxale dans sa genèse et sa diffusion, combien l'est-elle plus encore par ses ambiguïtés sémiologiques, ses détournements, ses implicites, et son rôle dans la société.

## II. L'ambiguïté sémiologique

Certes, les chansons révolutionnaires historiques se caractérisent souvent par leur large diffusion et leur appropriation par la population au-delà des clivages sociaux, mais, en conclure la simplicité et l'univocité de leur signification serait toutefois une erreur : l'ambiguïté sémiologique, aussi bien dans la chanson révolutionnaire historique qu'actuelle, complique l'élaboration d'une typologie.

---

<sup>25</sup> BRÉCY, Robert (textes choisis et présentés par), *Florilège de la chanson révolutionnaire : de 1789 au front populaire*. Paris : Éditions Hier et demain, 1978, 305 p.

<sup>26</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Musique », dans : DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des métiers*, Paris, 1751-1776. « Si notre musique exerce peu son pouvoir sur les affections de l'âme, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur le corps ; témoin l'histoire de la tarentule ».

<sup>27</sup> ROUGET, Gilbert, *La Musique et la transe*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1990, 621 p.

<sup>28</sup> DELON, Michel et LEVAYER, Paul-Édouard (éd.), *Chansonnier révolutionnaire*. *Op. cit.*, p. 30.

Tout d'abord, la chanson politique n'est pas toujours du côté de l'opposition des forces au pouvoir, elle peut tout aussi bien célébrer les institutions existantes, voire être propagande. Christophe Traïni, dans *La musique en colère*, souligne « la porosité entre contestation et célébration des institutions<sup>29</sup> ». Le rôle et les visées des chansons révolutionnaires d'aujourd'hui ne sont pas plus évidents : l'ambiguïté est partout, entre mercantilisme et stigmatisation d'un système dont on dépend, entre dénonciation et racolage, entre remise en cause sociale et intégration dans une mode de la protestation qui devient argument de vente.

## II.A. Appropriations, détournements et intertextualité

Les glissements de signification dans la chanson révolutionnaire peuvent s'exercer selon des mouvements inverses : d'une part, une chanson d'opposition peut devenir instrument du pouvoir établi (révolutionnaire → non révolutionnaire) ; d'autre part, un chanson non dénotée politiquement peut devenir symbole révolutionnaire (non révolutionnaire → révolutionnaire).

### II.A.1 De la révolution à la propagande conservatrice : appropriations et détournements de chansons révolutionnaires historiques

Un exemple emblématique de détournement et d'ambiguïté sémantique est celui de la *Marseillaise*, dont le glissement de chant révolutionnaire à hymne patriotique officiel, du combat à l'éloge des institutions, est singulier. D'abord chant de guerre de l'armée du Rhin, elle garde encore son aura révolutionnaire pour Louise Michel en 1872, avant de devenir l'emblème de la France revancharde contre l'Allemagne et le symbole du pouvoir. On observe ainsi un glissement de sens, une réappropriation. Comme de nombreuses chansons révolutionnaires, *La Marseillaise* sera aussi l'objet de multiples détournements et avatars sur la même musique<sup>30</sup>, reprenant d'une certaine manière le procédé du timbre et servant de porte-drapeau aux groupes les plus divers : paysans, anticléricaux, ouvriers, ou féministes, comme dans l'étonnante *Marseillaise des cotillons*.

<b>LA MARSEILLAISE DES COTILLONS<sup>31</sup></b>			
1848. Paroles : L. De Chaumont. Chant des suffragettes. (chant des Vésuviennes, féministes radicales)			
1	Tremblez tyrans portant culottes !	9	Tremblez, tremblez, maris jaloux,
2	Femmes notre jour est venu :	10	Respect aux cotillons !
3	Point de pitié, mettons en note	11	
4	Tous les torts du sexe barbu ! (bis)	12	
5	Voilà longtemps que ça dure	13	L'homme, ce despote sauvage
6	Notre patience est à bout	14	Eut soin de proclamer ses droits,
7	Debout, Vésuviennes, debout !	15	Créons des droits à notre usage,
8	Et lavons notre vieille injure.	16	A notre usage, ayons des lois (bis)
9		17	Si l'homme en l'an quatre-vingt-treize
10		18	Eut soin de ne penser qu'à lui,
	Refrain :		Travaillons pour nous aujourd'hui
	Liberté sur nos fronts,		Faisons nous une Marseillaise !!
	Verse tes chauds rayons,		

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *La Marseillaise royaliste, La Marseillaise des Vendéens, La Marseillaise de la paix, La Marseillaise anticléricale, La Marseillaise des cotillons (féministe), La Marseillaise de l'union ouvrière...*

<sup>31</sup> *La Marseillaise des cotillons*. Paru dans *La République des femmes, Journal des cotillons*, n°1, Juin 1848. Reproduit dans : RÉCY, Robert (éd.), *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au front populaire*, Paris : Hier et Demain, 1978, p. 56.

La transformation la plus radicale aboutit au contre-pied total du sémantisme originel : le chant de guerre devenant chanson pacifiste dans *La Marseillaise de la Paix*.

**LA MARSEILLAISE DE LA PAIX<sup>32</sup>**  
1892. Paroles : J. Martin-Paschoud. (chanson pacifiste)

Refrain :  
Plus d'armes, citoyens !  
Rompez vos bataillons !  
Chantez, chantons !  
Et que la paix  
Féconde nos sillons !

C'est encore en parodiant ce chant initialement révolutionnaire, que les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle, marquent leur opposition aux idées de droite : Ferré en propose une version parodique lorsqu'il veut marquer sa position antimilitariste<sup>33</sup>, assimilant *La Marseillaise* à une prostituée entraînant les jeunes soldats vers la mort, et Gainsbourg, la reprenant en 1979 en version *reggae* parodique, avec *Aux armes et caters*<sup>34</sup>, déclenche une polémique qui atteste la sensibilité du sujet encore au XX<sup>e</sup> siècle.

L'exemple du *Vieux Drapeau*, une des chansons les plus connues de Pierre-Jean de Béranger, est tout aussi significatif. L'auteur promeut la légende napoléonienne pour critiquer le régime royaliste liberticide des Bourbons. Cette chanson, qui joue un rôle important dans les Trois Glorieuses, est ensuite utilisée par les bonapartistes en leur faveur, pour renverser la Seconde République. Sans changement, la chanson glisse du statut de revendication libertaire en faveur de la république à celui d'instrument de propagande, pour ceux qui renversent par coup d'état cette même république.

Ces deux exemples prouvent que le détournement peut aller jusqu'à la contradiction absolue et l'inversion sémiologique totale : initialement porte-drapeau de la révolution, ces chansons deviennent emblème du pouvoir ou support de l'idéologie conservatrice.

#### II.A.2 De la chanson neutre au symbole révolutionnaire

Mais l'ambiguïté se situe aussi à un autre niveau : la chanson dite révolutionnaire peut n'avoir dans son contenu sémantique ni dans sa genèse de création aucun rapport explicite avec la révolution. L'ambiguïté est alors dans le symbolique et l'implicite de la contextualisation. Selon L.-J. Calvet :

« La chanson n'a pas [toujours] de valeur intrinsèque ou innée. [...] Elle dessine ou parfait son profil politique à travers l'usage que l'on en fera. En d'autres termes, serait révolutionnaire la chanson que l'on chante dans la révolution<sup>35</sup> ».

Le *Temps des cerises* de Jean-Baptiste Clément est un exemple extrême de ce glissement symbolique : chanson pastorale de 1866, elle ne devient qu'*a posteriori* la chanson emblématique de la Commune et de sa répression sanglante, alors que son lien avec la

<sup>32</sup> Reproduit dans : RÉCY, Robert (éd.), *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au front populaire*, Paris : Hier et Demain, 1978, p. 148.

<sup>33</sup> *La Marseillaise* (1967) de Léo Ferré. Réédition en C.D. : *Léo Chante Ferré. Vol. 7 : Cette chanson*, Barclay, 2003.

<sup>34</sup> Serge Gainsbourg, *Aux armes et caters*, Universal, 1979.

<sup>35</sup> Louis-Jean Calvet, *La production révolutionnaire. Slogans, affiches, chansons*. Paris : Payot, 1976, p. 138-139.

révolution est des plus ténus et n'a été établi qu'ultérieurement par l'auteur, par une dédicace à une ambulancière morte lors de la Semaine sanglante.

Dans la chanson revendicatrice actuelle, en plus de l'aspect contextuel, les caractéristiques énonciatives peuvent opérer ce glissement de sens. Ainsi, *Douce France* est une chanson sans apparentes visées politiques ou contestataires (créée et diffusée par Charles Trenet en 1943, dans le contexte historique de l'occupation, elle n'est toutefois pas aussi anodine qu'il n'y paraît). Mais, reprise en 1986 par le groupe Carte de Séjour, les mêmes paroles deviennent porteuses d'une revendication identitaire française de la génération issue de l'immigration, opérant par l'intonation et le phrasé une réappropriation revendicatrice d'une appartenance à une patrie commune par une communauté qui peine à trouver sa place légitime dans notre société.

Les critères de caractérisation de la chanson révolutionnaire ou à portée revendicatrice sont donc dans certains cas extrêmement subjectifs, les exemples cités échappant totalement à la typologie traditionnelle du genre, dans lequel ils s'intègrent pourtant par les sous-entendus qu'ils suscitent dans l'esprit de l'auditeur.

### II.A.3 La chanson révolutionnaire : relais historique et intertextualité

À ces deux premiers mouvements qui induisent des ambiguïtés sémiologiques dans la chanson révolutionnaire, s'ajoute une troisième caractéristique génératrice de complexité et d'implicite : la chanson révolutionnaire s'inscrit dans la durée et inscrit l'action de ceux qui la chantent dans une continuité historique. Elle véhicule avec elle tout son acquis, contaminant le présent pour mieux servir les visées des nouveaux interprètes.

Évoquons par exemple *L'Internationale* : symbole de la Commune, puisqu'écrite pendant sa répression et par un communard, elle devient ensuite l'étendard des socialistes et des communistes, puis l'hymne du monde ouvrier et la chanson de toutes les luttes ouvrières du XX<sup>e</sup> siècle, du Front Populaire aux événements de Mai 68, ajoutant lors de chaque nouvelle utilisation révolutionnaire une nouvelle strate de signification et inscrivant cette action, par l'implicite qu'elle sous-entend, dans une continuité historique porteuse de sens.

Les chansons révolutionnaires historiques gagnent souvent une forme de pérennité : si elles sont généralement, à l'origine, associées à un événement précis, elles perdent progressivement leur signification événementielle initiale pour s'ériger en symbole trans-générationnel de lutte. Elles procèdent ainsi par ricochet, toujours présentes dans la mémoire collective, rebondissant à chaque nouvelle phase d'opposition populaire, prêtes à une réappropriation, voire à un détournement... Un exemple récent de l'implicite historique dans l'utilisation de la chanson politique serait celui de la *Chanson des partisans* de Kessel et Druon, expression de la résistance contre les nazis pendant la dernière guerre mondiale. À la suite du groupe Zebda, qui enregistre cette chanson dans son album *Motivés, Chants de lutte*<sup>36</sup>, les opposants à l'extrême droite se réapproprient ce chant, opérant par intertextualité une assimilation du parti lepéniste aux nazis lors des élections de 2002.

Multipliation des implicites, des connotations historiques, des citations... La chanson révolutionnaire est ainsi marquée par l'intertextualité, et l'on peut en dire ce que Michael Riffaterre disait de la littérature :

« La littérature, même lorsqu'elle se veut système ou institution, ne peut pas ne pas être révolutionnaire, et cette production par réaction, cette promulgation d'idoles qui ne sert qu'à susciter leurs iconoclastes, a

---

<sup>36</sup> *Motivés, Chants de lutte*, Tactikollectif, 1997.

un nom : c'est l'intertextualité même<sup>37</sup> ».

La chanson révolutionnaire est systématiquement « production par réaction » au sens premier du terme, car elle n'existe qu'en référence à des événements, des situations, des lois, des discours, d'autres chansons...

*La Chanson de Craonne* constitue une bonne illustration de cette intertextualité iconoclaste : chanson pacifiste, écrite par des soldats pendant la première guerre, et restée anonyme malgré les recherches pour arrestation, elle s'inscrit en opposition totale avec la pensée dominante, exprimée dans les autres chansons de l'époque qui prônaient le sacrifice exalté du soldat français pour sa patrie, comme par exemple les *Chants du Bivouac* de Théodore Botrel, recueil de chansons exhortant à la guerre : *Hardi, les Gars !, Vas-y mon homme, La Terre nationale, C'est la guerre qu'il nous faut...*

**LA CHANSON DE CRAONNE**  
1917. Sur l'air de : "Bonsoir m'amour".

[...]

COUPLET

Dans cette chanson qui utilise le procédé du timbre et un niveau de langue très populaire, la bataille héroïque devient « guerre infâme », le soldat sauveur de la patrie, « pauvre purotin » ou « trouffion », et le sacrifice au combat, duperie au service de « messieurs les gros » et « les embusqués »... *La Chanson de Craonne* est réaction iconoclaste à une propagande belliciste, comme le sera en son temps *Le déserteur* de Boris Vian.

La forte charge révolutionnaire de ces chansons ne peut se concevoir sans référence extratextuelle, ce qui n'a rien d'étonnant, si nous reprenons notre définition initiale de la chanson révolutionnaire (en lien avec le changement), la notion de changement ne pouvant se définir que par rapport à un état, un immobilisme, fut-il provisoire. Tous ces éléments implicites, intertextuels ou contextuels, insufflent à la chanson révolutionnaire une

<sup>37</sup> RIFFATERRE, Michel, cité par : OLIVIER, Andrew, « Introduction », dans *Texte, n°2 : L'Intertextualité. Intertexte, Autotexte, Intratexte*, 1983, p. 7.

profondeur qui permet de dépasser l'immédiateté et la superficialité trop souvent associée au genre de la chanson, et de l'inscrire dans la complexité de l'évolution historique des sociétés humaines.

## **II.B. Le culte de la transgression : révolution stylistique ou asservissement mercantile ?**

Qu'en est-il aujourd'hui de la chanson révolutionnaire ? Il faut d'ores et déjà, comme le laissent supposer nos critères antérieurs, élargir la notion de chanson révolutionnaire à des genres autres que la chanson française traditionnelle à texte, la chanson contestataire actuelle venant bien souvent du Rock ou du *Rap* par exemple. *A priori*, aucune raison de ne pas les associer à notre corpus, puisqu'y figurent aussi bien un texte de contestation sociale, souvent cependant plus révolutionnaire par son mode d'expression – vocabulaire familier, expressions chocs – que par son idéologie, qu'une forte dynamique musicale et rythmique et surtout une énonciation violemment projetée, agression sonore doublée d'une présence corporelle hyperbolique dans la performance.

Révolutionnaires aussi, ces genres le sont, car ils incarnent souvent une prise de parole d'un groupe précédemment marginalisé dans la société française : la jeunesse pour le Rock dans les années soixante, les minorités linguistiques dans les années soixante-dix, la banlieue pour le *Rap* actuellement. Cette parole réintroduit au sein de l'espace médiatique une langue hétérodoxe, qu'elle impose et légitime.

Mais déjà nous touchons à une première ambiguïté : l'objectif de ces minorités est-il de s'intégrer dans une société figée, d'y imposer son existence communautaire, ou de transformer cette société ? Cette intégration implique-t-elle obligatoirement une évolution sociale ou au contraire la société « absorbe-t-elle » les groupes porteurs de ces chansons contestataires pour mieux les encadrer et les contrôler ? Ces tensions se doublent d'une autre problématique : les révolutions stylistiques initiées par ces groupes ne sont-elles pas que des pseudo-révolutions, où la recherche d'originalité, d'excentricité, de transgression, serait récupérée par le mercantilisme médiatique qui impose une esthétique de la différenciation, de l'opposition, pour marquer son territoire dans l'accumulation pléthorique des productions ?

De la révolution à l'intégration, de la politisation à la récupération, le procès que l'on peut tenter au *Rap* actuel fut celui que l'on fit à Léo Ferré dans les années soixante-dix. Béranger fut en son temps critiqué pour son enrichissement... Avoir à l'esprit l'ambiguïté que le mercantilisme actuel fait peser sur la chanson n'implique pas de condamner ce qui, dans cette production, émane d'un cri authentique de révolte – même si les producteurs y trouvent leur compte. D'où notre inclusion, dans le corpus, de certaines chansons Rock ou de « la chanson *Rap* », selon la formule de Pecqueux. Au milieu d'une production de chansons provocatrices à visées publicitaires, se trouvent d'authentiques chansons contestataires et engagées, qui répondent aux critères sélectifs que nous avons vus.

## **II.C. Utopie et catharsis : une chanson révolutionnaire au service du pouvoir ?**

Reste l'ambiguïté la plus intrinsèque, au cœur de la problématique de la chanson révolutionnaire, de ce corpus dont nous venons de préciser les frontières qui restent toutefois caractérisées par leur porosité. La chanson révolutionnaire peut-elle se définir par son efficacité, son impact historique ? Est-elle ferment ou substitut de la révolution, sujet ou



objet ?

La première version du sujet d'agrégation incluait l'idée fondamentale d'utopie, souvent au cœur de la chanson révolutionnaire. C'est par ce biais que nous aborderons la dernière problématique de l'ambiguïté dans ce type de chansons : ce projet imaginaire d'une société autre, sur le plan politique, religieux et social, ou, plus récemment, sur les thèmes de la propriété, de la famille ou de la sexualité, peut être perçu, soit comme un puissant levain de la transformation, soit comme un frein, comme le met en évidence Henri Desroche :

« L'utopie corrode les compacités sociales, relativise leurs absolus [...], instaure une phase critique dans la phase organique [...], face aux gouvernements elle foment des oppositions [...], avec tous les risques et ses tares de fabulation facile, d'enthousiasme inconsistant ou de logomachie fumeuse et évasive [...], mais aussi avec ses chances de mobilisations psychologiques par et dans l'imagination<sup>38</sup>. »

L'utopie secrète en effet ses propres limites et transmet son ambiguïté interne à la chanson révolutionnaire qui en fait un large usage. Elle peut aussi bien soutenir la dynamique sociale que l'annihiler, puisqu'elle est évasion hors de l'histoire par l'imaginaire. À ce titre, elle est à l'intersection entre ferment de révolution et fixisme anti-historique condamnée par Marx.

Certes, la chanson révolutionnaire d'aujourd'hui est moins volontiers utopique et plus ancrée dans le quotidien. Cependant, par d'autres aspects, elle semble vivre plus que jamais son ambiguïté fondamentale en tension entre un rôle subversif et une paradoxale mise au service du pouvoir établi. Le support emblématique de son expression – malgré la diffusion phonographique – reste la performance, véritable cérémonie rituelle et échange spéculaire entre le chanteur et son public. Comme pour la chanson révolutionnaire traditionnelle de rue, le pouvoir attractif et d'assimilation est fort, voire irrésistible, et la rébellion s'exprime aussi bien sur le plan esthétique par l'intrusion du chaos musical, que sur le plan politique et éthique, par la contestation de l'ordre établi. Mais ces performances rebelles sont-elles un véritable ferment de la contestation sociale, et qu'en est-il de leur pouvoir fédérateur ?

D'une part, elles ne s'adressent souvent qu'à un groupe communautaire : le public présent est déjà acquis et chaque genre, voire chaque chanteur a son public spécifique. Mais surtout, la performance peut devenir une substitution ritualisée de la révolution, une révolution introvertie, exutoire des tensions sociales. Plutôt qu'un tremplin au changement, elle devient un succédané de la rébellion, un régulateur social par la catharsis qu'elle opère. Suprême ambiguïté : plutôt que de déstabiliser le pouvoir, elle en serait un des systèmes de régulation, assurant au même titre que certaines manifestations sportives ou de rue, une « dépressurisation » périodique de la contestation.

Cette complexité mise en avant nous induit à établir une typologie plus par rapport aux visées de la chanson révolutionnaire que par rapport à son efficacité réelle, puisque l'ambiguïté est telle, que la chanson révolutionnaire peut, sociologiquement et historiquement, s'avérer être un outil anti-révolutionnaire.

### **III. Proposition de typologie de la chanson révolutionnaire française**

Dans cette dernière partie, nous proposons donc une typologie de la chanson révolutionnaire reposant sur ses visées qui constituent l'élément fédérateur principal d'œuvres souvent disparates.

---

<sup>38</sup> DESROCHE, Henri. « Utopie », dans : *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel, coll. « Encyclopedia Universalis », 2001, p. 922.

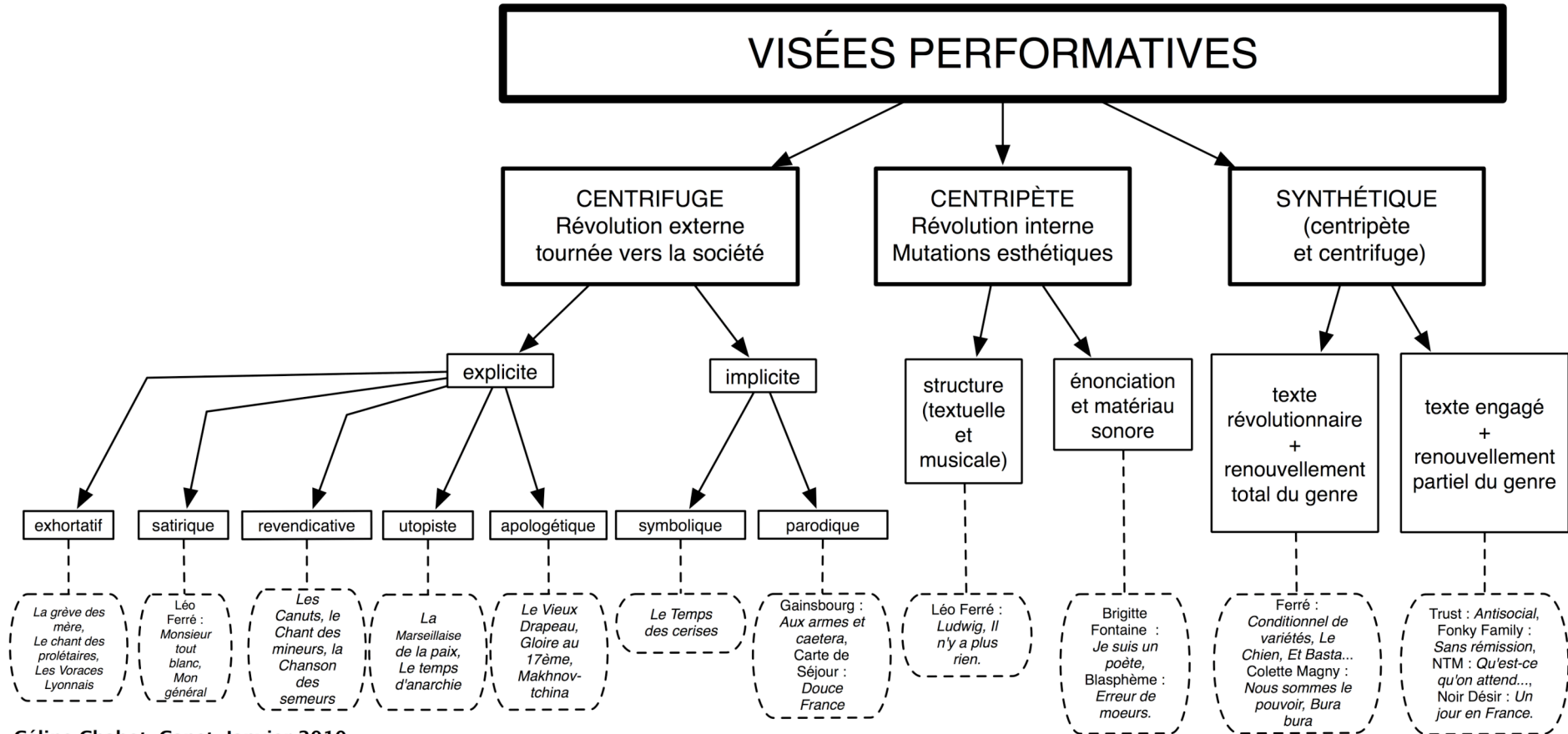
Nous distinguons d'abord trois grandes orientations performatives dans la chanson révolutionnaire :

- D'une part, les chansons à **visées centrifuges**, au service d'une cause extérieure à elles-mêmes et qui ont pour objet un changement de la société.
- D'autre part, les chansons à **visées centripètes**, qui sont centrées sur elles-mêmes et visent une révolution interne, une révolution esthétique du genre. Dans ce cas, la chanson n'est pas au service d'une autre révolution que la sienne, et incarne cette révolution.
- Enfin, les chansons à **visées synthétiques**, qui associent visées centrifuges et centripètes. Elles sont à la fois révolution esthétique et au service d'une révolution sociale ou politique.

Les **chansons à visées centrifuges** présentent un texte à portée révolutionnaire : ce texte peut être explicitement ou implicitement révolutionnaire. Parmi les chansons au texte **explicitement révolutionnaire**, nous distinguons les visées :

- **Exhortatives**, qui incitent à l'action. Citons l'exemple de *La grève des mères* : « Refuse de peupler la terre ! / Arrête la fécondité ! / Déclare la grève des mères ! / Aux bourreaux crie ta volonté ! / Défends ta chair, défends ton sang ! / À bas la guerre et les tyrans ! ».
- **Satiriques**, qui réalisent la critique d'un individu ou d'un groupe, symbole d'une autorité remise en cause, en utilisant souvent l'adresse. Citons comme exemple récent *Monsieur Tout Blanc* de Léo Ferré, critique acerbe du Pape Pie XII : « Monsieur Tout-Blanc / Vous enseignez la charité / Bien ordonnée / Dans vos châteaux en Italie / Monsieur Tout-Blanc / La charité, c'est très gentil / Mais qu'est-ce que c'est ? / Expliquez-moi ».
- **Revendicatives**, qui revendiquent les droits d'une catégorie de la population, d'un corps de métier, souvent socialement défavorisé. Il s'agit d'une dénonciation des inégalités sociales et de l'injustice de la situation actuelle, doublé d'un appel à la lutte. Mentionnons, par exemple, *Les Canuts* (« C'est nous les canuts / Nous sommes tout nus ! ») ou *Le Chant des mineurs* (« Pour les repus nous avons dans la mine / Assez longtemps usés nos pauvres doigts / Si les lions subissent la vermine / Nous ne voulons plus subir les bourgeois »).
- **Utopistes**, dont le texte prône un futur idéal, pacifique et égalitaire... comme *Au temps d'Anarchie* : « Passez à la fenêtre / Qui mène à l'Anarchie / La table y est offerte / Chacun y est servi / Nul ne doit se soumettre / Nul ne soumet autrui / Il n'est ni Dieu ni maître / En ce temps d'anarchie ».
- Enfin, **apologétiques**, qui utilisent l'éloge de personnages, d'actions ou de systèmes politiques pour marquer une opposition à l'ordre actuel, au pouvoir en place. Prenons comme exemple *Gloire au 17<sup>ème</sup>*, de Montéhus (1907), en l'honneur du régiment qui refusa de tirer sur les vigneron révoltés : « Salut, salut à vous / Braves soldats du 17ème / Salut braves pioupious / Chacun vous admire et vous aime / Salut, salut à vous / A votre geste magnifique / Vous auriez en tirant sur nous / Assassiné la République ».

## Proposition de typologie de la chanson révolutionnaire française



Céline Chabot-Canet, Janvier 2010

Les **chansons à visées centrifuges**, présentant un **texte qui n'est révolutionnaire que par l'implicite**, peuvent quant à elles porter un sens symbolique, comme *Le Temps des Cerises*, déjà évoqué précédemment, ou parodique, comme *Aux Armes Et cetera*.

Parmi les **chansons à visées centripètes**, nous distinguons celles, plus rares, qui portent une révolution esthétique dans leur structure et qui remettent ainsi en cause les fondements génériques de la chanson – les chansons les plus expérimentales de Léo Ferré, comme *Il n'y a plus rien* ou *Ludwig*, présentant une forme longue, sans répétitions, sur des vers libres, en sont de bons exemples – et celles, plus communes, qui incarnent une révolution de l'énonciation et du matériau sonore – citons le phrasé vocal agressif, la déclamation rythmée et les mots violemment projetés de certains groupes de *Rap*, ou la saturation sonore du *Rock*.

Enfin, les chansons aux visées synthétiques, qui ont su associer un texte révolutionnaire à un renouvellement total du genre, sont exceptions : Léo Ferré (*Le Conditionnel de variétés*, *Le Chien* ou *Et Basta !*) et Colette Magny (*Bura Bura*, *Nous sommes le pouvoir...*) sont deux des artistes qui peuvent illustrer cette branche. On distingue tout de même, plus couramment, des textes révolutionnaires associés à une révolution partielle du genre, par exemple une révolution énonciative et du matériau sonore, tout en conservant un texte à forme brève, avec rimes, assonances et répétitions (exemple : *Antisocial* de Trust, *Un jour en France* de Noir Désir, *Qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu ?* de NTM).

## Conclusion

Au terme de cette étude, qui marque la complexité et le polymorphisme de la chanson révolutionnaire, toujours vivante actuellement, nous pouvons nous interroger sur son avenir. Les nouveaux modes de diffusion, ainsi que les phénomènes de mondialisation, séparent peu à peu la chanson de son ancrage historique et géographique, comme le fait remarquer Gérard Le Vot :

« En fait, la vitesse, l'ubiquité médiatique, annulent les références au passé. Elles suppriment pour ainsi dire le cours du temps... Elle va jusqu'à effacer les traces, la mémoire<sup>39</sup> ».

La chanson révolutionnaire peut-elle survivre sans mémoire ou se diluera-t-elle dans le présent de l'immédiateté et de la consommation ? Parviendra-t-elle à faire de l'universalité que lui confère les médias une force ou perdra-t-elle son identité dans la pensée consensuelle ? En un mot, réussira-t-elle sa mutation au moment où sa portée révolutionnaire doit s'exprimer non plus à l'échelle d'un pays, mais à celle d'une planète ?

---

<sup>39</sup> LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. 2e partie : Histoire et esthétique de la chanson française », dans : *L'Éducation musicale*. n° 557/558. Novembre-décembre 2008. p. 11-25.

## Bibliographie

- BRÉCY, Robert (textes choisis et présentés par), *Florilège de la chanson révolutionnaire : de 1789 au front populaire*. Paris : Éditions Hier et demain, 1978. 305 p.
- CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*. Paris : Payot, coll. « Langages et sociétés », 1981. 153 p.
- CALVET, Louis-Jean, *La production révolutionnaire. Slogans, affiches, chansons*. Paris : Payot, 1976. 202 p.
- CECCHETTO, Céline et PRAT, Michel (dir.), *La chanson politique en Europe*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », 2008. 436 p.
- DELON, Michel et LEVAYER, Paul-Édouard (éd.), *Chansonnier révolutionnaire*. Préface de Michel Delon. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1989. 317 p.
- DILLAZ, Serge, *La chanson française de contestation, de la Commune à Mai 68*. Paris : Seghers, 1973. 283 p.
- DUNETON, Claude, *Histoire de la chanson française. Volume 1 : des origines à 1780*. Paris : Seuil, 1998. 1083 p. et *Volume 2 : de 1780 à 1860*. Paris : Seuil, 1998. 1099 p.
- LACHAUD, Jean-Marc et NEVEUX, Olivier, « Arts et révolution. Sur quelques éléments théoriques et pratiques », dans : *Presses Universitaires de France. Actuel Marx*. Vol. 1, n° 45. 2009. p. 12-23.
- LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'éducation musicale, Supplément Baccalauréat 2009*. n° 555/556. Septembre-octobre 2008. p. 89-103.
- MARTY, Georges et MARTY, Ginette, *Dictionnaire des chansons de la Révolution*. Paris : Tallandier, 1988. 350 p.
- TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*. Paris : Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2008. 122 p.