



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



05 *Vocalité et identité*

septembre 2026

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO

Revue à comité de lecture

Directeurs de la revue

Marc JEANNIN	Université d'Angers
David POULIQUEN	Université de Rennes 2

Directeur de publication

Jean-François BIANCO	Université d'Angers
----------------------	---------------------

Direction scientifique

Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Adrian GRAFE	Université d'Artois
Danièle PISTONE	Sorbonne Université

Comité scientifique

Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Patrick BARBAN	Université du Havre
Marina BONDI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Comunale Modena Pavarotti-Freni
Carole CHRISTEN	Université du Havre
Golda COHEN	Université d'Angers
Norbert COL	Université de Bretagne Sud
Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quélven
Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Paul PHILLIPS	Stanford University
Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest
Clair ROWDEN	Cardiff University School of Music

Équipe éditoriale

Marine VASLIN
Lisa FISCHER
Marjorie GRANDIS

**Revue internationale Dire et Chanter Les Passions,
Numéro 5, Vocalité et identité**

Direction d'ouvrage

Pierre FARGETON

Direction du numéro

Marc JEANNIN

Webmaster

Dominique RIBALET

Revue en libre accès disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp

Langues de publication : français, italien, anglais

Contact : contact-revue-dclp@dclp.eu

© Dire et Chanter Les Passions, 2026. Tous droits réservés.

Cette publication est mise à disposition sous licence

Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International.



ISSN : 2804-0074

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions, des émotions, des voix, des talents, des savoir-faire, et des formes artistiques. Ancrée dans le champ des sciences humaines et sociales, elle accueille des travaux interdisciplinaires fondés sur une pluralité d'approches théoriques et méthodologiques. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. À travers des numéros thématiques, des hors-séries et une rubrique varia, la revue DCLP affirme sa volonté de favoriser le dialogue entre les disciplines, le décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.

QUE DEVIENT-ON QUAND ON CHANTE ENSEMBLE ?

Philippe Gumpłowicz
Université d'Évry Paris-Saclay, RASM-CHCSC

« Saisir dans un chœur de Sophocle ou sur un vers d'Homère une révélation soudaine de l'âme antique, être porté d'un coup par la résonance d'un mot au centre d'un monde et d'une allusion en faire sentir l'âme, c'est le secret du génie ».

Emmanuel Mounier¹

Chanter au coude à coude lors d'une manifestation, entonner un cantique dominical, commencer une réunion publique par l'hymne fédérateur du mouvement, se remémorer une victoire en chantant, écarter d'une voix gaillarde la monotonie d'une marche au pas, créer des liens « pour toujours » (« *ce n'est qu'un au-revoir* »), beugler l'hymne national lorsque son équipe s'essouffle ou qu'elle est en passe de vaincre, brailler une chanson à boire en fin de banquet, pousser la chansonnette avec des amis : les voix qui s'élèvent *audibilisent* une identité collective, à tout le moins, la font-elles ressentir. « L'identité n'existe que pour celui qui y croit² » constate Pierre-André Taguieff. Ceux qui « y croient », citoyens d'une nation, militants d'un parti, sympathisants d'un mouvement, membres d'une assemblée, font silence quand ils écoutent leur président, leur leader, leur camarade d'expérience, parler à la tribune, les exhorter au mégaphone ou s'exprimer à la télévision. Quand l'un parle, tous se taisent, résume Jean-Claude Milner³. Mais

¹ Emmanuel Mounier, *La Pensée de Charles Péguy* [1931], Paris, Éditions du Félin, R/2015.

² Pierre-André Taguieff, « Diversité et métissage : un mariage forcé. La pensée-slogan dans le débat sur l'identité française » *Le Débat*, n° 159, 2010/2, p. 38.

³ Voir Jean-Claude Milner, « De quelques penchants inavoués de la démocratie », *Reliefs d'un banquet*, Verdier, Lagrasse, 2005, p. 69.

pour exister en tant que tel, le groupe doit donner de la voix et seul le chant évite alors le brouhaha des conversations privées ou le martellement des slogans.

Il peut arriver aussi, lors de moments où l'électricité sociale se fait explosive, que le chant devenu hymne fasse l'événement. Ainsi *Grândola Vila Morena*, chanson composée et chantée par José Afonso, choisie par le Mouvement des Forces armées comme deuxième signal pour lancer la rébellion des militaires, déclencha-t-elle le début de la Révolution des Œillets le 25 avril 1974. Par le truchement de l'hymne entonné en commun et de l'exaltation qui en résulte, une masse devient assemblée, une foule devient peuple... Effet performatif assuré. Et quand, par la suite, on s'emploiera à remémorer ou à commémorer l'acte originaire, on attendra de l'hymne qu'il contribue – objectif impossible à réaliser mais toujours recommencé – à renouer avec l'élan premier supposé être à l'origine du groupe (nation, région, foi, classe sociale, etc.), afin d'en conserver, d'en réactiver, d'en réinventer la mémoire atténuée par la chaîne des générations. Ainsi opèrent toutes les liturgies religieuses : elles s'appliquent à faire revivre les actes du fondateur de la religion. Des hymnes et des cantiques se sont intercalés entre les commentaires de la parole. Sans eux, il eût manqué quelque chose pour faire assemblée.

Ces chants seraient-ils communautaires ou identitaires ? Les deux notions ici se recourent mais je serais tenté de les désigner comme identitaires dans la mesure où, avant même de prêter voix à une communauté chaleureuse, ils illustrent la défense de la foi (réunissant les fidèles) ou celle d'une cause politique (réunissant les militants), divisent entre « eux » et « nous », visent un objectif commun, *audentifient*⁴ ceux qui entonnent une même « chanson qui mord »⁵ – les distinguant alors de ceux qui l'ignorent.

En second lieu, je m'intéresserai à ces chants que les folkloristes, jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, ont désigné comme « populaires ». Sous le nom de plume d'Henri Davenson, l'historien Henri-Irénée Marrou avait recueilli, préfacé, édité plus d'une centaine de ces chants rebaptisés aujourd'hui « traditionnels ».

⁴ Audentifier : néologisme que je propose, au sens d'« identifier par l'audition ».

⁵ Claude Duneton, Emmanuelle Bigot, Monique Baile, *Histoire de la chanson française*, Paris, Le Seuil, 1998.

Ce ne sont pas toujours des chefs d'œuvre : leur naïveté est souvent faite de platitude ; leur mélodie, souvent d'origine savante, nous pourrions les avoir connues ; mais ces vieilles choses raniment dans nos cœurs le souvenir de ces soirs extasiés, le tranquille bonheur, la table où nous avons connu des vieillards qui nous aimaient et ne sont plus, nos rêves, notre enfance⁶.

Ces chants traditionnels, coutumiers – comptines, chants du labeur quotidien, noëls, chansons de carnaval, plaintes, chansons à boire, chansons grivoises, chansons à danser – circonscrivent une communauté éloignée de toute revendication, indifférente à la conquête, paisible en somme, si ce n'est que son instrumentalisation se prête à toutes les appropriations politiques : celle de la gauche (qui met en avant le peuple dans son acception *demos* et la réunion de tous les « sans ») ou celle de la droite (le peuple dans son acception *ethnos* ; le « civilisationnel » y a pris de nos jours la place du racial ou du national).

Si différents soient-ils, les hymnes et les chants traditionnels prennent appui – telle sera ici notre hypothèse – sur la nostalgie des origines. L'un et l'autre suscitent des « communautés émotionnelles⁷ » de nature différente et permettent, ce faisant, d'aborder par le biais musical l'insaisissable question de l'identité⁸. On fera le détour, pour commencer, par une chanson à boire et une affiche publicitaire, ni un hymne ni un chant traditionnel par conséquent. Un détour nécessaire, cependant, pour s'approcher de l'identité en musique.

⁶ Henri Davenson, *Le livre des chansons*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. Cahiers du Rhône, 1944.

⁷ Barbara H. Rosenwein, « Émotions en politique. Perspectives de médiéviste », *Hypothèses*, n°15, 2002 ; p. 315-324. Voir aussi Damien Boquet, « Le concept de communauté émotionnelle selon Barbara H. Rosenwein », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, Hors-série, 2013.

⁸ « "L'identité est le diable en personne, et d'une incroyable importance", notait Ludwig Wittgenstein. Sa démonie tient à ce qu'elle est insaisissable, toujours autre qu'elle n'est pour qui la définit. Entité individuée assimilable à un individu collectif, mais supra-individuelle, l'identité collective résiste à toute approche conceptuelle », Taguieff, « Diversité et métissage... », p. 39.

ÊTRE ET À BOIRE

« *Il est des nôtres, il a bu son verre comme les autres* ». Ce refrain informe bien davantage qu'un long discours sur ce qui se constitue en communauté émotionnelle, serait-elle des plus éphémères. « Les nôtres », opposés à ceux – dont il ne vaut pas la peine de parler – qui ne lèvent pas leur verre et qui ne chantent pas... On imagine difficilement que ce refrain puisse être entendu dans un bar, lancé par des compagnons de comptoir à la recherche d'exutoires pour panser leurs plaies. Boire à côté d'autrui ne suffit pas à insuffler l'appartenance à un même « nôtre ». La voix qui s'élève est nécessaire pour créer du « nous autres ». Ainsi est-ce le cas au cours d'un banquet associatif ou d'un repas de famille. « *Et nazibus, et frontibus, et ventribus* etc. » La parodie incantatoire de latin confère une dimension communuelle à cette chanson à boire. Peu nous importe ici la farce. Les voix qui s'élèvent de concert créent une cérémonie. La dramaturgie par degrés (*et glou, et glou, et glou...*) scande l'intégration dans la communauté. Passage obligé : la *communion*. On passe du chanté au « parlé-chanté ». Si éphémère soit-elle, la communauté des buveurs enjambe les appartenances de classe, de rang social, de genre. Elle se dissipera en même temps que les vapeurs de l'alcool. Qu'importe sa durée. Le chant entonné en commun a transporté la tablée au-delà des individus qui la composent.

Publicité entrevue dans les abribus de la région parisienne en l'été 2025. « Il y a des mélodies qui nous rassemblent ». Une campagne publicitaire enjoint le public à se rendre dans un festival où il *se* reconnaîtra dans des chants. Promesse de communauté à travers chants. On imagine les myriades de torches de téléphones portables qui balayent la méga-salle de concert de Disneyland⁹.

« Le bon peuple [...] peste, il crie, il s'agite de cent façons, mais tout finit par des chansons », concluait Beaumarchais dans *Le Mariage de Figaro*. Tout *finit*, vraiment ? Beaumarchais allait trop vite en besogne, il se trompait. Quelques courtes années après la

⁹ Cette campagne publicitaire vise à populariser le « Disney Music Festival, qui fera vibrer le Disneyland Paris du 19 avril au 7 septembre 2025 » à partir du répertoire des chansons de films de la compagnie.

<https://lareclame.fr/betcparis/realisations/disney-music-festival>, consulté le 8 septembre 2025.

création de son œuvre phare, s'ouvre une séquence historique où l'agitation politique de la Révolution française sera faite de voix entrelacées sur des places publiques ou de chansons surgies du chaudron de l'événement au sein d'une foule en fusion. Tout ne *commença-t-il* pas alors par des chansons ?

LE *ÇA IRA* DU 14 JUILLET 1790 : ACCOLADE CITOYENNE OU BAISER DE LA MORT ?

« Le sang ne coulait pas à cette époque ; l'amour pour la Révolution était entier, l'énergie était pure, l'idée du meurtre ne s'y mêlait point ; on répétait *ça ira* d'un concert unanime », écrira Sébastien Mercier, quelques années plus tard, en 1798¹⁰. L'époque dont parle le chroniqueur, c'est l'année 1790, dont Mona Ozouf rappelle les débats historiographiques auxquels elle a donné lieu¹¹. « Année heureuse », selon François Furet, où l'on compte sur la lettre et sur l'esprit des lois pour mener à bien les réformes formulées par l'Assemblée nationale¹². « C'est l'année, écrit cet historien, du règne très provisoire – mais elle ne le sait pas – d'une société des Lumières formée par toute l'évolution culturelle du siècle, et où communient noblesse libérale et bourgeoisie arrivée¹³ ». L'étymologie latine du mot Fédération, *Fæderationem*, éclaire l'objectif qui pourrait bien être un trompe-l'œil : « Unir par alliance ».

Des tribunes doivent être édifiées des deux côtés de l'Esplanade du Champ-de-Mars pour accueillir la centaine de milliers de délégués des provinces – les quatre-vingt-trois fédérations – et un nombre plus important encore de Parisiens. Les travaux ont pris du retard, la rumeur se propage, il sera impossible de recevoir à temps les délégations des provinces. À l'appel de La Fayette, pour l'heure encore maître des horloges, le peuple de Paris est appelé à mettre la main à la pâte. Le Roi lui-

¹⁰ Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, [1798], Mercure de France, coll. « Librairie du bicentenaire de la Révolution française », 1994, p. 267.

¹¹ Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire, 1789–1799*, Paris Gallimard, 1976. Rééd. Folio histoire. Voir p. 62.

¹² « Du législateur, tout s'accomplira ». Version du *Ça ira* de 1790.

¹³ François Furet, *La Révolution, 1770-1814*, Hachette, éd. Pluriel, 1988, p. 148.

même y va de son coup de pioche, ouvrier parmi d'autres au milieu des porteurs de charrette, menuisiers, charpentiers. C'est là que les bâtisseurs de tribunes entonnent *Ça ira*, le « chant pesamment et fortement rimé » selon l'expression de Jules Michelet (1798-1874), historien libéral et républicain. *Ça ira* : autrement dit, on y arrivera. Mais à quoi ? Ce n'est pas trop faire parler Michelet que de livrer ses arrières-pensées : en l'accueil des délégués de 1790, c'est une humanité nouvelle en marche sur le chemin de la liberté de l'esprit qui est attendue. La révolution est de prime abord sémantique. Le Roi s'adressant à ses sujets, disait « mes peuples », la Révolution a fait émerger une assemblée qui n'existait pas auparavant : Le peuple.

Cette Fête de la Fédération se veut le couronnement de cette année où le bonheur apparaît à portée de rhétorique : union nationale, fraternité, aspiration à la concorde et à l'unité. Par-delà cette « mise en scène éclatante de l'unanimité nationale¹⁴ » (Mona Ozouf), affleurent pourtant les déchirures internes à la Révolution : affrontements à l'Assemblée et déjà, le sang versé et des têtes au bout d'une pique. Mais à l'exception de Taine, mobilisé par son horreur de la foule en fusion¹⁵, l'historiographie républicaine du XIX^e siècle a mis en avant l'allégresse, la spontanéité. Mona Ozouf, qui les relie, y voit d'incessantes querelles de préséance et une logorrhée lourdement administrative.

Dans les procès-verbaux qui rendent compte de querelles de préséance dans la marche des fédérations provinciales sur Paris¹⁶, Jules Michelet n'a vu que des « lettres d'amour ». Une histoire d'amour qu'il raconte en scénariste de l'histoire, de manière quasi cinématographique, avec une « bande son » au cœur de l'événement : le *Ça ira*. Ce chant décidé, mobilisateur, conquérant,

¹⁴ Mona Ozouf, *De Révolution en République. Les chemins de la France*, Paris, Gallimard (coll. Quarto), 2015, p. 1020-1021.

¹⁵ Hippolyte Taine compare la foule révolutionnaire à l'homme ivre, « joyeux tout d'abord, euphorique et fraternel qui, par degrés, cède à ses pulsions violentes, irrationnelles et massacrantes », cité par Michel Vovelle, *La mentalité révolutionnaire*, Éditions sociales, Paris, 1985, p. 10. Voir aussi Jean-Yves Mollier, « Les foules au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, Tome 17, 1998/2.

¹⁶ Mona Ozouf, qui les a consultés, n'y a vu que de la paperasse administrative dominée par une obsession des préséances. Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1976, p. 64.

identitaire sera le lien – on n’ose parler d’hostie – qui unira dans une même communauté, les Parisiens du Champ-de-Mars et les délégués des provinces (on se demande, par ailleurs : comment la musique et les paroles du *Ça ira* ont-ils pu se voir distribuées à ces derniers ?). Le *Ça ira* devient le personnage principal d’une gigantesque accolade à l’échelle de la nation. Mieux encore : ce chant fait apparaître une nation. Pour l’heure, le *Ça ira* est un hymne spontanément surgi de dizaines de milliers de bouches, de la Bretagne aux Pyrénées – ainsi est-il présenté par Michelet. Un chant transcendé par la mystique républicaine, un cantique à l’égal de ceux qu’on entend dans les églises si ce n’est que cette église a fait du ciel sa nef et du peuple son desservant. Michelet mêle sa propre voix à cette assemblée en même temps qu’il transporte ses lecteurs dans ce qui pourrait être une marche sacrée vers l’autel de la nation. L’événement, cette énergie surgie des entrailles même du peuple – exigeait une musique à sa hauteur. Le peuple, c’est le métayer et le ci-devant, le charpentier et le maréchal ferrant, le jeune coq et le vieux fourneau et ce qui fut il n’y a pas si longtemps le Tiers-État et la Noblesse. C’est en l’illustrant par une chanson que l’historien national du XIX^e siècle fait ressentir à ses lecteurs la « surgie » d’une unanimité nationale. Une chanson unit des gens autrefois séparés par leurs préjugés. Un rêve républicain – la formation d’un tout indivisible – devenu réalité quand bien même ne durerait-il qu’un moment.

En traversant par bandes les villages ou les villes, ils chantaient de toutes leurs forces, avec une gaieté héroïque, un chant que les habitants sur leurs portes répétaient. Ce chant, national entre tous, rimé pesamment, fortement, toujours sur les mêmes rimes, comme les commandements de Dieu et de l’Église, marquait admirablement le pas du voyageur qui voit s’abrèger le chemin, le progrès du travailleur qui voit la besogne avancer [...] Pour le voyageur qui, des Pyrénées ou du fond de la Bretagne, venait lentement à Paris sous le soleil de juillet, ce chant fut un viatique, un soutien, comme les proses que chantaient les pèlerins qui

bâtirent révolutionnairement, au Moyen Âge, les cathédrales de Chartres et de Strasbourg¹⁷.

La description de Michelet (rédigée cinquante ans après les événements à partir de sources que j'ignore) se disséminait immédiatement entre les participants présents sans qu'il fût besoin de période probatoire¹⁸. Le chant s'élève, la foule se fait peuple. L'enthousiasme d'Ernest Lavis (1842-1922) emboîta le pas à celui de Jules Michelet :

Tous ceux qui participèrent à ces fêtes en gardèrent toute leur vie un souvenir doux et triste à la fois ; il leur semblait avoir joui du bonheur parfait. Plusieurs écrivaient, après la fête : « Maintenant je puis mourir » ; ou bien : « Ici finit le meilleur jour de ma vie »¹⁹.

Cette Fête de la Fédération représenta l'hyperbole de la communion républicaine pour ces deux historiens. Marc Bloch rejoint Jules Michelet et Ernest Lavis dans cette réflexion émise une première fois en 1917 dans ses notes de lecture et reprise dans *L'Étrange défaite* : « Il existe deux catégories de Français qui ne comprendront jamais l'histoire de France, ceux qui refusent de vibrer au souvenir du sacre de Reims ; ceux qui lisent sans émotion le récit de la fête de la Fédération²⁰ ». Et Marc Bloch d'évoquer « l'atmosphère du Champ de Mars, au grand soleil du 14 juillet 1790²¹ ». On lira ci-dessous le récit d'un témoin direct de cette Fête de la Fédération qui, raconta-t-il, n'eut pas à pâtir ce jour-ci d'un

¹⁷ Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, [1847], Paris, Lemerre, p. 189 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39950s>, consulté le 8 septembre 2025.

¹⁸ On peut sourire, à l'inverse, des tentatives laborieuses qui menèrent les musiciens requis par la Révolution à faire chanter la foule au cours de la Fête de l'Être suprême.

¹⁹ Ernest Lavis, *Histoire de la France contemporaine*, 1919, Tome I, chapitre II, p. 237.

²⁰ Marc Bloch, *L'Étrange défaite*, 1940, repris dans Marc Bloch, *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, Quarto Gallimard, 2006, p. 646.

²¹ *Ibid.*

« grand soleil » mais des trombes d'eau qui versaient d'un ciel en furie²².

On peut s'étonner que cette fresque épique – que l'on célèbre sans le savoir tous les 14 Juillet – de l'unité nationale républicaine ne soit pas sortie des quatre coudées de l'historiographie et n'ait pas migré dans la culture populaire. Ni romans, ni films, sur cette marche vers Paris. L'aspiration politique à l'unanimité nationale et républicaine, l'élan spirituel, le socle robuste et sans violence d'une France nouvelle transfigurée par le règne annoncé de l'égalité est resté confiné dans des livres d'histoire.

Michelet, Lavis et Bloch s'accordent en ceci que, tout à leur célébration de la belle Révolution, ils passent à côté de la violence symbolique et refoulée du *Ça ira* de 1790. Visitant le chantier du Champ-de-Mars, le Roi entendit-il cette contredanse ? Une version « douce » rappelons-le où il n'était pas (encore) question d'aristocrates pendus à la lanterne. Une version où il put reconnaître la mélodie et les accords du *Carillon national*, air de contredanse que la reine Marie-Antoinette jouait sur son clavecin au ravissement de ses demoiselles de compagnie. Cette appropriation nationale d'un bien privé, d'un air aimé par Marie-Antoinette annonce des conséquences tranchantes que le caractère scandé de la danse alourdit d'une menace. « Celui qui s'élève, on l'abaissera ». S'approprier un pan de ce qui faisait le plaisir des rois et des reines et exhiber cette capture aux oreilles de tous sonne comme un trophée, une « prise de guerre ». S'emparer de la musique associée au plaisir intime de l'aristocratie, c'est exposer au regard public une distraction auparavant circonscrite dans des appartements privés : humiliation, mise à nu, démonstration imparable de la faiblesse nouvelle de ceux qui se présentaient autrefois aux yeux de tous comme « élevés ». On ne connaîtra jamais, malheureusement, les transformations musicales que subit le *Ça ira* entre « l'année heureuse » de 1790 et les mois de la Terreur où apparut la Lanterne dans la version la plus tranchante.

²² Olivier Ritz, « Un 14 juillet sous la pluie : les intempéries de la Fête de la Fédération dans la littérature révolutionnaire », dans Karin Becker, *La pluie et le beau temps dans la littérature française. Discours scientifiques et transformations littéraires, du Moyen Âge à l'époque moderne*, Paris, Hermann, « Coll. Météos », 2012, p. 195-212.

Mais même dans sa version heureuse, cette contredanse royale devenue par sa parodie marche républicaine était un acte destituant à l'endroit de la monarchie alors que la figure du Roi faisait encore l'unanimité dans la nation. L'appropriation du *Carillon national* possédait la dimension magique d'une capture de puissance. En même temps c'est encore, dans sa première version du *Ça ira* dont on épouse les effets répétitifs des rimes, la scansion rythmique à deux temps de la contredanse.

Ah ! ça ira, ça ira, ça ira/Le peuple en ce jour sans
cesse répète :

Ah ! ça ira, ça ira, ça ira/ Malgré les mutins tout
réussira.

Notre guide est sûr, la cause est sacrée/Et le roi
s'occupe de la félicité.

Ah ! ça ira, ça ira, ça ira

Le peuple en ce jour sans cesse répète :

Ah ! ça ira, ça ira, ça ira/ Malgré les mutins tout
réussira

L'ajout de paroles nouvelles sur une mélodie connue suscite un effet de surprise puis le ravissement. Le trait d'esprit assure la propagation du chant au plus lointain des provinces (reste à expliquer par quelles voies la parodie du *Carillon national* est arrivée aux oreilles des marcheurs de Bagnères-de-Bigorre ?). Quoi qu'il en soit, la capture du chant profond de l'ennemi suscite une jubilation. « Le peuple en ce jour sans cesse répète », tel est le leitmotiv du *Ça ira*. Et le peuple ne s'était pas contenté ce jour-là de la dimension symbolique de cette capture.

Le comte d'Eschernay, diplomate et homme de lettres suisse, proche des encyclopédistes, était présent au Champ de Mars le 14 juillet 1790. Partageant les idéaux de la Révolution en ses débuts, son témoignage ne semble pas biaisé par la nostalgie d'un ordre ancien. Le témoin relativise pourtant le tableau irénique des historiens républicains. Après avoir précisé à ses correspondants suisses ou anglais que « dans son intention, dans sa réalité même, cette Fête a été fort supérieure à tout ce qu'[il] a pu en décrire », il raconte avec un détachement, distingué *sa* Fête de la Fédération, laquelle lui avait semblé suffisamment riche d'enseignements sur

les débords de l'égalité pour qu'il s'empressât d'émigrer, très peu de temps après.

Il n'y avait, dans le jeu des figures de cet immense tableau, ni précision, ni ensemble. Tout y languissait, y errait à l'aventure, et marchait au hasard. [...] Une circonstance désolante contribua beaucoup aussi à détruire l'effet, à ralentir l'action, à y porter même le trouble et la confusion. Un temps déplorable, des coups de Vent de Nord, des averses effroyables et glaciales se succédèrent pendant plusieurs heures. On eût dit que le ciel repoussait, humiliait la terre, trop orgueilleuse du spectacle qu'elle étalait, ou que les puissances célestes, déchaînées contre le Champ-de-Mars, prenaient parti pour l'aristocratie qu'on en chassait, qu'on y persécutait. Deux cent mille femmes vêtues de blanc, exposées à l'inclémence des éléments, furent en peu de temps pénétrées et percées par la pluie. [...] Les chapeaux, les bonnets, les plumes ondoyantes étaient renversés, abattus, et pendants.

[...] La galerie du roi, où j'étais, et remplie à moitié seulement [...] offrait un abri aux femmes morfondues qui en étaient les plus voisines. Il eût été barbare de le leur refuser. [...] Nous nous trouvâmes serrés pressés, inondés par l'eau.

[*La tribune est prise d'assaut*]

L'ivresse fédérale, le nom de frère sans cesse répété firent passer cette violence comme une suite naturelle de la liberté et de l'égalité. Une loge destinée à la cour ! Une loge d'ambassadeur, envahie par le public, sans causer presque aucun murmure ! Qui l'eût pu croire, il y a deux ans ?²³.

Le récit minutieux du Comte d'Escherny ne fait pas état du *Ça ira*. Était-ce parce que l'invasion des loges réservées à

²³ François Louis d'Escherny, *Correspondance d'un habitant de Paris avec ses amis de Suisse et d'Angleterre. Sur les événements de 1789, 1790 et jusqu'au 4 avril 1791*, Paris, 1791, p. 317-319. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3073725p>

l'aristocratie validait par le réel l'idéal d'égalité proclamée par le *Ça ira* ?

AUX BARRICADES :

« LE BIEN LE PLUS PRÉCIEUX EST LA LIBERTÉ²⁴ ».

Les paroles de *A las barricadas*, hymne de la CNT-FAI (Confédération Nationale du Travail - Fédération Anarchiste Ibérique) ont été écrites par Valeriano Orobón Fernández. Révolutionnaire sans patrie ni frontières que ses activités ont mené de la prison à des réunions aussi innombrables qu'enfumées dans des arrière-salles de café de Barcelone, de Berlin et de Paris, Valeriano Orobón Fernández présente un profil peu répandu dans le mouvement anarchiste espagnol : il a approché des organisations ouvrières internationales. C'est à ce parcours qu'il doit la connaissance d'un hymne révolutionnaire surgi trente ans auparavant du sein du mouvement patriotique polonais et qui a été repris par les militants communistes : *La Varsovienne*. Orobón publie une version libertaire de la même mélodie dans une revue anarchiste de Barcelone en novembre 1933. *A las barricadas* prend tout son sens dans ce climat insurrectionnel (les militants anarchistes sont loin d'y être étrangers) qui prévaut lors de la Seconde République espagnole : le mot d'ordre exhortatif du (sous-)titre²⁵ (« *Aux barricades !* ») fait beaucoup pour la diffusion de cet hymne auprès des militants, et *A las barricadas* supplante rapidement l'ancien hymne anarchiste *Hijos del pueblo* composé en 1885. Ce ne sont pas les seules raisons qui concourent à cette réussite.

Dans les rangs de la CNT, l'opposition entre les tenants d'une ligne dure et ceux d'une ligne plus réformiste s'est aiguisée depuis l'instauration de la Seconde République espagnole en 1931. Les tensions portent sur la question des alliances. Les anarchistes doivent-ils s'agréger à un front antifasciste au prix de leur identité ?

²⁴ En version originale complétée : « *El bien más preciado es la libertad ; Hay que defenderla con fe y valor* ».

²⁵ La première publication de la partition, dans le supplément de la revue *Tierra y Libertad* (novembre 1933), s'intitulait en effet *Marcha Triunfal*, avec le sous-titre (qui deviendra bientôt titre) *¡A las barricadas!*

Question d'autant plus aiguë qu'en Catalogne, la CNT-FAI est en position de participer au gouvernement. Dans la crise identitaire qui ébranle l'organisation, Orobón incarne une voie unitaire. Son hymne vise à surmonter les contradictions de la Confédération. La proclamation de la liberté comme valeur suprême exalte la dimension identitaire de l'organisation syndicale anarchiste mais laisse ouverte la possibilité d'une alliance antifasciste.

Lève le drapeau révolutionnaire / Qui sans arrêt
nous mène vers le triomphe / Debout peuple
ouvrier au combat / Il faut vaincre la réaction / Aux
barricades ! Aux barricades / Pour le triomphe de
la Confédération !²⁶

Venues de l'autre côté de l'Europe, les intonations slaves apportent une dimension internationale à un mouvement anarchiste réduit à sa seule enclave espagnole, voire catalane. Dans le contexte d'une violence mimétique avec un parti communiste qui s'affirme comme une force de plus en plus puissante, s'emparer de cet hymne dépouille l'ennemi communiste d'un chant militant. Capture symbolique, comme pour le *Ça ira*, processus quasi magique par lequel, en s'emparant d'un marqueur identitaire de l'ennemi, on escompte, *via* son affaiblissement, s'approprier sa force.

Audio 1 – A las barricadas

Le balancement mineur-majeur-mineur de cet hymne résonne de manière particulière quand on le met en perspective avec les paroles. Sans surprise, nous voyons le mode mineur associé aux « *nuages noirs* » à « *la douleur et à la mort qui nous attendent* ». Les exhortations supportées par le mode majeur sont la proclamation de l'idéal de liberté que l'on doit défendre avec « *foi et courage* » et à la « *Classe ouvrière qui doit écraser la réaction* ». Sombre présage : l'appel aux barricades où triomphera la « Confédération »

²⁶ « *Alza la bandera revolucionaria / Que del triunfo sin cesar nos lleva en pos / En pie el pueblo obrero, a la batalla / Hay que derrocar a la reacción / ¡A las barricadas! ¡A las barricadas! / Por el triunfo de la Confederación* ».

(la CNT) est de nouveau en mineur, malgré une levée en quarte censée mobiliser les enthousiasmes. Valeriano Orobón Fernández meurt le 28 juin 1936, à quelques jours de la réponse républicaine au Pronunciamiento du 17 juillet 1936 qui voit des foules enthousiastes reprendre en chœur, dans bien des villes d'Espagne, les paroles de *A las barricadas* pour s'opposer – sans succès – au soulèvement militaire.

QUAND LE CHANT FAIT NATION

Un des ressorts émotionnels de l'élan national est le souvenir mythifié d'une souveraineté enfouie que les « nationaux » s'emploient à faire renaître à l'encontre d'un présent indifférent ou hostile qui empêcherait la restauration des temps glorieux. L'hymne national reporte la communauté à un temps originaire et fondateur. Il est d'autant plus intense et poignant qu'il associe la grandeur passée à un présent défait. Composé en 1844, le texte de l'hymne national de la Hongrie rappelle la patrie tombée. « *Là, ces ruines furent un fort / Autrefois y régnait la joie / À sa place, un rôle de mort / Et des plaintes de cœur qu'on broie* ». Le chant national produit, chez l'auditeur acquis à la cause et invité à mêler sa voix à celles des autres, une remémoration fantasmatique. Un ferment qui attise la nostalgie tout en la terrassant provisoirement par la chaleur du coude à coude.

Exils. Pas de peuple en aspiration de souveraineté sans musiques qui stimulent et exaltent son projet collectif. L'hymne le plus mobilisateur associe une plainte sur la grandeur perdue et un appel énergique à la reconquête. Opposition entre la déploration (le mode mineur répond à la demande) et l'élan libérateur (mode majeur recommandé), silences théâtraux, homophonie massive. Donner de la voix redonne de la foi. Des voix qui s'élèvent cimentent l'appartenance.

Composé durant la période de souveraineté ottomane sur la Palestine avant la Grande Guerre, l'*Hatikva* – « L'Espérance » – hymne du mouvement sioniste officialisé en 1933 avant de devenir celui de l'État d'Israël en 1948, repose sur la transposition laïcisée du « retour » qui, dans la tradition juive, renvoie à l'aspiration de l'âme à retourner vers l'origine divine dont elle a été séparée.

Traduction en termes politiques : retour dans la terre ancestrale. L'*Hatikva* exprime la persistance de la nostalgie pour la terre d'Israël et la certitude que l'exil aura une fin. Si le *topos* est récurrent dans la chaîne des générations diasporiques, l'éveil des nationalismes de l'Europe orientale à la fin du XIX^e siècle lui donne une vigueur nouvelle et précipite l'imminence de son dénouement.

« Être un peuple libre sur notre terre, terre de Sion à Jérusalem ». Ces vers sont extraits d'un poème de Naftali Hertz Imber, né en Galicie en 1856. La première version de ce poème a été écrite après un premier séjour de Imber dans la petite localité de Petah Tikva (« la porte de l'espérance »), l'une des premières implantations pionnières en Palestine mandataire. Si sa première version était pétrie par la pure nostalgie, les suivantes évoquent la possibilité du retour à Sion. Après une première édition en 1886, il figure en 1895 dans un recueil poétique intitulé : *Les Chants du peuple de Sion*. C'est alors qu'il reçoit son nom définitif : *Hatikva*.

Dès le premier congrès sioniste, à Bâle, en 1897, s'était posée la question du choix de l'hymne du mouvement. Pléthore de versions y furent présentées, chacune recevant un accueil mitigé. Ce ne fut pas le cas lors du quatrième congrès sioniste, à Londres en 1900, la salle se lève à l'écoute de l'*Hatikva*. Même phénomène que pour le *Ça ira*. Le chant se dissémine entre les congressistes à la vitesse de l'électricité. On peut dire qu'à ce moment, une nation est née. L'hymne se propagera dans les *shtetl*, les *mellahs* marocains. Des cordonniers, des publicistes, des fils et filles de colporteurs, des transfuges de maisons d'étude de la zone de résidence s'y reconnaîtront, ils y verront le témoignage de ce qu'ils partagent, par-delà toutes leurs différences, leur aspiration – qui prendra un tour pratique pour certains et qui restera un rêve pour d'autre –, de l'aspiration vers ce qu'ils ressentirent comme le retour vers la terre ancestrale²⁷.

Plusieurs hypothèses ont été avancées sur l'origine de la ligne mélodique. La plus tangible, selon moi, monte en épingle la

²⁷ Après avoir quitté la « Terre retrouvée », Imber poursuit son existence de poète marqué par l'errance pour finalement mourir dans le dénuement aux États-Unis. Imber prétendra plus tard avoir créé l'idéal sioniste. Il y aura, pour le moins, fortement contribué.

paraphrase d'une mélodie populaire moldave, celle-là même qui se retrouve dans le thème bien connu de *La Moldau*, composée par Bedřich Smetana. La piste de la capture n'est pas à négliger. Le compositeur Samuel Cohen a repris la mélodie d'une *doîna*, traditionnelle complainte moldave²⁸. Smetana empruntera la mélodie de la même *doîna* pour composer *La Moldau*. Ces deux teintes, la rivière devenue fleuve et la nostalgie battue en brèche par la réalisation de l'idéal sioniste peuvent se lire – ou tout du moins se laisser entrevoir – dans la musique. La nostalgie (comme le mince filet d'eau de la rivière) est traitée dans un mode mineur bien utile pour rendre compte de l'attente, telle une complainte (une gamme mineure ascendante, un hoquet de douleur évoqué par un demi-ton et une montée jusqu'à l'octave). La réalisation (« Être libre à Sion ») est un élan à la vie d'où tout doute est balayé par le fleuve majestueux de l'évidence. Nous sommes passés en majeur, bien sûr. Un parcours harmonique similaire à celui de *La Moldau*.

Audio 2 – Hatikva, par Moshe Koussevitzky

Nuit de l'exil d'un côté, plein jour de la Terre retrouvée. Couplet *sotto voce*, rappel plaintif de l'espérance, refrain entonné à pleine voix, levée triomphale des énergies. Désarroi dans la Diaspora, réalisation nationale. Le schéma binaire est flagrant. L'effet sonore est surligné par un saut d'octave entre le couplet et le refrain, redoublé par le passage d'un premier degré mineur à un sixième degré majeur. Il s'agit de marquer à gros traits – mais si efficaces – la « sortie d'Europe²⁹ », rappel des innombrables

²⁸ Hymne national de la république de Moldavie depuis 1994, *Limba noastră* reprend la même image de la feuille verte. « Notre langue est une feuille verte / Le frémissement des forêts éternelles, / L'ondulation calme du Dniestr cache / Les chandeliers des étoiles ».

²⁹ Cette inscription reprenait la formulation maintes fois répétée dans le Pentateuque, de Sortie d'Égypte, celle qui fonde dans la tradition la naissance du peuple Juif. Elle figurait en hébreu sur le bateau Exodus qui voulait franchir le blocus britannique qui lui interdisait l'entrée dans la Palestine mandataire, que les Juifs gagnés par le sionisme appelaient Eretz Israël.

références à la sortie d'Égypte dans l'Ancien Testament et dans la liturgie du judaïsme. Et pourtant, est-elle si manifeste que cela, cette sortie d'Europe ? Si l'on s'en tient à l'hypothèse d'un emprunt à une *doïna* roumaine, l'*Hatikva* est emplie d'une nostalgie pour l'Europe que le sionisme enjoint de quitter. Celle que ressentiront nombre d'immigrants dont on trouve les échos dans la littérature israélienne contemporaine³⁰. La nostalgie pour l'origine vaudrait à la fois pour la terre ancestrale et pour la patrie européenne en passe d'être quittée. Ceci, si l'on s'en tient à l'hypothèse de *La Moldau* ou de la *doïna* roumaine³¹. Ambiguïté, certes, mais ambiguïté constructive. Les raisons de sa diffusion rapide sans que cela suscite la moindre concurrence tiendraient-elles (je précise tout de même que la mélodie est poignante) de sa capture ambivalente d'imaginaire ?

ORIGINE

Que l'identité d'un groupe humain transparaisse dans des musiques présumées originaires, qu'elles constituent, avec la poésie, une sorte de cellule primitive ou de dépôt, cette idée est le fruit d'une observation faite par un philologue universitaire du nom de Fernand Baldensperger (1871-1958), sur le préromantisme. Dans *Sensibilité musicale et romantisme*³², ce cofondateur de la littérature comparée dresse le constat suivant : « L'utopie nostalgique d'une bonne partie du XVIII^e siècle européen » acte premier d'un mouvement esthétique, le romantisme, et de la naissance d'un objet politique – le peuple – promis à un bel avenir. Les traces de cette « utopie nostalgique » ne sont pas étrangères aux découvertes archéologiques récentes (Pompéi, Palmyre, Baalbek), récits de voyages (Alexander von Humboldt, James

³⁰ Voir Amos Oz, *Une histoire d'amour et de ténèbres*, Paris, Gallimard, 2004 pour la traduction française.

³¹ Plusieurs mélodies populaires, de la Turquie à l'Écosse, présentent des similitudes à l'hymne israélien. D'autres hypothèses sur l'inspiration première de l'*Hatikva* s'appuient sur un enracinement dans la liturgie judaïque. Le dessin mélodique de l'*Hatikva* se retrouverait dans une prière sépharade composée juste avant l'expulsion des Juifs d'Espagne.

³² Fernand Baldensperger, *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris, Les Presses françaises, 1925.

Cook, La Pérouse), qui évoquent des civilisations premières et amènent à s'interroger sur le passé de sa propre civilisation. Des œuvres littéraires, picturales, philosophiques s'emploient à le reconstituer à partir de traces immatérielles en un « primitivisme poétique dressé contre l'académisme et le classicisme d'école », selon Fernand Baldensperger. S'y associe la fascination pour ce qu'il y aurait d'originaire dans les marges de l'Europe : Pays de Galles, Écosse, Russie.

Après deux siècles d'examen critique des croyances religieuses révélées, Dieu cesse d'être perçu comme étant à l'origine de toutes choses. La place est vide. Les penseurs disposent de mythes pour la remplir. Quand les textes anciens viennent à manquer, on les invente : ainsi fait James McPherson pour ses *Poems of Ossian* prétendument découverts en 1760 par leur ventriloque³³. Goethe, Schiller, Chateaubriand, Napoléon Bonaparte bondissent sur cette évocation lyrique des Hautes-Terres gaéliques surgie du fond des temps. Le frisson primitiviste est en marche. Des poèmes, des mélodies, des opéra-comiques (*La Dame blanche* de Boieldieu) mettront en valeur des expressions populaires premières, garanties de l'authenticité d'un sentiment opposé à la raison, et susceptible de prendre plusieurs formes. Le pasteur philosophe Johann Gottfried Herder (1744-1803) y retiendra l'ébauche d'une nation.

Dans les dernières années du XVIII^e siècle, Johann Gottfried Herder s'éprend des modes d'expression traditionnelle de la rive orientale de la Baltique en lesquels il discerne les « restes de ce chant ancien et sauvage, du rythme et de la danse des peuples vivants³⁴ ». De l'émotion que suscitent en lui ces *Volkslieder* « entendus avec l'oreille de l'âme³⁵ », recueillis et livrés au public, Herder tire la conclusion qu'un lien étroit – « organique », dira sa postérité – réunit un territoire, un peuple et une musique. Au ciel étoilé de la loi morale (il fut dans sa jeunesse un disciple de Kant),

³³ *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland*, première édition, 1760, deuxième édition 1773.

³⁴ Cité par Pierre Pénisson, J. G. Herder *La raison dans les peuples*, Paris, Les éditions du Cerf, 1992, p. 53.

³⁵ Johann Gottfried Herder, *Stimmen der Völker in Liedern*, [1803], Leipzig, Reclam, 1957.

à l'humanité éclairée par la raison, Herder oppose la singularité des peuples, les mouvements particuliers des sociétés, le terre-à-terre des racines de la patrie restreinte, le résultat d'un état d'âme collectif.

Le terreau pathogène sur lequel ont été semées les fleurs du mal des XIX^e et XX^e siècle aurait été ensemencé par le culte de chansons anciennes et anodines dont les puits de forage du *Volkisme*, du nationalisme allemand, des fascismes ou encore du nazisme ont vanté la pureté de source non polluée, l'authenticité quasi raciale³⁶. Mais on aurait évidemment tort de ne voir dans cette exaltation chantante de l'âme du peuple que l'expression d'une nostalgie captieuse, d'un conservatisme inquiétant, d'une poussée réactionnaire. Associée à l'identité, la vision du folklore comme « un arbre soudé au sol par ses racines profondes, [...] la sève même de la race se manifestant directement en lui³⁷ » ne peut pas être réduite à une ombre venue du passé pour insuffler au présent son cortège de pathologies malignes ou à un obstacle posé au-devant de l'avenir.

Car le pasteur Johann Gottfried Herder n'en finit pas de faire sa promenade sur les berges de la Baltique. Céline reprendra la même antienne des chants et danses populaires comme vestiges émotionnels du vrai, de l'authentique, de l'originaire. « Le monde n'a plus de mélodie. C'est encore le folklore, les derniers murmures de nos folklores, qui nous bercent... Après ce sera fini, la nuit... et le tam-tam nègre³⁸ ». Identité « moisie », selon la formule de Philippe Sollers, odeur « nauséabonde » des « années sombres », etc. L'accaparement ultra nationaliste des chants populaires est une réalité. « Les peuples de masse chantent le mieux. Compacts comme s'ils n'étaient qu'un seul homme, tous ensemble, ils font le

³⁶ On attend la thèse de Julien Corbel à partir d'une approche documentée par le menu sur le corpus des carnets de chant des jeunesses hitlériennes. Je le remercie au passage de ses informations bibliographiques.

³⁷ Davenson, *Le Livre des Chansons*, *op. cit.*, p. 30. De la part d'Henri-Irénée Marrou, cette notation est ironique.

³⁸ Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Éditions Denoël, 1937, p. 191.

chœur naturellement » notait finement le trop méconnu musicographe André Suarès³⁹, à propos des chants nazis.

S'il fallait chercher un autre exemple de chant traditionnel devenu chant combat, on le trouverait dans un film de Pawel Pawlikowski sur la Guerre des Balkans, rapporté par Emmanuel Carrère : « Des musiciens qui, dans les bivouacs de soldats, chantaient en s'accompagnant à la vielle, des mélodies presque aussi vénérables que notre *Chanson de Roland*, où il est question de défaite sur terre, de victoire au ciel, et d'incendier les maisons des Turcs⁴⁰ ». Les cercles de la droite extrême où l'origine est brandie comme une oriflamme, glorifient en eux un « héritage civilisationnel » vierge de pollutions séditieuses ou cosmopolites. C'est ce qu'on peut lire dans la publication récente d'un recueil de chants destiné à l'édification d'une « jeunesse enracinée⁴¹ ».

De tout temps, les chants ont rythmé la vie des hommes, autour d'une table ou à la veillée. Chanter, c'est faire revivre une partie de notre héritage civilisationnel. C'est raviver le souvenir de vertus anciennes, de hauts faits d'armes, du dur labeur des champs, de moments de liesse ou de recueillement qui galvanisaient nos ancêtres comme ils nous galvanisent. Voilà pourquoi [...] la transmission de ce patrimoine de quatre-vingt-dix-sept chants traditionnels accompagnés d'illustrations qui offrent un parcours initiatique à travers une frise où défilent des paysages, des scènes d'histoire, des coutumes immémoriales, des lieux sacrés où bat l'esprit de l'Europe.

Mais bien sûr que cette réduction de la réception des chansons traditionnelles à la mise en valeur d'un *peuple ethnos* ossifié est disproportionnée. S'il avait lu moins superficiellement ce texte de l'authentique résistant que fut Marrou, Roland Barthes eût pu y voir tout le contraire, à savoir une critique acérée de la vision

³⁹ André Suarès, « Pensées sur la musique », *La Revue musicale*, n° 7, mai-juin 1929.

⁴⁰ Emmanuel Carrère, *Limonov*, Paris, P.O.L., 2011, p. 316.

⁴¹ Sixtine Jeay, Emma La Maôve, *À travers chants. Carnet de chants pour une jeunesse enracinée*, Paris, La Nouvelle Librairie Éditions, 2025.

conservatrice ou nationaliste de ces chants⁴². Contrairement à ce que proclamait Roland Barthes, Henri-Irénée Marrou avait, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, porté le fer en historien contre cette nostalgie de l'origine comme produit d'une communauté fermée sur elle-même :

Incarnation de l'âme communautaire, du *Volksgeist*, la chanson populaire exprime[rait], sous une forme simple et directe, les sentiments, les aspirations les plus profondes, les croyances les plus obscures, les plus essentielles du génie national. Par opposition à l'art de l'élite, volontiers cosmopolite, accueillant modèles et influences du dehors, l'art populaire n'emprunte rien, ne reçoit rien : émanation spontanée de l'inconscient collectif, son plus grand mérite est d'être original, de n'être que lui-même : arbre soudé au sol par ses profondes racines, c'est la sève même de la race qui se manifeste directement en lui⁴³.

Il n'empêche que cette aspiration vers l'originnaire, cette nostalgie ossifiée, cette « nostalgie de l'archaïque, mythe de la pureté et de l'incorrupible », décrite par Adorno⁴⁴ a nourri les nationalismes irréductibles, les fascismes et le nazisme. On ne peut évidemment pas pour autant réduire la nostalgie des origines à cela. La littérature en saisit les aspects plus présentables.

⁴² Dans une conférence retrouvée par Christophe Corbier, Roland Barthes avait perçu « un compromis avec les éléments les plus réactionnaires, conservateurs et pétainistes qui, au nom de la Révolution nationale, prônaient le retour à la terre et aux traditions populaires », dans le recueil de Marrou. Roland Barthes, « La question des nationalités en musique », « Cours et conférences à l'Institut français de Bucarest », BnF, Département des Manuscrits, Fonds Roland Barthes, NAF 28630 (35). Cf. Christophe Corbier, *La coïncidence. Barthes, La Grèce, la musique*, Paris, Hermann, 2022, p. 160-162. Voir Christophe Corbier, « La résistance en chantant, Le Livre des Chansons », *Henri Irénée Marrou-Davenson et la musique*, Cahiers Marrou Hors-série n° 2, 2023.

⁴³ Davenson, *Le Livre des Chansons*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁴ T. W. Adorno, *Jargon de l'authenticité* [1964], trad. E. Escoubas, Paris, Payot, 1989.

LITTÉRATURES. LA NOSTALGIE DE L'ABSOLU

Dans le roman posthume de Mario Vargas Llosa⁴⁵, *Je vous dédie mon silence*, le personnage principal, un musicologue spécialiste de la valse péruvienne, part à la recherche d'un virtuose de la guitare entendu au cours d'une soirée. Apprenant qu'il est entretemps décédé, il ne lui reste qu'à partir à la recherche des traces de son existence. La beauté du mort entre en résonance avec les traces de la valse péruvienne et d'un pays disparu lui aussi : le Pérou d'antan. Car ces valses péruviennes réunissaient « des gens divers [qui] oubliaient leurs préjugés sociaux [et se sentaient] disposés à aimer leurs congénères, à se détendre à leur côté », elles renvoient à un temps originaire où les Péruviens fraternisaient et s'aimaient : « C'était ça, le Pérou », tel est le leitmotiv que proclame le musicologue à toutes les étapes de sa quête. Loin d'un présent déchiré par les exactions du Sentier lumineux et de l'armée, la valse péruvienne reste l'isolat musical qui témoigne de la persistance d'une nostalgie. Une niche auquel il se résout, sachant que tout retour en arrière est impossible.

C'est autour de la musique que se noue l'union de Ludvik et Helena dans le premier roman de Milan Kundera publié en français, *La Plaisanterie* (1967)⁴⁶. Les deux jeunes gens participent, au sein de leur chorale universitaire, à la manifestation populaire à Prague célébrant l'anniversaire du nouveau régime dirigé par les communistes. Au milieu de la foule, Pavel lance les premières notes d'*Avanti Popolo*, chant de la jeunesse antifasciste. Repris par vagues successives, le chant gagne la foule jusqu'à atteindre la tribune où se tient le leader communiste italien Palmiro Togliatti.

Le miracle a eu lieu [...] la chanson se dégageait du grand vacarme de l'esplanade [...] et nous, avidement, nous fixions les traits de l'Italien grisonnant, comblés lorsqu'il nous a semblé que d'un mouvement de la main il réagissait à la

⁴⁵ Mario Vargas Llosa, *Je vous dédie mon silence*, Paris, Gallimard, 2025, pour la traduction française, p. 60.

⁴⁶ Milan Kundera, *La Plaisanterie*, [1967], Paris, Éditions Gallimard, 2011.

chanson, et moi j'étais même certaine d'avoir vu des larmes dans ses yeux⁴⁷.

Helena saisit la main de Pavel. Le temps premier de l'amour épouse le saisissement politique : cette foule qui acquiesce avec enthousiasme au projet communiste en reprenant à gorge déployée l'hymne internationaliste. La musique scelle une communauté émotionnelle en fusion et favorise la naissance d'un couple.

On retrouvera la musique à d'autres moments du roman. Après l'hymne identitaire lié à un événement politique, ce sera au tour des Chants traditionnels moraves d'être mis au cœur de la politique du Parti communiste tchécoslovaque afin de combattre l'action dissolvante du capitalisme cosmopolite. Les mots que Milan Kundera met dans la bouche de Jaroslav, un des musiciens de *La Plaisanterie*, valent pour témoignage historique.

Les chants moraves ont envahi les universités, les fêtes du Premier Mai, les sauteries de jeunes, les galas officiels. Le jazz disparut complètement de la surface de notre patrie [...] La jeunesse délaissa le tango comme le boogie-woogie, et préféra danser la ronde en chœur, les mains posées sur les épaules des voisins. Le Parti communiste [...] s'appuyait sur la fameuse définition qu'avait donnée Staline de l'art neuf : un contenu socialiste dans une forme nationale. Cette forme nationale, rien ne pouvait la conférer à notre musique, à notre danse, à notre poésie, sinon l'art populaire⁴⁸.

Dotés, selon Jaroslav, d'une pureté stylistique exceptionnelle, les chants populaires de Moravie étaient censés n'avoir aucun lien avec la musique savante. D'où leur attraction, leur puissance de séduction. Ce supposé état de pureté originelle est critiqué par Ludvik, meilleur ami de Jaroslav qui entreprend de le convaincre de tout ce que ces chants traditionnels auraient à gagner à s'ouvrir à la modernité musicale.

Dans les racines de notre musique populaire gît la même force que dans celles du jazz, professe-t-il. Né dans une communauté rurale mise en pièces

⁴⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 150.

par le capitalisme, l'art populaire a perdu son assise, sa raison d'être, sa fonction. Le socialisme, s'enthousiasmait Ludvik, conduira cette musique populaire vers la modernité⁴⁹.

Plus tard, encouragé par les autorités officielles, Jaroslaw a écouté Ludvik et arrange la musique traditionnelle morave pour qu'elle trouve un écho dans la Tchécoslovaquie contemporaine. Son ensemble interprète des œuvres à la gloire de Staline ou célèbre les expériences de moissons coopératives. Ce mélange d'airs traditionnels et de jazz frelaté amène la musique traditionnelle à un état de folklore sans aspérité. Ludvik le constate lorsqu'il revient du camp de travail où il a été banni pour s'être risqué à une plaisanterie qui l'a fait passer pour trotskyste. C'est un homme banni qui croise l'orchestre de Jaroslaw dans les rues de la ville. Aussi surannée et édulcorée que lui apparaisse cette musique, elle le prend aux tripes.

J'avais envie de rester là, de fermer les yeux et d'écouter seulement : au cœur de ce village de Moravie, j'avais conscience d'entendre des *vers*, des vers au sens le plus primitif de ce mot, tels que jamais ni radio, ni téléviseur, ni plateau dramatique ne m'en apporteraient, des *vers* comme solennel appel rythmique aux confins du parler et du chant [...] ⁵⁰.

Le roman se clôt comme il avait commencé : par une musique écoutée dans la rue, à ciel ouvert. Le choc éprouvé par Ludvik et l'élan sentimental d'Helena lors du meeting anniversaire de Prague ont été un ébranlement mais de nature différente : actualité du meeting politique, intemporalité d'une cérémonie traditionnelle passée de mode qui lui paraissait ridicule au début de la journée. Foule compacte pour le meeting, indifférence de la population pour le spectacle folklorique. L'effusion collective lors du *Avanti popolo* se révéla un feu de paille pour le jeune couple comme pour la Tchécoslovaquie, alors que l'expression traditionnelle morave parvient à percer le corset du cynisme chez Ludvik.

⁴⁹ *Ibid.* p. 314.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 417.

Jaroslav [chantait] sans décoller le violon de sa poitrine, et moi, j'étais heureux dans ces chansons où la tristesse n'est pas légère, le rire n'est pas rictus, l'amour pas risible, la haine pas timide, où les gens aiment corps et âme [...], où le bonheur les fait danser et le désespoir bondir dans le Danube, où, donc, l'amour demeure l'amour, la douleur la douleur, et où les valeurs ne sont pas encore dévastées⁵¹.

L'émotion particulière à la musique transporte Ludvik vers « une époque » qu'il n'a pas connue, un temps que la modernité n'a pas encore percuté, un monde où il aurait pu s'épanouir s'il n'avait été emporté par le chant des sirènes de l'idéologie. Besoin de se baigner dans des eaux lustrales imaginaires dans lesquelles rien d'une identité originaire n'aurait été pollué ou défait. Illusion ? Il n'empêche que cette aspiration au retour saisit au vif Ludvik et que la musique – la vocalité – en est le détonateur.

L'expérience intérieure de Ludvik ressemble à celle de Swann dans *À la recherche du temps perdu*. « La petite ligne de violon », à moins que cela soit « le clapotement liquide du piano⁵² », le frappe comme la foudre. Lui, l'invité des salons parisiens les plus cotés, le dandy habité par la beauté des choses, l'épicurien en quête de plaisirs, a la révélation de ce que la marche du temps a altéré en lui.

Depuis si longtemps il avait renoncé à appliquer sa vie à un but idéal et la bornait à la poursuite de satisfactions quotidiennes qu'il croyait, sans jamais se le dire formellement, que cela ne changerait plus jusqu'à sa mort ; ne se sentant plus d'idées élevées dans l'esprit, il avait cessé de croire à leur réalité, sans pouvoir non plus la nier tout à fait⁵³.

La musique cueille Swann dans le salon Verdurin, l'environnement le plus prosaïque et le plus médiocre qui soit. Elle le ramène à une perception de lui-même qu'il perçoit comme fondatrice, authentique ou simplement vraie. Il aurait pu

⁵¹ *Ibid.*, p. 462.

⁵² Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], Paris, Gallimard, 1954, p. 252 et sq.

⁵³ *Ibid.*

s'accomplir en grand si les satisfactions superficielles de la mondanité n'avaient court-circuité ses idéaux.

Chez Proust, Kundera, Vargas Llosa, un point commun : la musique ravive la relation spéculaire de l'individu à un idéal du moi et à un idéal du nous : une composition savante pour le premier, des chants traditionnels pour les deux autres ramènent l'auditeur vers une situation – individuelle, nationale – où tout apparaissait encore en gésine et donc possible : la réalisation d'ambitions élevées s'offrait à Swann, des relations humaines paisibles, aimables s'observaient dans le Pérou d'avant le Sentier lumineux. Retour aux sources, reflux régénérateur vers l'origine. Les communautés rurales moraves étaient-elles vraiment idylliques ? La valse péruvienne enjambait-elle les rapports de domination entre les classes ? Swann possédait-il les qualités qui auraient pu faire de lui le grand homme ? Des mécanismes identificatoires sont à l'œuvre, ils nourrissent un état émotionnel qui s'avère être cause et conséquence de cette projection. Chez Proust, elle procède aussi à un retour sur soi, à la levée d'un voile, à l'affinement d'une identité. En termes platoniciens, on dirait que le beau apporte avec lui le bien et le vrai. Idéalisation ? Le baume provisoire et ambigu de la nostalgie s'avérerait vénéneux si la douleur de l'objet perdu appelait une restauration historique. Ce que ces écrivains disent des effets de la musique contredit, complète ou infléchit le constat établi par Claude Lévi-Strauss selon lequel les sciences humaines seraient désarmées face au mystère de l'émotion musicale⁵⁴.

⁵⁴ Entretien Claude Lévi-Strauss et Maurice Olender, « Les inédits de l'IMEC », *La règle du jeu*, n° 44, novembre 2010. « Les problèmes esthétiques [...] peuvent apparaître comme des problèmes majeurs pour les sciences humaines parce que, aussi étrange que cela soit, quand nous éprouvons une émotion esthétique très profonde – que ce soit en écoutant une œuvre musicale, en regardant un tableau ou une statue – nous sommes absolument incapables de justifier en raison cette émotion ».

QUAND LES VOIX FRATERNISENT : DÉSESSENTIALISER L'IDENTITÉ

Que la musique produise des effets situés autour de la modalité du retour, c'est ce que l'expérience personnelle fait ressentir, autant que la littérature et récemment, des études de psychologie cognitive qui ont montré l'action de la musique comme « clé puissante de rappel autobiographique, surtout quand elle est liée à l'adolescence⁵⁵ ». D'autre part, parce qu'elle se déploie dans le temps et mobilise en permanence la mémoire, la musique a des effets émotionnels bien plus agissants que d'autres arts. Elle est capable de faire affleurer des images d'un passé enfoui aux limites de la conscience. Pour un peu, Orphée avait presque réussi à faire revenir Eurydice à la vie. Aux enfers, il déclamait, jouait, chantait, esquissait des pas de danse. Protégé par les vibrations de la musique, il enrayait le mécanisme infernal de la marche du temps. De Cerbère à Sisyphe, de Tantale à Pluton, chacun cesse d'être tout entier au présent de sa fonction ou de son châtiment.

Les Enfers sont un lieu sans distraction où les visiteurs ne sont pas souhaités. Les divinités de l'Olympe pas plus que les autres. Les demi-dieux transgressent parfois l'interdiction. Castor et Pollux partagent leur temps entre existence terrienne et Enfers mais quand ils passent la ligne, c'est en toute discrétion. Héraclès y va d'un remue-ménage mais son combat contre le chien Cerbère se déroule au seuil de l'établissement. La descente aux Enfers d'Orphée se situe dans un registre autrement plus sonore et tonitruant. Non seulement il se fait remarquer, non seulement il empêche tout le monde de travailler mais il entend profiter de la distraction générale pour dépeupler les Enfers d'une prise qui est par nature définitive. Faut-il que son art soit captivant pour immobiliser le personnel, le pétrifier dans une attitude de délectation⁵⁶.

⁵⁵ Petr Janata, « The neural architecture of music-evoked autobiographical memories », *Cerebral Cortex*, Novembre 2009, p. 2579-2594.

⁵⁶ Philippe Gumpłowicz, *Les Résonances de l'ombre, Musique et identité*, Paris, 2012, Fayard, p. 87-91.

Le mythe met en scène le pouvoir de la musique à traiter le temps comme un paysage qu'elle est capable de retourner.

Pouvoir de la musique : réactualiser un ressenti (*Gefühl*) collectif. Dans les mots fleuris du musicographe réactionnaire André Cœuroy, ce ressenti tirerait ses effets de la « poésie des ancêtres [auquel] l'esprit vivant apporte des richesses renouvelées, sous la poussée des forces séculaires, au fond des provinces silencieuses⁵⁷ ». L'identité renverrait-elle systématiquement à ces « forces séculaires » ossifiées dans un temps lointain et dupliquées à travers les âges ? L'identité se « désessentialise » si on la conçoit comme une série d'identifications à la disposition de chacun. C'est ce que l'on observe chez les personnages de Kundera, Proust, Vargas Llosa. Chez eux, la perception aiguë du passé s'accompagne de la certitude qu'il serait politiquement nul et non avenu d'y revenir. La nostalgie est la douleur du retour impossible. La musique contribue à sa manière à nourrir l'aspiration humaine au retour. Elle est également un aveu d'impossibilité littérale d'un constat sans appel : Orphée n'a pu faire revenir Eurydice. La perte est consommée pour toujours

François Michel (1916-2004), musicographe souvent obscur mais pétillant d'intuitions concevait les grands « classiques » et le « *cante jondo* » traditionnel – les seules musiques qui le comblaient – comme la réponse « au silence des Dieux ». Face à ce silence, écrivait-il, « l'aède, le psalmiste chantent⁵⁸ ». Remplaçons Dieu par Identité. Si la pensée critique en arrive facilement à déconstruire toute identité, elle ne peut rien contre la communion qui unit une voix avec d'autres voix, passées ou présentes⁵⁹. De l'accord des voix qui s'élèvent procède une réalité nouvelle – une identité collective – résultant de l'effacement temporaire de l'atomisation des individus⁶⁰. Avec l'enthousiasme du début du XIX^e siècle, le

⁵⁷ André Cœuroy, *Panorama de la Musique contemporaine*, Paris, Éditions Kra, 1928, p. 13.

⁵⁸ François Michel, *Le Silence et sa réponse*, Paris, J.-C. Lattès, 1986, p. 28.

⁵⁹ Dans le même ouvrage, François Michel expédie les vacarmes sonores simplificateurs de la variété et du jazz, produits de « l'occidentalisation et de l'américanisation ».

⁶⁰ Reste une question sans réponse. Les constructions identitaires (Benedict Anderson) sont le fruit de négociations permanentes. Si elles ne renvoient pas à

mouvement orphéonique avait fait la manchette d'un de ses journaux de deux vers de Béranger : « *Les cœurs sont bien près de s'entendre / Quand les voix ont fraternisé*⁶¹ ».

un immuable historique, si elles empruntent à toutes les circulations ou transferts culturels, elles témoignent aussi d'une permanence et d'une interrogation sur le mystère de leur fondation.

⁶¹ Lettre de Béranger à Wilhem, fondateur de l'orphéon. Voir Philippe Gumpłowicz, *Les Travaux d'Orphée*, Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000), Paris, Aubier, 1987 pour la première édition.