**ECOLE DES HAUTES ETUDES SCIENCES SOCIALES**

**THESE POUR LE DOCTORAT DE LA SOCIOLOGIE**

***Une sociologie du temps musical***

***Rhétorique de la mémoire des chansons françaises de 1939 à 1952***

Membres du jury :

……………………………………………………………………

………………………………………………………………………

………………………………………………………………………

……………………………………………………………………………..

**ECOLE DES HAUTES ETUDES SCIENCES SOCIALES**

**THESE POUR LE DOCTORAT DE LA SOCIOLOGIE**

***Une sociologie du temps musical***

***Rhétorique de la mémoire des chansons françaises de 1939 à 1952***

Membres du jury :

……………………………………………………………………

………………………………………………………………………

………………………………………………………………………

……………………………………………………………………………..

**Table des matières**

**Avant-propos**

**Problématique**

**PREMIERE PARTIE**

**Les cadres théoriques de notre analyse**

**Chapitre 1. L’examen des études sociologiques de la musique**

**1. La musique dans une perspective sociologique**

**1.1. L’expression des émotions et les représentations sociales**

**1.2. La genèse de la sociologie de la musique**

**1.3. Un doute sur la démarche sociologique**

**1.4. Du fait social au fait « musical »**

**1.5. L’évolution musicale et le processus de rationalité selon Max Weber**

**1.6. L’herméneutique de la musique selon Theodore W. Adorno**

**1.7. Les agents dans le « champ » musical**

**1.8. La mutation technique de la « médiation » musicale**

**1.9. L’horizon sociologique**

**Chapitre 2. Une approche rhétorique de la musique**

**1. L’approche rhétorique**

**1.1. La parole et le pouvoir**

**1.2. L’évolution de la rhétorique avant le XXème siècle**

**1.3. Le sens varié et la rhétorique sémiotique**

**1.4. Les éléments de la rhétorique**

**1.4.1. Les cinq parties de la rhétorique ancienne**

**1.4.2. La figure ornementale et la figure rhétorique**

**1.4.3. Les figures rhétoriques**

**1.4.4. L’origine de la rhétorique de gestes**

**1.5. L’horizon rhétorique**

**2. L’expérience et l’accumulation de la mémoire**

**2.1. La rétention et la protention de Husserl**

**2.2. La virtualité de la mémoire : Bergson**

**2.3. Le corps percevant : Merleau-Ponty**

**3. La reproduction sociale de la mémoire**

**3.1. La phénoménologie de la mémoire de Paul Ricœur**

**3.2. La mémoire et l’identité sociale**

**3.3. La mémoire chez des musiciens selon Maurice Halbwachs**

**3.4. La mémoire collective et le langage**

**3.5. La localisation de la mémoire collective**

**4. De la mémoire à la musique**

**4.1. Une phénoménologie d’une reconstruction de la réalité**

**4.2. La métaphore des paroles**

**4.3. L’horizon d’attente du musicien**

**4.4. La praxie de la musique : temporaliser l’expérience esthétique**

**4.5. Pour une rhétorique musicale de « restauration »**

**Chapitre 3. La méthodologie d’analyse**

**1. La méthode analytique et la procédure d’analyse**

**1.1. Questions**

**1.2. Le corpus : les chansons françaises comme l’horizon d’attente**

**1.3. Les cadres analytiques**

**1.3.1. L’analyse des conditions de possibilité de 1939 à 1952**

**1.3.2. L’analyse de figure rhétorique et de la temporalité des paroles**

**DEUXIEME PARTIE**

**La réflexion diachronique et synchronique de 1939 à 1952**

**Chapitre 4. Le champ musical dans les conditions socio-culturelles et politiques**

**1. Une ancienne histoire du champ musical**

**1.1 Les logiques différentes des agents musicaux : 1700-1914**

**1.2. L’âge de l’acculturation culturelle : 1914-1930**

**1.3. L’âge de la diffusion populaire de la musique : 1930-1940**

**2. L’Occupation et la fixation du trauma collective : 1940-1944**

**2.1. L’État français et le régime autoritaire**

**2.2. La politique de propagande**

**2.3. L’instrumentalisation de la musique**

**3. Au-delà de l’histoire traumatique : 1945-1952**

**3.1. La reconstruction du pays : 1945-1952**

**3.2. L’âge des auteurs-compositeurs-interprètes : après 1952**

**Chapitre 5. Les contextes techniques et économiques de 1939 à 1952**

**1. La technologie et la musique**

**1.1. La concurrence entre le cylindre et le disque : 1877 -1914**

**1.2. L’âge de l’enregistrement électrique : 1914-1939**

**1.3. La musique entre le contrôle et la tolérance : 1939-1944**

**1.4. L’âge du disque vinyle : 1945-1952**

**2. L’âge de la musique reproductible**

**2.1. La musique instrumentalisée et la radio**

**2.2. Les médias et les biens symboliques : le cas de Charles Trenet**

**3. Le processus d’une rationalisation économique**

**3.1. Un pré « star system » : le cas de music-hall**

**3.2. L’auto-commercialisation des artistes du monde musical**

**3.3. Le droit d’auteur du musicien**

**Chapitre 6. L’analyse d’une rhétorique des chansons de 1939 à 1952**

**1. Les traits rhétoriques des chansons françaises de 1939 à 1944**

**1.1. Les chansons françaises en 1939**

**1.2. Les chansons françaises en 1940**

**1.3. Les chansons françaises en 1941**

**1.4. Les chansons françaises en 1942**

**1.5. Les chansons françaises en 1943**

**1.6. Les chansons françaises en 1944**

**2. Les traits rhétoriques des chansons françaises de 1945 à 1952**

**2.1. Les chansons françaises de 1945 à 1946**

**2.2. Les chansons françaises de 1947 à 1949**

**2.3. Les chansons françaises de 1950 à 1952**

**3. Synthèse**

**3.1. Une rhétorique de la mémoire « discordante » avec le temps social**

**3.2. Une rhétorique de « temporaliser l’expérience esthétique » : Charles Trenet**

**3.3. Libération comme la bifurcation de la temporalité**

**Conclusion**

**Bibliographie**

**Avant-propos**

*« Si l’on veut connaitre les hommes, je crois sincèrement qu’il faut étudier leurs chansons, au même titre que leurs monuments, leurs outils et leurs livres. Car on découvre dans les chants un peu de la chair et du sang des ancêtres, avec la trace de leurs vertu, sans doute, mais surtout de leurs sentiments, des émotions des pulsions qui conduisirent leur vie, qui enveloppèrent leurs amours et aussi leurs haines, leurs héroïsmes, leurs beuveries* ».

Claude DUNETON, *Histoire des chansons françaises, Tome 1*, 1998.

*« L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment*. »  
Marcel PROUST, *Albertine disparue*, 1943.

**Problématique**

Juste après le minuit, le 1 janvier 2014, un autre nouvel an a résonné. Les médias, les cloches d’églises et même la fanfare se faisaient la compétition pour nous réveiller sous une autre année, avec d’autres espoirs. Qu’avons-nous fait dans notre vie à ce moment particulier ? Nous nous posons cette question, tout singulièrement. Nous avons été devant un récepteur de télévision pour regarder les reportages témoignant de cet événement rituel. En manipulant la télécommande pour surfer sur les chaînes, nous avons assisté à une émission française qui a été entièrement consacrée à un musicien éminent français : le parolier et compositeur, Jean-Jacques Goldman. Nous avons écouté ses plusieurs chansons. Or, pourquoi la chaîne publique défile-elle ses chansons au moment où nous connaissons juste l’arrivée d’un nouvel an ? Quel est la visée de telle programmation qui ne serait certainement pas gratuite à ce moment particulier ? Quelques questions peuvent s’enchaînent successivement ainsi. Dans un autre cas, nous nous souvenons clairement de « La Marseillaise » diffusée par une chaîne publique le 17 novembre 2015. L’hymne nationale a réuni tellement tous les Français en évoquant les attentats à Paris. Pourquoi la musique apparait-elle régulièrement dans l’espace médiatique au moment socialement important? Notre étude part de ces phénomènes étranges à nos sens, mais qui ne sont pas encore suffisamment mis en lumière. Si certains chansons et les interprètes sont mobilisées dans l’espace public pour des événements importants, c’est parce que la musique est à priori politique ? Nous n’en sommes pas sûrs. En l’occurrence il faut distinguer d’abord la musique composée sous l’intention politique et la musique transformée « intentionnellement » en instrument politique. Les deux musiques sont biens différentes. Cependant, il y un fait invariable dans l’essence de la musique. C’est qu’elle est un espace auquel l’intention du musicien s’infiltre à travers un processus de création.

Naturellement, nous sommes curieux de savoir si la musique incite à une ambiance socio-politiquement demandée. Tantôt elle revendique de la liberté, tantôt elle lutte pour la révolution sociale. Par exemple, la chanson dite révolutionnaire a été toujours au sein de la mutation sociale et politique du XIXe siècle. Dans ce cas, les matériaux musicaux (les parties qui constituent la structure et le contenu musical comme la mesure, le rythme, les mélodies, la voix, les paroles et l’organisation des instruments musicales) sont faits par les agents qui conduisent la révolution sociale avec leurs paroles. Cependant, en même temps, nous assistons au phénomène que la chanson est parfois sélectionné et diffusée par les pouvoirs publics : ce sont les chants « anciens » et dialectaux sous le Second Empire Dès 1852. Pourquoi le régime conservateur a diffusé-t-il les chansons « traditionnelles » qui sont discordantes avec la réalité de ce temps-là ? Il nous semble intéressent de savoir quelles relations la temporalité de la musique entretient avec la réalité sociale.

Les questions nous orientent, parmi d’autres approches possibles, en particulier vers la rhétorique de la musique et leurs modalités dans les conditions de possibilités. Précisément, il s’agit d’une domination de la temporalité de la musique à une certaine situation. Comme nous l’avons cité au-dessus, la musique suscite des émotions lorsqu’elle est défilée même si on ne sait pas exactement d’où viennent ces émotions. D’ailleurs, elle a pour fonction d’unir fortement des auditeurs indéterminés même si le récit des paroles est singulier en lui-même. Chaque fois que l’on écoute une chanson, on a l’impression qu’elle se transforme en histoire de soi. Les mélodies du compositeur évoquent un espace loin d’ici et du temps hors de la réalité. Les paroles font revenir certaines émotions abandonnées en mobilisant la mémoire. Ça serait un processus de persuasion propre à la musique que les matériaux musicaux mettent en route en général sur nous. Cependant, aucune étude n’a expliqué encore d’une manière explicite comment cet art avant tout individuel parvient à avoir le pouvoir suprarationel dans la société, voire pourquoi la temporalité des paroles s’octroie le pouvoir persuasif dans les conditions environnementales.

Cette étude porte sur la rhétorique de la chanson française et leur temporalité mises en rapport avec les conditions environnementales. Notre réflexion recouvre donc du terrain épistémologique à celui empirique : à partir d’une réflexion phénoménologique, philosophique et esthétique jusqu’à une réflexion rhétorique, historique et sociologique. Une œuvre musicale contient l’intention originaire du musicien. Car, le créateur a inévitablement l’horizon d’attente, implicitement ou explicitement représenté à travers son œuvre destiné au récepteur. Dans l’espace de ses expériences inévitablement limité, le musicien s’applique à chercher une meilleure manière de montrer et diffuser une vision originale ; il perçoit l’objet d’une manière singulière, mais il doit utiliser un moyen de communication disponible et donc limité dans les conditions de possibilité. Son expérience « limitée » à la fois dans le temps et dans l’espace constitue la mémoire individuelle. À travers le temps socialement façonné, mais intérieurement vécu, l’horizon d’attente du musicien donne naissance à l’intention qui s’introduit dans son œuvre musicale dont le potentiel peut être démesuré dans la société où il vit. Le potentiel de la musique, il peut déboucher sur une force révolutionnaire lorsque la musique s’actualise dans la société.

Cependant, l’objet idéal du musicien peut se heurter parfois à la réalité. C’est-à-dire que son intention peut buter sur les contraintes imposées par les conditions externes ; le musicien ne peut pas toujours rester artiste, mais doit être parfois un travailleur professionnel dans le système de production. D’ailleurs, il arrive que le musicien doive totalement abandonner son travail créatif à cause d’une situation économique. Son première inspiration créative peut être d’une manière ou d’une autre diluée par les intermédiaires du marché. La réalité du musicien s’expose donc à toutes les relations d’intérêt dans le champ musical structuré par les conditions historiques préexistantes. Dans ces conditions de production de la musique, qu’est-ce que les rêves interprétés par les matériaux musicaux du musicien ? Comment « les messages à dire » du musicien sont-ils représentés par la temporalité des paroles ? Est-il possible de dire que la conscience du temps du musicien n’est pas un produit innée, mais plutôt celui social ? Dans notre enquête préalable, aucun travail sur la musique n’évoque vraiment cette facette temporelle de la rhétorique des paroles. L’originalité de cette étude réside donc dans la constitution d’un objet de recherche jusqu’ici délaissé qui est la temporalité de la rhétorique de la musique.

Notre étude consiste à examiner la rhétorique de la musique mise en place par l’horizon d’attente du musicien. L’examen de l’histoire de la rhétorique qui a été longtemps considérée justement comme l’art de bien parler permet de reconfirmer l’essence de cette discipline ancienne en tant que l’art de persuader. On peut donc bien aborder la rhétorique de la musique à proprement parler. Pourtant, ce n’est pas exactement notre piste à suivre. Le propre de cette étude réside précisément en l’examen de la conscience du temps du musicien reflétée dans la rhétorique de la musique dans les conditions socio-historiques. Cette piste que nous prenons part en effet du postulat que la conscience du temps du musicien qui représente un monde quelconque à travers ses œuvres musicales ne peut pas échapper aux conditions socio-culturelles, politiques, économiques et technologiques de la société où il mène ses activités musicales. Ainsi, analyser la temporalité des paroles du point de vue de la rhétorique, c’est aussi illuminer un système de communication dans lequel la communication artistique se fait et circule qui est propre au champ musical. Ce qui nous intéresse donc, ce sont précisément *les paroles en tant que pratique de l’horizon d’attente conditionné par l’espace d’expérience limité, et leurs rhétoriques mises en rapport avec la temporalité.*

S’agissant de la chanson française, nous assistons à la tendance que les études sur la chanson française deviennent peu à peu un sous-produit de la littérarité. De textes denses à une simple poésie, il n’est pas difficile de voir des thèmes récurrents qui gravitent autour de « la rencontre de l’amour, la promesse de l’amour et la perte de l’amour.» [[1]](#footnote-1) Il existe donc les études sur des chansons françaises qui ont été réalisées dans cette perspective de l’amour, D’ailleurs, elles se montrent centrées davantage sur les histoires : en effet, elles s’intéressent davantage à des éléments chronologiques. En outre, ces travaux semblent assez limités au niveau de la construction théorique qui est pourtant nécessaire pour un objet d’étude marginalisé comme la musique et qui est donc revendiquée par les musiciens. Il est d’ailleurs encore moins fréquent que le musicien ou la musicienne en particulier réalise l’examen sur le processus épistémologique de création de la musique et sur les problèmes empiriques du champ musical.

Notre attention porte entre autres sur un certain nombre des chansons françaises créées et diffusées dans une période donnée : les chansons françaises de 1939 à 1952. Quelles rhétoriques sont mises en pratiques dans ces chansons durant une période tout particulière comme l’occupation ? Quelle temporalité est-elle entraînée sous le régime la « IVème République » et leurs contextes économiques ? Les conditions environnementales durant cette période semblent nouer un rapport non moins négligeable avec la rhétorique des chansons françaises et la temporalité de leurs paroles. Comment le musicien compose-t-il dans ce contexte historique? Quelle conscience du temps domine-t-elle en tant que horizon d’attente dans un terrain de la musique et pourquoi ? Comment les sentiments humains comme joie, tristesse, regret et nostalgie etc. s’expriment à travers la temporalité des paroles ? Ces questions s’imposent naturellement. On est en 1939 dans la « Drôle de Guerre », et donc à la fois dans l’attente et l’angoisse. En 1952, on est dans le renouveau, à savoir sous la « IVème République », mais là aussi dans l’angoisse avec la « Guerre d’Algérie ». Ces deux bornes historiques pour lesquelles nous avons opté garderaient, nous semble-t-il, un secret temporel qui permet de comprendre le rapport entre la musique et la société.

Notre étude comprend quatre grandes parties : la première est consacrée à l’examen des études précédentes dans une approche sociologique sur la musique qui se situent entre l’histoire sociale et la musicologie. Des pensées philosophiques et esthétiques sur cet art se transforment en celles diverses, spécialement socio-esthétiques mises en rapport avec la société et l’agent musical. Après l’examen des études précédentes sociologiques, la seconde partie porte sur les éléments de la rhétorique à partir de l’Antiquité grecque à la rhétorique dans la société contemporaine. Dans cette étape, nous observerons spécialement les éléments rhétoriques qui s’appliquent aussi à la musique, autrement dit les figures rhétoriques. La réflexion dans les deux parties permettrait de déduire notre cadre analytique à établir par lequel cette étude peut se faire la singularité. L’objet de la troisième partie consiste en une méditation épistémologique sur le la création de la musique. Cette partie se focalise sur un processus socio-créatif de la mémoire de l’individu dans l’espace d’expérience. C’est la mémoire qui reste virtuelle dans un moment présent jouerait comme l’essence de la création. D’ailleurs, En fluctuant dans la conscience des membres sociaux, elle constitue un cadre social d’une société. La quatrième partie porte sur l’élaboration théorique de la musique comme la pratique du musicien qui provient de l’horizon d’attente. Après une constitution théorique singulière, nous analyserons des chansons françaises de 1939 à 1952 comme la pratique de cet horizon d’attente du musicien en concomitance avec les conditions historiques.

Notre cadre théorique élaboré par nous part de la mémoire. Nous explorerons des théories sur la mémoire en tant qu’essence de la création de la musique. Au niveau épistémologique, praxéologique et esthétique, cette étude abordera profondément la mémoire. À partir de la constitution de la mémoire individuelle au regard phénoménologique jusqu’à l’incorporation et la reproduction dans la société au regard sociologique. Ensuite, notre délibération propre se dirige vers l’examen sociologique et esthétique des pratiques du musicien dans la réalité sociale. Il s’agit de la praxie exécutée par la musique dans la société. Notre étude contribuera de manière nouvelle aux études sur la musique dans une approche multiple, mais essentiellement socio-historique en rapprochant les matériaux musicaux comme la pratique de l’horizon d’attente du musicien dans les conditions de possibilité. Entre la sociologie, la rhétorique et la musicologie, la manière de l’analyse des matériaux musicaux de cette étude ouvrira une autre facette de l’examen : le rapport entre les conditions de possibilité et la temporalité de la musique. Le temps social se transforme en temps vécu du musicien dans les conditions de possibilité. La musique temporalise et façonne l’expérience esthétique.

**PREMIERE PARTIE. Les cadres théoriques de notre analyse**

**Chapitre 1. L’examen des études sociologiques de la musique**

Une première question s’est imposée à nous dans cette entreprise d’analyse théorique du processus créatif des chansons. Quel serait le fondement invisible qui permet de comprendre comment des chansons et des images sont véhiculées entre des membres de la société? Si l’on s’accorde avec l’idée qu’il y aurait une grammaire invisible qui touche l’essence même de l’art, quel serait le concept théorique par lequel nous pouvons saisir les contenus culturels des paroles mis en musique? Pour aborder cette question, il nous a semblé nécessaire tout d’abord de revisiter l’origine des caractéristiques de la créativité artistique.

En effet, notre premier chapitre aura pour but de suivre une démarche qui va examiner les concepts traditionnels sur les théories sociologiques de la culture à nos jours. Cette démarche nous permettrait ensuite d’élaborer nos cadres théoriques sur l’art comme phénomène singulier jouant un rôle majeur dans toutes sociétés. Une fois cette entreprise de relecture des concepts, nous pourrons mieux analyser l’univers de la chanson française.

**1. La musique dans la perspective sociologique**

**1.1. L’expression des émotions et les représentations sociales**

L’art est une activité sociale et une mise en représentation des idées des membres de toute société. Au cours de leur évolution, les sciences humaines et sociales ont souvent abordé l’art dans les multiples dimensions : l’approche philosophique, l’approche esthétique, l’approche anthropologique et l’approche historique et psychologique ont contribué à la réflexion sociologique sur la musique et à l’élaboration des théories aux études de la musique.

Les réflexions différentes en sciences humaines et sociales sur l’art et l’activité artistique furent souvent orientées vers des concepts abstraits mais souvent connectés et en rapport avec la société : mentalité, représentation collective et mémoire collective. En tenant compte de l’histoire de l’art qui noue un lien étroit avec la sociologie de l’art, il nous semblait important d’explorer ces concepts. L’histoire de l’art- comme discipline universitaire- démontre que les premiers pas de la créativité dans l’histoire ou la préhistoire des Hommes sont fondamentalement religieux, collectifs et politiques. Par exemple, le rite sacrificiel au temps des récoltes a été en quelque sorte une « forme artistique » ou bien les calendriers en pierre (cf. alignements de Carnac en Bretagne), sont des structures associées à la musique et à la danse divine. Le chamanisme n’est pas loin. Durant l’été 2015, des séances de chamanisme ont lieu dans la forêt de Paimpont, au sud-ouest de Rennes. La musique résonne à nouveau dans la « forêt de Merlin ».

Il y a bien une archéologie de la chanson. Quelles furent les analyses sur ce sujet ? D’abord, le fondateur sociologique, le Français Emile Durkheim, on peut établir la notion de « collectivité » qui affirme que les hommes sont liés par leurs croyances collectives qui sont le nœud vital de toute société. On ne peut imaginer ce que les Hommes ont pu se dire en faisant Lascaux, la « chapelle Sixtine de la Préhistoire ».

En maintenant cette opinion, dans son article « Représentations individuelles et représentations collectives », publiée en 1898, le fameux sociologue français affirme que les représentations collectives peuvent se traduire comme une mémoire commune en tant que croyances et en tant que valeurs communes à tous les membres de la société :

« Il est encore plus naturel de rechercher les analogies qui peuvent exister entre les lois sociologiques et les lois psychologiques parce que ces deux règnes sont plus immédiatement voisins l’un l’autre. La vie collective, comme la vie mentale de l’individu, est faite de représentations ; il est donc présumable que représentations individuelles et réorientations sociales sont, en quelque manière, comparables… […].. Les uns et les autres soutiennent la même relation avec leur substrat respectif ». [[2]](#footnote-2)

Le sociologue insiste sur l’idée de la conscience collective et de la notion de « représentations collectives ». Emile Durkheim (1894) comprend la société comme « avant tout un ensemble d’idées » »[[3]](#footnote-3) :

« La société a pour substrat l’ensemble des individus associés. Le système qu’ils forment en s’unissant et qui varie suivant leur disposition sur la surface du territoire, la nature et le nombre des voies de communication, constitue la base sur laquelle s’élève la vie sociale. Les représentations qui en sont la trame se dégagent des relations qui s’établissent entre les individus ainsi combinés ou entre les groupes secondaires qui s’intercalent entre l’individu et la société totale. » [[4]](#footnote-4)

Le concept de « représentations collectives » et de « représentation individuelle », formulé par Emile Durkheim, fut relayé plus tard (années 1960 aux années 1990) par Moscovici (1961; 1976; 1984; 1991), par Herzlich (1969; 1972) et par Jodelet (1984; 1989; 1990; 1991).[[5]](#footnote-5) Que dit les analyses de Moscovici notamment dans son livre intitulé *La Psychanalyse, son image et son public,* (1961) : il souligne notamment une perspective psycho-sociale de la communication qui permet aux individus d’interagir. Selon toujours Moscovici, la « représentation sociale » est « pour et par la pratique » ; les éléments mentaux se constituent par nos actions et transmettent nos actes dans le sens commun.[[6]](#footnote-6) D’un autre côté, en développant la notion des représentations sociales, Claude Jodelet (1997) propose les six optiques d’une construction de représentation sociale [[7]](#footnote-7); quelles sont ces six approches ?

La première approche tente de considérer le « sujet » comme le vecteur transmissible des idées, valeurs et modèles par lequel le « sujet » se ressemble avec d’autres personnes. Une autre optique souligne le « sujet » qui donne le sens à son expérience dans le monde social. La troisième optique insiste sur la particularité représentative vient de « la situation de communication ». La quatrième optique se focalise sur le « sujet » qui est un acteur social ; « la représentation qu’il produit reflète les normes institutionnelles découlant de sa position ou les idéologies liées à la place qu'il occupe. » Le cinquième point de vue accentue « l’interaction entre des individus qui contribue à la construction de la représentation. » La dernière optique se centre sur la représentation en tant que comme « la reproduction des schèmes de pensée socialement établis. »

En somme, la notion classique de conscience collective fut développée par Emile Durkheim comme représentations sociales. Moscovici et Jodelet ont complété ce concept de « mise en représentation. » Cette analyse nous fait comprendre que dans l’histoire de l’art, il y a bien un noyau de la mentalité, de la culture. Cependant, les représentations sociales se transforment durant le parcours des individus voire d’un groupe dans la société par l’interaction entre le « Sujet » et la structure sociale. Dans la même lignée, les représentations sociales sont le socle de la « mentalité ». Sous son aspect psychanalytique, la mentalité est l’« inconscient collectif » qui intervient dans la formation des styles de vie et l’attitude conventionnelle de l’homme, et donc sur laquelle se fonderait la création des œuvres d’art. La « mentalité sociale » aussi évolue au fil de l’évolution sociale, en engendrant la mutation des contenus et des formes culturelles, à savoir le sujet, le style, la rhétorique, etc. Les mentalités ont donc leur histoire structurelle, leur « temps long ». Cela nous rappelle l’héritage de l’historien Fernand Braudel.

Pourquoi ainsi parler de « l’Ecole des Annales » ? En effet, la notion de « mentalité » a été formulée par deux historiens liés à cette Ecole, Marc Bloch et Lucien Febvre, dans les années 1920-30. D’après Lucien Febvre, dans le cadre d’une perspective de psychologie sociale, la « mentalité » est concrètement et individuellement représentée dans les œuvres d’art comme dans la littérature. Selon cet historien, la mentalité collective est accessible par « le biais de l’étude du langage, de l’iconographie artistique, et de la littérature. » [[8]](#footnote-8) L’activité artistique ne peut pas échapper donc à l’influence de la « mentalité » collective. Cette notion est longtemps employée dans l’histoire de l’art et même dans la philosophie. La mentalité est aussi une notion importante dans l’analyse sociologique de l’art, comme par exemple l’évolution de formes artistique, indissociable du changement des phénomènes sociaux ; dans tous les faits sociaux, y compris l’art, la « mentalité » constitue une base des idées et des sentiments. Selon Lucien Lévy-Bruhl (1922),la mentalité dite « primitive » fonctionne ainsi :

« Le système de représentations d’une époque, défini comme un ensemble de catégories de la sensibilité, de l’expression et de la conceptualisation, dont est supposée la cohérence interne. Cet univers mental collectif n’est toutefois accessible que par voie régressive, à partir des réalisations individuelles. »[[9]](#footnote-9)

Nous sommes ici dans l’analyse des conventions. L’auteur propose plusieurs cas de figures anthropologiques. Lévy-Bruhl remarque que les membres dits « non civilisés » de groupes dépendant de la société sont dominés par l’ordre non rationnel, à savoir par l’ordre de « participation mystique ». [[10]](#footnote-10) De ce point de vue, la « mentalité primitive » possède un pouvoir politique, à savoir que les contraintes sociales s’exercent fortement. Plus les sociétés sont simples, plus l’emprise des représentations collectives est grande.[[11]](#footnote-11) Ce point de vue permet de voir les facettes à la fois sociale et politique de l’art.

En approfondissant les analyses conceptuelles de Lucien Lévy-Bruhl, Marcel Mauss (1950) a approfondi cette idée de « magie ». Cette notion renvoie à celle de croyance primitive. Sa contribution a souligné davantage la révélation du mot « magie » comme un assemblage des pratiques traditionnelles, des actes juridiques, des actes techniques et des rites religieux. Ses explications sur l’aspect politique de la « magie » sont les suivantes :

« La magie comprenant des agents, des actes et des représentations : nous appelons magicien l’individu qui accomplit des actes magiques, même quand il n’est pas un professionnel ; nous appelons représentations magiques les idées et les croyances qui correspondent aux actes magiques ; quant aux actes, par rapport auxquels nous définissons les autres éléments de la magie, nous les appelons rites magiques. Il importe dès maintenant de distinguer ces actes des pratiques sociales aves lesquelles ils pourraient être confondus. Les rites magiques et la magie tout entière sont, en premier lieu, des faits de tradition. Des actes qui ne se répètent pas ne sont pas magiques. Des actes à l’efficacité desquels tout un groupe ne croit pas, ne sont pas magiques ». [[12]](#footnote-12)

La « magie » de Marcel Mauss désigne ainsi l’état inconscient dans lequel des individus d’une communauté donnée, ont une croyance en commun. Une magie est donc celle qui fédère, qui rassemble. Les deux notions de Lucien Lévy-Bruhl et de Marcel Mauss permettent ainsi de comprendre qu’il existe une certaine inconscience collective par laquelle des hommes d’une société s’intègrent dans un collectif, avec un ou des rites de passage. Par conséquent, les œuvres d’art comme peintures murales comme Lascaux sont eux aussi- un produit de l’inconscience collective qui reflète des idées ou sentiments des participants de la communauté.

En résumé, on peut affirmer qu’il y a une substance unique que forment les concepts ajoutés de « mentalité » et de « magie ». Nous avons affaire à un archétype de la mémoire collective par laquelle les membres d’une communauté partagent le sens commun. Ainsi, l’art est considéré comme un bon exemple de l’apparition d’une « Civilisation » (au sens anthropologique) mais aussi le refoulement des impulsions. L’optique anthropologique et socio-psychologique remet ainsi la question la créativité artistique en se focalisant sur l’individu dans un contexte singulier, à la différence de la théorie de Sigmund Freud, qui se centre sur la psychanalyse collective.

Les ouvrages de Norbert Elias, *La civilisation des mœurs* (1939), ou « *Le domaine de la psychologie sociale* » (1950), « *La civilisation des parents* » (1979) et « *Civilisation et psychosomatique*» (1988), « *Sport et civilisation »* (1989), sont des œuvres anthropologiques qui se centrent sur les individus mais aussi sur l‘activité artistique qui sublime le refoulement des émotions. Sport et art ont des points communs. Comme la création artistique, l’activité sportive est une sorte de « dressage ». À la lumière de tous ces ouvrages, il s’avère que son approche est pluridisciplinaire, on comprend que Norbert Elias consacre ses efforts à comprendre l’individu et son évolution dans la société en portant son intérêt sur le préalable de la mémoire de l’homme comme éléments d’une société donnée et comme catalyseur de l’évolution historique :

« En ce qui concerne l’homme, la continuité de déroulement du processus en tant qu’élément de l’identité du moi se mêle plus que chez autre être vivant à un autre élément de l’identité du moi. » [[13]](#footnote-13)

En somme, en démontrant la fonction des représentations sociales, nous pouvons constater que c’est un ensemble d’idées qui figure primitivement un noyau des systèmes de représentations sociales et qu’elles ne seraient rien d’autre que la mémoire sociale objectivée. D’après l’aspect sociologique, anthropologique et psychologique qui voient en commun la prédominance des représentations sociales sur des individus, qu’elles soient un moyen verbal ou non verbal d’exprimer les émotions humaines, toutes ces représentations collectives sont des produits sociaux. Il en est de même avec la musique. Dans un même registre, si nous considérons que l’expression des émotions est un « produit social » résultant des émotions des autres qui s’entremêlent l’un l’autre, elle devrait être représentée par un moyen compréhensible dans une même communauté. La musique serait une mise en représentation des émotions.

**1.2. La genèse de la sociologie de la musique**

Nous avons ainsi abordé – jusqu’ici- les concepts qui pourraient constituer implicitement l’archétype de la musique. La musique est une activité sociale de l’esprit humain qui se nourrit de la « mémoire collective ». Que nous dit la pensée positiviste d’Auguste Comte[[14]](#footnote-14) sur la musique et ses processus créatifs ? Il s’oppose au génie mystique pour une approche plus empirique. Il a ouvert la porte à la lecture plurielle d’une « esthétique » sociologique, et d’une « histoire » sociale de la « musicologie ». Que dit Roger Bastide (1945) sur ce point ? Dans ses idées, nous apercevons trois dimensions sociologiques de l’art. Il tente de distinguer la sociologie des producteurs d’œuvres, celle des amateurs (les passionnés) et celle des institutions (l’Etat) ; la sociologie des producteurs renvoie à une sociologie des « agents » qui participent au développement de « représentations collectives » dont la société se fait. [[15]](#footnote-15)

Pour mieux comprendre la particularité de la sociologie de la musique, il conviendrait de retracer les trois approches sociologiques qui contribuent au fondement de la sociologie de la musique dans la première moitié du XXèmesiècle.

Premièrement, la première figure de la sociologie de la musique partage des réflexions en commun avec une « esthétique » sociologique. À partir de la seconde moitié du XIXème siècle, les spéculations philosophiques sur l’art se sont transformées en « déterminisme ». Ensuite, une facette « extra-esthétique » de l’art fut mise en relief par l’économiste et sociologue allemand révolutionnaire, Karl Marx. Celui-ci a mené une analyse « sociologique » inédite sur l’art en posant une problématisation extra-esthétique ou inesthétique sur la production des oeuvres. Le livre de Karl Marx, paru en 1845, est un produit d’une réflexion économique sur l'art. Selon lui, c’est « le système de production » qui détermine le contenu et le style des œuvres d’art.[[16]](#footnote-16) Après lui, Ernst Grosse (1893), en publiant un ouvrage intitulé « Les débuts de l'art », montre que l'art représente une phase du développement de l’économie.[[17]](#footnote-17) Sur la même lignée, Hippolyte Adolphe Taine (1865) a présenté dans son ouvrage qui s’intitule L'introduction de son histoire de la littérature anglaise, les éléments déterminants des œuvres d'art, à travers « la race-le milieu-le moment ». Il a mis l’accent sur le contexte, c'est-à-dire l’« état des coutumes et l'esprit du pays et du moment», l’« ambiance morale ».[[18]](#footnote-18) Nous sommes ici dans différentes réflexions sur les déterminismes de base en Sciences Humaines.

Concernant un aspect de l’esthétique sociologique, l’ouvrage de Jean Marie-Guyau (1887) intitulé *L’art au point de vue sociologique* et l’ouvrage de Roger Bastide (1945) intitulé *Art et Société*, alimentent cette approche des déterminismes structurels. Jean Marie-Guyau (1887) a considéré l’art comme une structure pouvant créer une « société idéale ». Ensuite, il a donné des explications sur la fonction, le but de l’art et sa loi interne. J.M. Guyau explique que la loi de l’art consiste en l’émotion esthétique d’un caractère social :

« L’art est une extension, par le sentiment, de la société à tous les êtres de la nature, et même aux êtres conçus comme dépassant la nature, ou enfin aux êtres fictifs créés par l’imagination humaine. L’émotion artistique est donc essentiellement sociale. Elle a pour résultat d’agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large universelle. » [[19]](#footnote-19)

Plus loin, il conclut :

« L’art dégage un ensemble de sensations et de sentiments qui peuvent retirer chez tous à la fois ou chez un grande nombre, qui peuvent ainsi donner lieu à une association de jouissances. […] Comme la métaphysique, comme la morale, l’art enlève donc l’individu à sa vie propre, pour le faire vivre de la vie universelle, non plus seulement par la communion des idées et croyances, ou par la communion des volontés et actions, mais par la communion même des sensations et sentiments. » [[20]](#footnote-20)

La deuxième approche sociologique portait sur l’origine de la sociologie de la musique, c’est l’« histoire » sociale de l’art. Certains ouvrages à cet égard proposent de bons exemples de l’ « histoire » de l’art. Par exemple, le livre de Pierre Francastel (1970) intitulé *Etudes de sociologie de l’art* met en avant un point de vue sur l’histoire de l’art. Comme successeur d’Erwin Panofsky, il a cherché à trouver le processus de production des œuvres d’art et puis il a tenté d’analyser le contenu de ces œuvres en considérant l’« extérieur », leur aspect d’un point de vue exogène. La musique subit donc les conditions extérieures ; C’est pourquoi l’approche structurelle des déterminismes fut de plus en plus traitée par l’histoire sociale notamment dans les années 1950. Dans cet aspect, que dit Marcel Belviannes (1951) ? :

« […] on a été conduit parfois, implicitement ou explicitement ; à identifier la sociologie de la musique non seulement à une esthétique sociologique de la musique, mais aussi à une histoire sociale de la musique […]».[[21]](#footnote-21)

Cependant, en prenant une position dialectique entre une démarche sociologique et celle esthétique, Alphons Silbermann (1968) tente de redéfinir l’identité de la sociologie de la musique comme une branche de sociologie en affirmant que :

« Le sociologue de la musique n’entreprend aucunement des analyses de l’œuvre d’art elle-même, mais il concentre ses efforts pour en saisir l’action socio-musicale. Cela ne l’intéresse donc pas d’analyser sociologiquement la musique comme telle ».

Il souligne également dans chaque œuvre musicale une étude de la vie des musiciens et leurs déterminants sociaux. Sa position sur la sociologie de la musique fait repenser l’analyse musicale à la démarche sociologique. C’est-à-dire que l’analyse musicale doit être réduite aux « faits musicaux » et que les faits musicaux doivent être subordonnés aux faits sociaux. Alphons Silbermann (1968) s’efforce à démontrer les déterminants sociaux qui influencent des œuvres musicales et des musiciens : le milieu, l’environnement social, etc. Son aspect est plus sociologiquement délicate d’autant plus qu’il essai d’illuminer les déterminants sociaux pesés sur la vie des musiciens.

Plus tard, dans les années 1990, on essaie d’établir le propre scientifique de la sociologie de la musique. Ivo Supicic (1994) donne plus clairement une explication sur la distinction entre la sociologie de la musique et l’histoire sociale de la musique, mais à laquelle il ajoute la possibilité d’une recherche comparative comme suivante :

« La sociologie de la musique pourrait être définie comme l’étude de la musique en tant que phénomène social, ou comme l’étude des rapports entre la musique et la société, ou encore comme l’étude des aspects sociaux de la musique et de la vie musical. Or, parler de la musique et de la vie musicale, veut dire parler aussi de l’œuvre musicale et des formes de sa présentation tout au long de l’histoire. En effet, on a été conduit parfois à identifier la sociologie de la musique à une histoire sociale de la musique… […]…On pourrait faire, a un premier niveau, une différenciation entre les deux en ce sens que l'histoire sociale de la musique est essentiellement une connaissance du concret. Son but est de décrire l'histoire de la musique en rapport avec l'histoire des sociétés, de s'attacher à l'étude des liens qui les unissent, d'établir par quels moyens, et dans quelle mesure, l'histoire de la musique (en tant que réalité) est nourrie ou pénétrée parl'histoire de la société et, inversement, comment et dans quelle mesure elle y contribue ; bref, de les étudier comparativement l'une par rapport à l'Autre.»[[22]](#footnote-22)

Face à ce qui a été dit ci-dessus, en tant que domaine nouveau domaine de l’étude musical, l’ethnomusicologie intervient dans l’étude de la musique. Cette approche se base sur une méthode anthropologique. L’origine de cette approche remonte à la seconde moitié du  XVIème siècle. Dans un rapport, qui s’intitule « Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil », publié en 1578, figurent les mélodies amérindiennes recueillies en Brésil. Motivée par la découverte de la gamme amérindienne, l’ethnomusicologie se centre sur des recherches de la gamme ethnique et de la différence des structures musicales entre des peuples. L’approche ethnomusicologique peut intervenir dans un champ de la sociologie de la musique. Car, elle se focalise sur des recherches sur des structures musicales différentes entre des peuples venues de la convention sociale. D’après Marius Schneider (1956), la musique est l’un des éléments de la vie quotidienne dans la société dite « primitive ». Elle ajoute le rôle joué par la musique dans la société traditionnelle :

« Elle forme un substrat tellement important, qu’elle y est quasiment omniprésente. On chante au cours d’une discussion, on chante pour saluer ou remercier une personne, on chante même devant les tribunaux, afin de donner plus d’appui à la thèse que l’on défend. Dans le culte toute action déployée sans musique ou sans le concours de la parole sonore reste faible, car c’est au son que les rites doivent leur efficacité. » [[23]](#footnote-23)

Pourtant, les recherches de la musique en fait s’entremêlent selon la diversification des aspects de chercheurs. Les musicologues comme Jean Molino (1973) et Jean Jacques Nattiez (1974) au niveau méthodologique, soulignent que la musique peut devenir un objet de recherche au-delà des frontières disciplinaires et méthodologiques. Ils se donc focalisent sur les éléments prosodiques comme les tons, l’accentuation, l’intonation et les rythmes dans le langage ainsi que des éléments sémiologiques dans l’analyse musicale.

En définitive, jusqu’à la première moitié du XXème siècle, les études sur la musique se fondent à proprement parler davantage sur les discours spéculatifs exposés par les intellectuels dont les domaines se situent en dehors de la sociologie au sens strict du terme. Malgré l’absence de son propre lieu d’analyse, au niveau institution, l’histoire sociale de l’art et de la musicologie ont continué à évoluer, en élargissant et enrichissant leur terrain de recherche. En fait, jusqu’ à la première moitié du XXème siècle, les sociologues français n’ont pas de cessé de réfléchir esthétiquement et historiquement sur la musique, la littérature et l’art. Mais tout restait assez fastidieux pour devenir « visible » face aux autres « Sciences Humaines ».

**1.3. Le doute sur la démarche sociologique**

Comment rendre cette discipline plus « visible » ? À la fois Sociologue et musicologue, Anne–Marie Green (2006) montre attentivement les barrières qui empêchent ce terrain de se développer comme un champ scientifiquement indépendant. Le premier obstacle, c’est l’insuffisance de la considération de la musique comme une production sociale. Selon Anne-Marie Green (2006), il y aurait un « mystère » de la musique, à savoir que les œuvres musicales en elles-mêmes auraient une indépendance atemporelle qui les suspendraient des contextes. Par ailleurs, dès que nous parlons de la musique en général, la notion de « don » à l’égard des compositeurs et des interprètes, vient à l’esprit.[[24]](#footnote-24) Là aussi, on est dans le mystère. C’est pour cela que la musique occupe souvent une place marginalisée dans la pensée scientifique.

À cause de cet élément mythique du « don », le travail artistique est regardé comme une production de la conscience collective, c’est-à-dire non pas sociale, mais asociale. Le don serait une Tour isolée, un royaume hors du temps.

Pour le sociologue, l’activité artistique dotée de l’inspiration créative a été donc appréhendée comme un événement « interrompu » plus tôt qu’une action sociale et interactive.

Une anomalie dans l’espace-temps. C’est ce qu’Anne-Marie Green (2006) remarque à propos du mythe traditionnel et qui pèse sur l’évolution de la sociologie de la musique. Que dit –elle encore sur la sociologie de la musique ?

«Un musicien qui serait « génial » ne serait pas concerné par les traditions musicales, les techniques musicales auxquelles il adhérerait ou s’opposerait, il serait différent à son environnement social. Ce type d’explication néglige les échanges, les influences du passé et du présent (les critiques et les disciplines). Dans la plupart des cas, on considère que les transformations des œuvres, les renouvellements de style sont le résultat de conjonctures ou d’événements fortuits. » [[25]](#footnote-25)

Cette fragilité du concept de la créativité musicale a été aussi soulignée par Jean Duvignaud (1967), dont la partie créative serait une « agitation culturelle ».[[26]](#footnote-26) L’art n’est pas la « chose déterminée », plutôt l’actualité « vivante » et « vécue » du présent. L’art serait en soi-même le mouvement et le dynamisme. [[27]](#footnote-27) Jean Duvignaud suggère l’art comme un « *événemen*t » ou « *happening* » en insistant sur la sociologie de « l*’imaginaire* ». Nous ne sommes pas dans la logique de Bourdieu.

« Les forces qui sont en action au moment où se définit une œuvre créatrice ne sont pas juxtaposées à l’imagination car l’imagination n’est pas superposée comme une fonction de luxe ou de distraction au-dessus de l’existence. L’enracinement de la création artistique est, en même temps, l’analyse de tous les symboles sociaux qui se cristallisent en elle et qu’elle cristallise dans sa démarche ».[[28]](#footnote-28)

Que pourrait répondre Pierre Bourdieu à J. Duvignaud ? En 1980, il explique la discordance entre l’objet par le processus émotionnel et irrationnel et celui rationnel et analytique :

« La sociologie et l’art ne font pas bon ménage. Cela tient à l’art et aux artistes qui supportent mal tout ce qui attente à l’idée qu’ils ont d’eux-mêmes : l’univers de l’art est un univers de croyance, croyance dans le don, dans l’unicité du créateur incréé, et l’irruption du sociologue, qui veut comprendre, expliquer, rendre raison, fait scandale. » [[29]](#footnote-29)

À la suite de Pierre Bourdieu, un point de vue de Pascale Ancel (1997) envers la relation entre la sociologie et l’art nous conduit à la discordance épistémologique entre les deux :

« L’art et la sociologie ne sont pas situés sur le même niveau de réalité. Alor que l’art se présente comme système symbolique et se place résolument dans le domaine du sacré, la sociologie évolue dans le quotidien, le profane. Alors que l’art se présente comme un système symbolique et se place résolument dans le domaine du sacré, l’art agit au niveau des émotions, la sociologie travaille au niveau de la compréhension et de la réflexion. » [[30]](#footnote-30)

Dans les extraits du livre de Pascale Ancel (1997), il montre que des « mystifications » existent entre l’art et la sociologie, c’est-à-dire que, d’après lui, l’art est un processus non expliqué, alors que la sociologie est une action réflexive et méta-perceptuelle. En fait, même si l’activité artistique pourrait se confondre avec un travail sociétal, les énoncés scientifiques des intellectuels sur l’art et la société sont abstraits et non pas empiriques. Leurs réflexions sur les barrières idéologiques sur l’art se succèdent :

« Le second de ces « mythes » qui empêcherait l’avènement d’une authentique sociologie de l’art s’exprime par des théories sur une origine primitive des arts. Jean Duvignaud rattache cette explication à la croyance d’une essence de l’art puisque, là aussi, « il s’agit d’arracher l’expression artistique à l’expérience concrète en la rattachant à un domaine privilégié, pur et dégagé de toute particularité actuelle […] Cette idéologie qui exalte les origines se trouve liée en partie à l’évolutionnisme ou à l’historicisme qui, depuis Spencer jusqu’à Comte, Durkheim, Bergson, affirme la continuité progressive de l’humanité depuis ses origines jusqu’à nos jours .» [[31]](#footnote-31)

Au regard de l’épistémologie, les opinions communes des sociologues concernant l’art portent sur une perspective herméneutique: les notions de don, de *Génie*, de nature, d’expérience vécue, reconstruction et composition de la réalité sociale, etc. Telles sont les notions qui reviennent souvent. Ils sont souvent d’ordre conceptuel et théorique. Tout cela suit une méthode scientifique : la délimitation d’objet, l’application d’une méthode empirique comme investigation et usage de statistique.

Méthodologiquement, la musique d’aujourd’hui, comme l’industrialisation de la culture, la numérisation et les institutions, est en pleine mutation. Elle est donc devenue encore plus difficile de comprendre. Elle s’est diluée dans la nouvelle zone de combats qu’est l’Internet.

Les approches interdisciplinaires pourraient donc contribuer à de nouvelles voies d’analyse de la musique. Une structuration est en cours pour éclaircir la musicologie. La lecture plurielle et l‘ouverture scientifique s’impose.

L’accentuation d’Ivo Supičić (1971), concernant un cadre méthodologique rénové, soutient en effet des approches interdisciplinaires : la sociologie de la musique doit unir l’histoire sociale de la musique et aussi elle doit associer méthodologiquement la musicologie et la philosophie sociale. Cependant, l’objet de la sociologie de la musique figure plus concrètement dans les deux cas comme ainsi :

« L’objet fondamental de la sociologie de la musique se divise en deux parties : d’une part, la sociologie de la musique doit examiner la musique dans ses rapports typiques avec des sociétés globales divers, ainsi qu’à l’intérieur de celles-ci, avec des classes, strates et groupes sociaux particuliers ; et d’autre part, elle doit l’examiner en tant qu’elle est elle-même phénomène social, ou mieux, examiner ce qui, en elle, relève par excellence du social, donc ses aspects sociaux. »[[32]](#footnote-32)

Quant à un autre exemple de cette ouverture méthodologique souhaitée, c’est un cadre linguistique qui s’est imposée à l’analyse musicale dans la musicologie.

Jean Molino (1973) avait déjà mis l’accent sur l’insuffisance méthodologique de la démarche scientifique à l’analyse musicale (définition du corpus, procédures extractives, formalisation du métalangage, procédures de validation) opérée par Nicolas Ruwet, lui-même inspiré par l’approche linguistique de Harris (1972).[[33]](#footnote-33) Il y avait des progrès à réaliser.

Jean Molino souligne qu’il faudrait chercher le schéma le plus approprié à l’analyse de la musique dans la mesure où l’on considère que la sémiologie soit un « métalangage » : la sémiologie prend en charge un langage premier qui est le système étudié, et ce système-objet est *signifié* à travers le métalangage de la sémiologie.[[34]](#footnote-34)

La spécificité de la sémiologie musicale consisterait à montrer que la musique est un espace de « communication », l’invention du caractère symbolique de données musicales entraîne toujours une lacune entre le message « poétique » et le récepteur « arbitraire ». Jean Molino a présenté donc trois niveaux de l’analyse sémiologique avec la musique ; le niveau du message simple, comme niveau propédeutique, le niveau poïétique et le niveau esthétique.[[35]](#footnote-35) Pour mieux comprendre l’artiste dans un contexte social, l’approche de Norbert Elias (1991), suggère un cadre constructif sur la recherche en musique. Son étude est assez claire dans son livre intitulé *Mozart sociologie d’un Génie* :

« On considère généralement la sociologie comme une science destructrice, réductrice. Je ne partage pas cette opinion. La sociologie est pour moi une science qui doit nous aider à mieux comprendre et à expliquer ce qui nous paraît incompréhensible dans notre existence sociale. J’ai choisi le titre, apparemment paradoxal, de « Sociologie d’un génie » dans cet esprit. Mon objet n’est donc pas de détruire, ni de réduire ce génie, mais de rendre plus compréhensible sa situation humaine…» [[36]](#footnote-36)

En résumé, notre quête est difficile. L’essai de chercher une meilleure démarche sociologique qui est propre à la musique doit toujours faire face au concept d’ « inspiration artistique ». Tout reste alors condamné au flottement. Mais la musique qui est une forme culturelle et aussi une partie de la mentalité de la collectivité, ne devrait pas être parfaitement comprise par une seule démarche scientifique. Elle est autre. Elle est plus singulière qu’un objet scientifique. De ce fait, la sociologie de la musique, et les perspectives de l’histoire sociale de la musique, ou de l’esthétique de la musique et de la musicologie ne peuvent que s’entraider pour créer une construction méthodologique inédite propre à mieux comprendre la musique en tant que phénomène social et construire une autre connaissance de la musique. Suite aux approches plutôt spéculatives, en France, la sociologie de l’art rencontre un tournant par une orientation nouvelle accentuée par producteurs, récepteurs ou amateurs et marché d’art. Roger Bastide (1945) et Pierre Francastel (1970) furent les pionniers qui ont abordé pour la première fois les problèmes encore actuels et réels du champ artistique composé de toute cette série d’agents qui comptent. Mais avant ce grand tournant, la sociologie de la musique a rencontré le concept du processus de « rationalisation » de Max Weber après le « fait social » d’Emile Durkheim.

**1.4. Du fait social au fait « musical »**

Emile Durkheim et Marcel Mauss (1913) ont mis l’accent sur le fait que la musique était un des « phénomènes » de civilisation. Ils ont souligné, en évoquant que la musique est l’un de certains phénomènes sociaux qui « passent par-dessus les faits frontières politiques et s’étendent sur des espaces moins facilement déterminables »[[37]](#footnote-37). Anne-Marie Green (2006), sociologue de la musique, dans son livre intitulé « *De la musique en sociologie »,* ajoute qu’Emile Durkheim et Marcel Mauss ont illuminé une caractéristique « transnationale » de la musique :

« La musique est l’un des phénomènes sociaux qui ne sont pas attachés à un organisme social déterminé : ils s’étendent sur des aires qui dépassent un territoire national, ou bien ils se développent sur des périodes de temps qui dépassent l’histoire d’une seule société ; ils vivent d’une vie en quelque sorte supra nationale ». [[38]](#footnote-38)

En marquant la place atemporelle et hors-spatiale de la « musique » et en la comparant avec les « faits sociaux », Marcel Mauss avait fait savoir que « la musique est un fait de civilisation - au sens où elle s’étend à l’échelle de la planète – et que les faits musicaux – au sens où ils se limitent à une société particulière –sont des faits de culture ».[[39]](#footnote-39)

Tout semble voler au-dessus des reliefs et du temps qui passe quand la musique touche le cœur des Hommes. Mais, obtenir ces envolées, trois opérations cognitives sont à distinguer. C’est une conception représentée par la loi des trois états qu’Auguste Comte avait déjà proposée. Le Père du Positivisme avait postulé que l’esprit humain procède à trois phases consécutives de développements sociaux. Dans la première phase, l’esprit humain comprend des phénomènes qui l’entourent comme des forces comparables à lui-même. C’est l’âge théologique.

Dans la seconde phase, les hommes arrivent à conceptualiser en s’appuyant sur la compréhension des phénomènes variés dans la société. C’est l’âge « métaphysique ». Dans la troisième phase, l’esprit humain devrait rendre compte de la société après l’observation des phénomènes, l’analyse de ces phénomènes, la synthèse sur l’analyse et l’établissement de la loi stable. C’est l’âge « positif ».

Fondé sur la pensée positive, le concept de société repose sur « le consensus social ». Ce « consensus social » correspond à un ensemble de croyances et valeurs communes que le pouvoir public exerce par le moyen de l’éducation ou de la contrainte. Emile Durkheim a relayé cette pensée positiviste en construisant le concept de « fait social » par la logique de « consensus social ». Il a défini le « fait social » comme des « types de conduite ou de pensées extérieures à l’individu ». Dans son « Cours de philosophie positive » (1830-1842), Emile Durkheim a essayé de de démontrer que c’est au « fait social » que la musique est prescrite. Situé à l’extérieur de l’individu, le fait social en tant que pouvoir pesant sur l’individu s’impose comme contraintes : manières d’agir, de penser, de sentir. Dans son livre qui s’intitule *Les règles de la méthode sociologique* (1895), Emile Durkheim explique le « fait social » de cette manière :

« Un fait social se reconnaît au pouvoir de coercition externe qu’il exerce sur les individus ; et la présence de ce pouvoir se reconnaît à son tour soit à l’existence de quelque sanction déterminée, soit à la résistance que le fait oppose à toute entreprise individuelle qui tend à lui faire violence. Cependant, on peut le définir aussi par la diffusion qu’il présente à l’intérieur du groupe, pourvu que, suivant les remarques précédents, on ait soin d’ajouter comme seconde et essentielle caractéristique qu’il existe indépendamment des formes individuelles qu’il prend en se diffusant. » [[40]](#footnote-40)

À la lumière de ce passage cité, nous comprenons que le « fait social » est un pouvoir exogène à la volonté des individus. Cependant, la vraie originalité de l’idée durkheimienne réside dans l’affirmation que le « social » n’est pas d’autre chose que le « mental » en lui-même, comme Frédéric Keck (2003) en témoigne :

«D’une part, le social constitue lui-même d’une forme d’activité mentale, c’est-à-dire qu’une société est un ensemble d’idées et de croyances-conception essentielle pour une sociologie qui a mis au cœur de ses préoccupations le problème de l’éducation. D’autre part, et plus profondément, le mental est déjà une forme d'’activité sociale, puisqu’il consiste en une association d’idées […] l’association n’est pas une simple relation entre des idées ou des individus, elle produit une réalité nouvelle. »[[41]](#footnote-41)

La pensée créative d’Emile Durkheim consiste en analogie entre le fait social et le mental, et en l’irréductibilité du fait social à l’ensemble de faits individuels. Après Frédéric Keck (2003), Mélanie Plouviez (2010) indique que le « social », l’ensemble des idées individuelles engendre une réalité nouvelle. Dans cet aspect, qu’est-ce que c’est la musique ? On peut élargir la notion du fait musical par le fait social ? Dans un processus du fondement de la sociologie de la musique, Danièle Pistone (1976) mentionne une démarche sociologique par Emile Durkheim dans un dictionnaire de la musique **:**

« Sociologie de la musique : […] C’est à partir d’Emile Durkheim (Les règles de la méthode sociologique, 1894) que la sociologie devient la discipline scientifique qu’elle est aujourd’hui, aidée par la biologie et l’anthropologie. Statique (synchronique et descriptive) ou dynamique (diachronique et analytique), la sociologie fonde ses méthodes de travail sur l’observation, l’induction, la comparaison, utilisant pour cela sondages, statistiques et mesures de plus en plus précises (devenant la « sociométrie) » […].»[[42]](#footnote-42)

Emile Durkheim se trouve critique envers les ouvrages sociologiques sur la musique, publiés avant lui. Car, ils ne suivent pas des démarches sociologiques. Même si la musique est essentiellement une « activité sociale » qui s’implique dans des diverses activités des groupes sociaux, la notion de « Génie » a longtemps empêché cette approche de la musique comme une action sociale. Par conséquent, elle était longtemps liée à une action « mystère » du compositeur. C’est la raison pour laquelle la plus part des travaux de la musique s’est située en dehors de tout contexte social.[[43]](#footnote-43)

De ce fait, il n’était pas facile de réduire simplement la musique à un phénomène social ou fait social universel. En outre, il n’était pas facile non plus de dépasser la critique que l’approche sociologique sur la musique est une étude détruisant l’essence de la musique qui relève du domaine de l’art. Trop d’étude désincarne la musique, lui vole l’émotion intrinsèque. En ce sens, si l’on doit comprendre la musique dans le cadre sociologique, la compréhension des « faits musicaux » doivent se limiter aux contraintes sociales, c’est-à-dire aux sollicitations ou obstacles du milieu, de l’époque et de l’environnement.[[44]](#footnote-44) Si on va plus loin, on quitte le fait social universel de la musique.

Après l’universalité supranationale de la musique, quelques sociologues nous ont aidés de comprendre le fait musical comme les comportements humains. Pour John Blacking, « les universaux de la musique ne doivent être cherché dans les structures immanentes mais dans les comportements associés aux phénomènes sonores.»[[45]](#footnote-45) En approuvant la réflexion de John Blacking, Jean Jacques Nattiez souligne aussi la musique qui est sociologiquement construite.

Dans la même lignée, Norbert Elias (1991) retrace non seulement l’évolution du statut des musiciens dans un contexte historique au niveau de macro-processus, mais aussi il se focalise sur la vie et la personnalité du musicien au niveau de microprocessus, c’est-à-dire de l’aspect psychoculturel, comme son étude sur Mozart en est un exemple. Il y a bien un jeu d’échelle dans la musicologie. Individu, ou groupe.

En comparant le concept de « faits musical » avec la « mémoire » des musiciens, Maurice Halbwachs avance l’idée que la musique est un modèle artistique qui est délimité par le temps, le public et le type de la vie de certains groupes. Il soutient que l’activité créative des musiciens est un produit de la vie collective des musiciens antérieurs, tout en ajoutant que la mémoire des musiciens est remplie de données humaines. D’après sa pensée, les faits musicaux signifient la mémoire collective des musiciens à propos des règles ou des théories musicales, comme la notation musicale, le rythme, la composition, les mélodies. Aussi, les mots comme une essence culturelle de certains groupes qui constituent la musique sont dominés par la convention sociale :

« Lorsqu’on entend un chant qui accompagne des paroles, on y distingue autant de parties qu’il y a de paroles ou de membre de phrase. C’est que les sons paraissent attachés aux mots, qui sont des objets discontinus. Les mots jouent ici le rôle actif. En effet il arrive souvent qu’on peut reproduire un air sans songer aux paroles qui l’accompagnaient, L’air n’évoque pas les paroles. En revanche il est difficile de répéter les paroles d’un chant qu’on connaît bien sans le chanter intérieurement. Il est probable d’ailleurs que, dans le premier cas, quand nous reproduisons un air que nous avons autrefois chanté avec les paroles, les paroles sont là, et leur action s’exerce, bien que nous ne les prononcions pas : chaque groupe de sons correspondant à un mot forme un tout distinct, et l’air est scandé comme une phrase. Mais les mots eux-mêmes et les phrases résultent de conventions sociales qui en fixent le sens et le rôle. Le modèle d’après lequel nous décomposons est toujours hors de nous. […]». [[46]](#footnote-46)

Maurice Halbwachs donne une explication sur une condition sociale qui détermine la forme musicale comme le rythme. Il observe la transmission socialisée du code collectif dans la musique :

« La mémoire des musiciens est donc remplie de donnée humaines, mais de toutes celles qui sont en rapport avec les données musicales. […]…Le rythme est un produit de la vie en société. L’individu ne saurait l’inventer. Les chants de travail, par exemple, résultent bien du retour régulier des mêmes gestes, mais chez travailleurs associés : d’ailleurs ils ne rendraient pas le service qu’on en attend si les gestes eux-mêmes étaient rythmés sans eux. Le chant offre un modèle aux travailleurs groupés, et le rythme descend du chant dans leurs gestes. Il suppose donc un accord collectif préalable. » [[47]](#footnote-47)

En soulignant que la musique est un produit de la mémoire collective des musiciens et construite par les théories musicales au fil du temps, le sociologue insiste sur l’activité compositrice des musiciens qui se réalise simultanément par un langage musical devenu peu à références, comme on le voit avec l’exemple de Beethoven :

« Beethoven, atteint de surdité, produit cependant ses plus belles ouvres. Suffit-il de dire que, vivant désormais sur ses souvenirs musicaux, il était enfermé dans un univers intérieur ? Isolé, il ne l’était cependant qu’en apparence. Les symboles de la musique lui conservaient, dans leur pureté, les sons et les assemblages de sons. Il ne les avait pas inventés. C’était le langage du groupe. Il était, en réalité, plus engagé que jamais, et que tous les autres, dans la société des musiciens. Il n’était jamais seul Et c’est ce monde plein d’objets, plus réel pour lui que le monde réel, qu’il a exploré, c’est en lui qu’il a découvert, à ceux qui l’habitent, des régions nouvelles, mais qui n’en faisaient pas moins partie de leur domaine, et où ils se sont installés tout de suite de plein droit ». [[48]](#footnote-48)

Portant l’attention sur de « contraintes sociales » qui pèsent sur l’individu, Norbert Elias se livre à l’artiste du XVIIIème siècle. Son intérêt se focalise sur l’artiste qui est situé sous l’interdépendance avec d’autres personnages sociaux de son époque. Il donne une illumination sur le cas de Mozart comme les faits musicaux :

« […] Mais il finit lui aussi par se plier contre son gré à une situation à laquelle il ne pouvait se soustraire. Tels étaient donc la structure fixe, le cadre offert à l’importe quel talent musical individuel pour se développer. On ne peut guère comprendre le genre de musique de cette époque, son « style » comme l’on dit souvent, sans avoir présentes à l’esprit ces conditions extérieurs […]».[[49]](#footnote-49)

En résumé, l’idée de « contraintes sociales » fortement soulignée par Norbert Elias rejoint l’analyse de la « mémoire » des musiciens de Maurice Halbwachs dans la mesure où la musique n’est pas un produit individuel isolé des circonstances sociales, mais un résultant de l’activité collective et conventionnelle. Le processus de la construction des théoriques qui part de « fait social » d’Emile Durkheim, la « mémoire » des musiciens et jusqu’à « contraintes sociales » de Norbert Elias nous permettent d’apercevoir le fait musical en fondeur. La musique est essentiellement une action humaine. Elle s’incarne par « les détails de la vie quotidienne et elle forme un substrat tellement important. »[[50]](#footnote-50)En plus, ces éléments théoriques contribuent au développement sociologique de la musique qui étudie précisément une interaction entre la musique et la dynamique sociale. Dans ce contexte, l’objet de recherche en sociologie de la musique se dirige vers deux directions principales, soit en direction de l’utilité sociale de la musique, soit en direction du changement du statut des musiciens. Une étude ultérieure nous montrera que la Renaissance a exercé l’impact sur le statut des musiciens et le style de la composition.

**1.5. L’évolution musicale et le processus de rationalité de Max Weber**

Comme nous l’avons déjà examiné, la difficulté que la sociologie rencontre dans les recherches sur la musique se trouve principalement dans la construction d’une méthodologie sociologique adéquate. Comment adapter une telle science humaine à la musique ? Cette tentative d’établir une méthodologie a pris son origine dans l’esprit « positiviste » d’Auguste Comte ; l’objectivisation des phénomènes comme « choses », l’observation, l’analyse et la synthèse. Pour aborder l’épistémologie sociologique de Max Weber sur cette question, il semble nécessaire de remonter à l’épistémologie d’Emile Durkheim pour comparer l’une avec l’autre. La pensée positiviste peut s’expliquer par le fait que « Toute proposition qui n’est pas strictement réductible à la simple énonciation d’un fait, ou particulier ou général, ne peut offrir aucun sens réel et intelligible. Les principes qu’elle emploie ne sont plus eux-mêmes que véritable faits, seulement plus généraux, et plus abstraits que ceux dont ils doivent former le lien. »[[51]](#footnote-51)

À l’inverse de la philosophe positive, Max Weber a apporté son soutien à une autre démarche sociologique : la sociologie dite « compréhensive ». L’épistémologie wébérienne se succède à celle kantienne, et à celle diltheyenne,[[52]](#footnote-52)’est-à-dire à l’individualisme méthodologique. Raymond Aron (1967) donne une explication sur la sociologie de Max Weber comme suit : « les caractères originaux de ces sciences sont pour Max Weber au nombre de trois : elles sont compréhensives, elles sont historiques et elles portent sur la culture ». [[53]](#footnote-53) Le sociologue de l’action dite « compréhensible » considère donc la sociologie comme les « *sciences de l’esprit* » à la différence des sciences de la nature. Max weber a élaboré une méthode fondée sur l’explication herméneutique pour analyser les actions des acteurs. Dans son ouvrage intitulé *Économie et la société* (1922), il présente deux concepts distincts. Ce sont la notion de « sociologie » et celle de « activité ». D’après le sociologue allemand, la sociologie serait « une science qui se propose de comprendre par interprétation l’activité sociale et par là d’expliquer causalement son déroulement et ses effets. »[[54]](#footnote-54) Ensuite, la notion d’« activité » est saisie comme un « comportement compréhensible, ce qui veut dire un comportement relatif à des objets, qui est spécifié par un sens subjectif échu ou visé. »[[55]](#footnote-55)

D’après Emmanuel Pedler (2010), le fondement de la sociologie de la musique est étroitement lié à l’histoire sociale de la musique s’intègre naturellement à la sociologie de l’art. L’histoire sociale de la musique a commencé essentiellement sous l’influence réciproque entre certains ouvrages comme les « *Psycholosiche und Ethnoligische Studien über Musik* », de Georg Simmel (1882), « La mémoire collective chez les musiciens » de Maurice Halwbachs (1939) et *Les Fondements rationnels et sociologiques de la musique* (*Die rationalen und Solziologischen* *der Musik*) (1921) de Max Weber, y compris les textes d’Alfred Schüitz, « Esquisse d’une esthétique musicale scientifique » de Charles Lalo (1908) et « Programme d’une esthétique sociologique » (1912). [[56]](#footnote-56)

L’approche webernienne de la sociologie se focalise sur la causalité des phénomènes sociaux et ses effets. Avant d’explorer plus profondément la sociologie de la musique, il convient de comprendre la notion fondamentale de Max Weber, ce que l’on appelle « *rationalité* ». La sociologie est une science dont l’objet est de comprendre l’activité sociale sous de devers formes qui découle des interactions entre des individus ayant une intention spécifique et subjective. Fondé sur la notion de « rationalité », l’ouvrage de Max Weber qui s’intitule *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique) a été publié en 1921. Il a construit les fondations d’une la sociologie de la musique en introduisant le concept de « rationalisation » ou « rationalité ». Il a évoqué la notion de « rationalité », par laquelle il remplace le mot « raison » ; « technique rationnelle », « rationalité » entre moyen et fin, etc. [[57]](#footnote-57) Il a souligné qu’il existait les deux autres pôles opposants de la musique dans l’histoire occidentale. L’un d’entre les deux, c’est la musique « rationnelle » ou la musique « théorique » dominée par la vue pythagoricienne, qui était longtemps prépondérante dans l’histoire de la musique occidentale. L’autre, c’est la « musique irrationnelle » qui est dirigée par la volonté, située à l’arrière-fond originel du monde ou des forces pulsionnelles. C’est ce que l’on appelle la vision dionysiaque, optique chaotique, du Dieu du Vin et des plaisirs.

Dans un ouvrage intitulé *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* (Sociologie de religions) (1997),[[58]](#footnote-58) la pensée de Max Weber sur l’aspect irrationnel de la musique s’est inspirée par Nietzche. Nietzche a remarqué une caractéristique de la musique mystique ou sacrée qui prendraient avoir le contact avec Dieu. La musique serait un moyen de communiquer avec Dieu, une sorte d’interface sublimatoire. Tel Moïse qui parlait face à face avec Dieu sur le Mont Orèbe. Les danses et les chants de l’Occident et de l’Orient rythment ces rencontres fortuites avec la Divinité. Max Weber a expliqué que les différents styles musicaux ont un rapport étroit avec le processus de « rationalisation » des ressources techniques.[[59]](#footnote-59) En analysant directement les éléments de signes qui construisent l’œuvre intérieure de la musique, à savoir quelle échelle musicale peut comprendre les registres aigus, moyens et graves, Max Weber a montré que l’action créative du compositeur se soumet au fondement technique « rationnelle ». Le sociologue donne une explication sur les structures expressives provenant de « rationalisation » technique :

«La « mélodie », tout en étant conditionnée et liée harmoniquement, ne peut pas, même dans la musique d’accords, être déduite harmoniquement. Il est vraie que la formation de Rameau, selon laquelle la basse fondamentale, c’est-à-dire la basse harmonique de chaque accord, ne devrait progresser que dans les intervalles des triades, quintes et tierces pures, a soumis la mélodie même à l’harmonie d’accord rationnelle. »[[60]](#footnote-60)

Ce cadre théorique est le résultat de la réflexion de Max Weber qui remonte à la situation du XVIème siècle. Weber a conservé le caractère de l’« expérimentation » rationnelle qui est à la fois théorique et pratique dans le processus de « rationalisation » des éléments de la musique :

« Ce qui a été décisif pour l’Occident, c’est que l’art a été « rationalisé » et que l’expérimentation est ensuite passée de sons terrain à la science.[…] le savoir empirique des artistes occidentaux, développé sur une base artisanale, et leur ambition rationaliste déterminée par les conditions historico-culturelles et sociales : donner à leur art une signification éternelle et se donner à eux-mêmes une valeur sociale, en élevant leur art au rang d’une «science »[[61]](#footnote-61).

Pour démontrer l’action « rationnelle » de l’homme, il a établi une méthode « compréhensive » afin d’expliquer tous les comportements de l’homme par lesquels la sociologie s’est formée dans l’histoire. De ce fait, l’histoire de la musique a évolué avec le processus de « rationalisation » de la société occidentale qui peut être catégorisé en quatre activités distincts comme l’activité « rationnelle en finalité », l’activité « rationnelle en valeur », l’activité « rationnelle par affectivité » et l’activité « rationnelle par tradition ».

Au regard de l’évolution des systèmes sociaux, Raymond Boudon (2001) a regardé l’évolution du système social de Max Weber comme « non-linéaire » qui offrait un contraste par rapport à celle d’Emile Durkheim. Il donne une remarque sur l’évolution vue par Max Weber en soulignant un facteur éventuel :

«L’évolution religieuse et sociale est de surcroît, selon Weber, largement tributaire d’authentiques innovations, qui sont source de discontinuités. Les innovateurs en matière religieuse sont, selon les cas, des prêtres, des prophètes ou des réformateurs. Les circonstances favorisent les uns ou les autres ; elles peuvent donc déterminer partiellement la forme, voire le contenu, de l’innovation. »[[62]](#footnote-62)

En lumière de ces textes, Raymond Boudon a souligné une discontinuité et une opération des facteurs diverses qui ont l’origine dans la « contingence ». En fait, pour Max Weber, la rationalisation serait une prévision ou une supposition sur des conditions de l’activité sociale plutôt qu’un résultat de l’analyse exacte du monde réel. Françoise Mazuir (2004) a mentionné que la rationalisation n’est pas un processus du réel mais c’est une anticipation :

«L’intellectualisation et la rationalisation croissantes ne signifient [donc] nullement une connaissance générale croissante des conditions dans lesquelles nous vivons », mais plutôt notre croyance en la maîtrise des choses par la prévision, l’anticipation et ce pour autant que nous le voulions (notre volonté étant là convoquée).[[63]](#footnote-63)»

En somme, la singularité théorique weberienne sur la musique réside dans l’application de la théorie de « rationalisation » aux processus de « rationalisation » technique et instrumentale de la musique. À ce point de notre analyse, ce cadre conceptuel se lierait à l’aspect bio-sociologique. Emmanuel Pedler (2003), dans son ouvrage intitulé *Entendre l’opéra*, permet de comprendre la « *rationalisation »* du répertoire en se reportant à la théorie de la « *sélection naturelle* » :

« L’histoire de la musique a ainsi l’habitude d’opposer des « traditions » nationales, analysée comme offrant des traductions de « sensibilités » et d’approches musicales propres à chaque nation. L’intégration dans un répertoire international qui se stabilise dans les premières décennies du 20ème siècle serait alors le résultat d’une « sélection naturelle » où les plus grands œuvres en concurrence réussiraient à s’imposer sur un grand marché occidental.[[64]](#footnote-64) »

En poussant davantage son analyse, il met l’accent sur la visée d’une activité rationnelle dans l’évolution des systèmes musicaux dirigée vers une orientation plus « communicative » :

« Les étapes de la prise en compte de l’état physique de la résonance des corps ont été présentées très souvent comme une évolution par laquelle l’humanité se mettait en conformité avec la nature. Il est évidemment impossible de reconstituer quelle fut la force qui orienta l’évolution des systèmes musicaux. Constatons simplement que le gain objectif qu’enregistrement les derniers états de cette évolution ne s’estiment pas en degré de rapprochement avec les données physiques : les systèmes rationalisés sont tout simplement commodes et plus communicants. [[65]](#footnote-65) »

Tentons d’aborder la sociologie avec l’optique et l’univers de pensée de Max Weber. Celui-ci suppose que l’activité sociale a individuellement une « intention » provenant de l’interaction entre des individus et que cette interaction est construite par une démarche « compréhensive » et donc rationnelle. Il ajoute aussi que l’objet de la sociologie est d’expliquer la causalité du déploiement de l’activité sociale et ses effets. La théorie de « rationalisation » a ainsi contribué à l’explication « compréhensible » sur l’évolution technique et l’institutionnalisation de la musique.

**1.6. L’herméneutique de la musique par Theodore W. Adorno**

À partir du milieu du XXème siècle, la sociologie de la musique rencontre de nouvelles approches et de nouvelles méthodes analytiques. Jusqu’ici, cette méthode était plutôt activée par la réflexion sur une méthode divisée en gros en deux parties. D’une part, comme Emile Durkheim a souligné la caractéristique « sociale » de l’art, une attention empirique sur la musique comme « fait musical » porte réellement sur les acteurs, les amateurs, les institutions de l’art. Après 1945 et surtout vers les années 1960-1970, une autre méthode s’impose : la tendance à l’analyse des œuvres en interne. Une approche plus endogène et intimiste. C’est une introspection méthodologique. La musique se transforme en un phénomène social et son analyse se focalise sur la vie des musiciens et la condition socio-historique qui influence des œuvres musicales. De ce fait, à propos de la méthode analytique interne des œuvres d’art, il existe des méthodes différentes qu’on arrive à découvrir dans le domaine des sciences humaines et sociales, tels que l’analyse historique, l’analyse théorique et l’analyse linguistique en musicologie. [[66]](#footnote-66)

Theodore W. Adorno, en tant que sociologue et philosophe, comme Pierre Michel Menger (2010) l’a remarqué, s’est livrée à synthétiser la musique par un aspect herméneutique intégré à la société moderne. La tentative herméneutique de Theodore W. Adorno consiste à dépasser l’opposition entre une analyse esthétique et technique des particularités de chaque œuvre et une interprétation sociologique qui déchiffrait les œuvres musicales comme des documents et des exemples de tendances ou des structures sociales générales.[[67]](#footnote-67)

Après Max Weber, la sociologie de la musique s’est dirigée vers l’analyse des matériels musicaux des œuvres individuels pris en compte comme un résultat réceptif du monde. C’est ce qui marque une rupture théorique de Theodore W. Adorno avec des sociologues précédents, soit comme réaction de la réalité, soit comme un reflet d’un monde qui serait instrumentalisé.

En 1932, Theodore W. Adorno a déjà démontré une essence originale de sa pensée sur la musique dans sa revue intitulée « À propos de la situation sociale de la musique ». À la suite de cette publication, sa contribution sociologique a continué dans un ouvrage intitulé *Zeitschrift für Sozialforschung* (« La Dialectique de la Raison ») publié avec Max Horkheimer en 1947 sous l’égide de *l'Institut de Recherches sociales de Francfort*. Inspiré par la « théorie critique » inauguré par Max Horkheimer, le sociologue a élaboré le concept de « raison instrumentale ».

Méthodologiquement, son optique historique dénie la linéarité, à savoir qu’il réplique au progrès dans lequel l’évolution historique s’est impliquée. Le point de vue de Karl Marx quant à l’art est opposé par sa vision :

« Toute forme de l’art correspond à une idéologie déterminée et c’est le mode de production de la vie matérielle qui conditionne le progrès intellectuel et artistique. L’art ne se transforme qu’en fonction des possibilités sans cesse accrues de sa technique. »[[68]](#footnote-68)

En faisant opposition à l’optique diachronique de Karl Marx, c’est-à-dire le matérialisme historique, Theodore W. Adorno regarde l’histoire de l’art comme : « séries successives et continues qui par la suite sont fréquemment rompues sous la contrainte de l’adaptation ».[[69]](#footnote-69)

L’approche est ici synchronique.

C’est la dialectique de la raison pour la société qui est donc applicable sur la musique. D’abord, il a souligné que c’est la particularité des conditions historiques qui conduit des phénomènes artistiques vers la transformation. Le sociologue prend une position pessimiste sur l’histoire de l’art : « Son histoire ne s’organise pas linéairement à partir des causalités particulières ; aucune nécessité univoque ne conduit d’un phénomène à l’autre. »[[70]](#footnote-70)

En outre, il a dénié le « positivisme » qui dominait les sciences humaines et sociales, y compris la démarche sociologique de la musique. Il a refusé un déroulement de l’art du monde Occidental vu par le concept de « rationalité ». D’après le point de vue d’Adorno, l’objectivisme conceptualisé, autrement dit, le monde « rationalisé » domine la pensée subjective. En tant que penseur individualiste, Adorno critique le fait que le subjectivisme est sans cesse dominé et contrôlé par un objectivisme conceptualisé et omniprésent. Le sociologue pense alors que des « acteurs » ont tendance à traiter et à arranger les matériaux réels en les soumettant aux catégories de l’objectivisme, même s’ils peuvent les catégoriser à leur gré. Selon lui, l’activité cognitive des « acteurs » tend non pas à voir le monde réel tel qu’il est, mais à le voir selon les catégories déjà conceptualisées par une raison sans cesse instrumentalisée ; c’est la notion de « objectivation » qui se rapporte à la notion de « réification » employée dans l’ouvrage de Lukacs, intitulé *Histoire et conscience de classe, publié* en 1923. Pour le penseur herméneutique, c’est par le processus de la dématérialisation et de la catégorisation de la raison que nait une lacune cognitive avec le réel. Autrement dit, la tendance de la conscience réflexive à l’« objectivation » entraîne un décalage entre le monde matériel et la mise en représentation. C’est à cause du résultat produit par « raison instrumentalisée » que ce décalage se produit. Par conséquent, la société moderne souffre de l’emprise de la rationalisation et la raison lucide perd une compétence critique.

Son optique critique s’est appliquée aussi à l’analyse musicale. Pour Theodore W. Adorno, la musique, plus concrètement en tant qu’arrangement des matériaux musicaux, a été considérée comme un endroit à double entrée ; d’une part, la musique est un endroit « représentatif » concernant l’état du monde par l’intermédiaire du processus cognitif, à savoir que le sociologue fixe son regard sur la musique qui devient de plus en plus « instrumentalisée » par la « réification ». Le sociologue porte l’attention notamment sur une ressemblance entre un processus de la création musicale et l’imprégnation de l'idéologie dominante. D’autre part, en revanche, la musique est aussi un espace pour agir et pour lutter contre la société moderne normalisée et s’envoler vers des utopies. Il nous paraît clair que la musique a donc un pouvoir de s’envoler vers l’utopie dans laquelle la raison s’anime. C’est la théorie de l’art authentique que le sociologue met en valeur dans cet extrait :

« Le concept d’œuvre d’art implique celui de la réussite. Les œuvres d’art non réussies ne sont pas des œuvres d’art. Ce sont des valeurs d’approximation étrangères à l’art […]. On ne peut établir une hiérarchie des œuvres d’art ; leur identité à soi-même se moque de la dimension d’un plus ou d’un moins. La cohérence est un moment essentiel de la réussite, mais elle n’est pas le seul. » [[71]](#footnote-71)

Le chercheur pense que la musique est un reflet de la relation entre les acteurs et la tonalité sociale. En tant que tendance « représentative » des acteurs face à la société, la musique est une force réagissante à l’actualité réelle. En revanche, en même temps, dans la composition musicale des musiciens, en tant qu’endroit des acteurs imprégnés de l’idéologie dominante, se produisent inévitablement l’« aliénation » et la « réification ». La position théorique de Theodore W. Adorno permet de reconsidérer le fondement de la sociologie de la musique qui avait commencé par une démonstration empirique. Adorno met en relief la spécificité de la position de la musique dans la société moderne, à savoir que la musique est la volonté d’une autonomie maximale et aussi le résultat de rationalisation.

Sa position épistémologique sur la musique dans la société moderne s’est dirigée vers la critique quant à l’« *industrie culturelle* » plus tard. Cette vision méga-industrielle est employée pour la première fois dans l’ouvrage intitulé *la dialectique de la raison* (1947) :

« C’est un système de domination de la nature dans la musique, qui répond à une nostalgie du temps primitif de la bourgeoisie : « s’emparer » par l’organisation de tout ce qui sonne, et dissoudre le caractère magique de la musique dans la rationalité humaine ». [[72]](#footnote-72)

La notion de « industrie culturelle » du sociologue et de l’école de Francfort a été présentée dans son revue qui s’intitule « l’industrie culturelle » (1964) et ensuite dans son ouvrage intitulé *introduction de la sociologique de la musique* (1994). Pour comprendre sa critique vis-à-vis de « l’industrie culturelle », il serait intéressant d’écouter la définition de de l’industrialisation de la culture que le penseur allemand explique lui-même :

« […] on ne doit pas prendre à la lettre le terme. Il se rapport à la standardisation de la chose même –par exemple la standardisation du western connue de chaque spectateur de cinéma,- et à la rationalisation des techniques de distribution, mais il ne se réfère pas strictement au processus de production. Alors que celui-ci dans le secteur central de l’industrie culturelle, à savoir le film, se rapproche de la méthodologie technique grâce à une division du travail très poussée, grâce à la séparation s’exprimant dans le conflit éternel entre artistes travaillant dans l’industrie culturelle et les potentats de celle-ci […].[[73]](#footnote-73) »

À partir de la seconde moitié du XXème siècle, la sociologie de la musique élaborée par Theodore W. Adorno est reprise et remise en question par certains sociologues. Peterson et Berger (1975 ; 1990), Middleton (1990) et Witkin (2002), En reprenant son point de vue, ils remettent en cause pourtant la simplification de sa notion de l’« *industrie culturelle* ». Pierre– Michel Menger (2010) a attaqué la méthode analytique de Theodore W. Adorno qui manque de la vérification « *quantitative* », parce qu’il aurait fallu collecter les œuvres musicales pour analyser les matériaux musicaux. Il n’y a pas eu chez Adorno, l’étude d’un vrai corpus. De ce fait, on trouve qu’il existe une contradiction entre sa réflexion herméneutique et la suite d’une démarche de la démonstration non-empirique. Néanmoins, la réflexion d’Adorno reste perspicace sur l’«industrie culturelle » car cela entretient un rapport étroit avec la problématisation du statut des artistes dans l’industrie culturelle à l’ère du numérique. On voit ce qui se passe entre l’OMC et les Etats-Unis sur la culture. La France résiste difficilement aux exigences de Washington.

**1.7. Les agents dans le « champ » musical**

C’est Roger Bastide (1945) dans une « Esthétique sociologique » qui avait proposé trois axes distincts comme objets de recherche dans le cadre de la sociologie de la musique : producteurs, amateurs et institutions.

Autour des années entre 1960 à 1970, la sociologie de l’art et de la musique avait connu un tournant marquant. Après Pierre Francastel qui avait étudié pour la première fois la caractéristique communicative des œuvres d’art, apparaît une approche nouvelle consacrée au public. Avant d’examiner les travaux sociologiques au sujet des artistes et de leur travail sociologiquement, il conviendrait de remonter à l’époque où les travaux artistiques comme « métiers » se sont transformés en « profession ». Comment est-on passé de « l’artisan » à « l’artiste » ?

Historiquement, certains événements se déroulent en concomitance avec la mutation structurelle de la société. Dans l’histoire sociale de la musique, on observe que la dynamique sociale provoque l’évolution de la composition, le changement du statut des musiciens et l’apparition de certains genres musicaux. Ainsi, il convient de réfléchir sur le processus du changement du statut des musiciens et la distinction de la musique. L’examen de la hiérarchisation de la musique et des musiciens nécessite de retracer les faits sociaux qui ont eu lieu du XVème siècle au XVIIIème siècle.

En premier lieu, un changement de la forme musicale s’est produit à travers l’âge de la Renaissance (aux XV et XVIème siècles). L’humanisme avait entraîné ce changement musical que l’on peut vérifier dans deux dimensions : celui de l’expression musicale et celui du « sujet ». D’abord, à propos de l’expression musicale, la musique qui avait joué un rôle comme moyen de prière, avait commencé à abandonner la forme typique de l’Eglise pour s’acheminer vers la liberté de la composition. La musique quittait les Temples pour aller vers la sphère du monde civil. Clément Jannequin cristallise par les chants d’oiseaux[[74]](#footnote-74) cette révolution, d’une musique mise au soleil, en pleine nature. Concrètement, la liberté de la composition est observable notamment dans les techniques comme la polyphonie vocale à quatre voix, la pulsation rythmique et la construction des mélodies simples. On devient profane avec joie.

Ensuite, au regard du sujet, la joie profane, par exemple, comme le plaisir convivial de la « Maison », est de plus en plus exprimée et répandue. La mutation de la musique du XVIème siècle est illustrée par les madrigaux italiens, les « *lieds* » des grands poètes-allemands et les chansons françaises. [[75]](#footnote-75)

Deuxièmement, caractérisée par la dynamique sociale et culturelle, la Renaissance du XVIème siècle rappelle une nouvelle mutation de l’art et de la musique. La Renaissance a stimulé l’apparition de l’imprimerie, et a donc facilité la diffusion de la musique. Gutenberg, sans le savoir, a diffusé non pas que des livres mais aussi des sons…Ainsi, la Renaissance a marqué une avancée dans la mesure où les artistes sont devenus comme des artistes indépendants qui prennent beaucoup de liberté à l’égard de l’interprétation et face à la création musicale. C’est un bon exemple des « faits musicaux » provenant de l’interaction entre la musique et la dynamique sociale.

À l’époque du XVIIème siècle, le Grand siècle de Louis XIV, un système artistique qui était particulier est apparu en entrainant l’évolution du monde de la peintre. C’est le mécénat. Dans le système de mécénat, une personne ou un organisme paye intégralement le travail de l’artiste pendant la période où il s’est engagé à réaliser des œuvres déterminées, ou un nombre précis d’œuvres, ou simplement des œuvres. [[76]](#footnote-76) Les artistes doivent suivre une marche, avec un rythme qui n’est pas sans rappeler la « Marche des Turcs » de Lully. L’artiste doit respecter la commande du « Roi-Soleil ».

En général, dans le monde de la peintre, les peintres sont ceux qui ont été financés par les principaux mécènes, par exemple comme les papes successifs, les cardinaux et les représentants de différents ordres religieux italiens. Contrairement aux autres pays européens, les peintres français sont devenus des « artistes » ou « grand » uniquement par l’émancipation du système coopératif qui a été imposé jusqu’alors. L’apparition des artistes indépendants se rapporte à la création de « l’Académie royale » de peintre et sculpture (1648) inaugurée par Louis XIV. Mais la liberté expressive était encore limitée au style des salons jusqu’au XVIIIème siècle.[[77]](#footnote-77) On ne peut pas critiquer le Roi de Versailles. En revanche, sous le Régent, Philippe d’Orléans, tout est possible, surtout que celui-ci était aussi compositeur. Mais nous sommes déjà au XVIIIème siècle et Philippe d’Orléans vit au « Palais-Royal ». Et ailleurs, comment cela se passe ?

Le monde musical, jusqu’à la fin du XVIIIème siècle en Grande-Bretagne, selon Angèle David-Guillou (2013), a connu un système de patronage. L’aristocratie, les Églises et la haute bourgeoisie ont été les acteurs qui ont contrôlé l’offre et la demande des musiciens. En outre, le statut même des musiciens. [[78]](#footnote-78) À partir de la seconde moitié du XVIIIème siècle, le compositeur indépendant comme Beethoven est apparu dans les circonstances illustrées par le déclin de l’influence aristocratique et la montée de la bourgeoisie en tant qu’amateur de l’art.

Cependant, l’autonomisation de l’interprétation musicale, lorsque les artistes ont renoncé aux normes du goût de la « Cour » et du commanditaire bourgeois, était une lame à double tranchant pour les artistes qui ont été de plus en plus marginalisées. [[79]](#footnote-79) Levin (1972) dévoile cette réalité des artistes « marginalisés » à l’époque :

«Les artistes marginalisés dans leur profession […] se heurtent à une difficulté extrêmement redoutable. Au fil des ans, leur atelier devient de plus en plus encombré de peintres que personne ne veut acheter, témoins ostensibles qui leur rappellent jour après jour leur incapacité à obtenir (ou regagner) la reconnaissance de leur travail […] certains en arrivent à désespérer de jamais connaître un modeste succès, ou de trouver un nouveau style aussi vendable que le précédent, et abandonnent la peinture. » [[80]](#footnote-80)

Dans ce contexte, à propos de la division des musiciens, apparue la séparation de l’artiste « indépendant » et de l’« artisan-artisanal » au XVIIIème siècle. Norbert Elias (1991) explique bien l’apparition d’une situation bipolarisée concernant le statut des musiciens selon l’événement historique et sociale dans son œuvre posthume déjà évoquée auparavant « Mozart sociologie d’un Génie » :

« Dans la phase de l’art artisanal, le canon du goût des commanditaires domine le cadre de références de la conception de l’art et l’emporte sur l’imagination personnelle de chaque créateur ; l’inspiration individuelle est rigoureusement canalisée dans le sens du canon du goût de la couche de commanditaires établis. Dans la phase de l’art indépendant, les créateurs sont en général à égalité avec le public amateur et consommateur d’art, en ce qui concerne leurs plus éminents représentants, le cadre de l’establishment artistique d’un pays, arbitre du goût et pionnier de l’art, ils disposent d’un pouvoir supérieur à celui de leur public. Leurs créations innovatrices peuvent orienter sur de nouvelles voies le canon établi, et le grand public apprend apparemment, peu à peu, à voir avec leurs yeux et à entendre avec leurs oreilles. » [[81]](#footnote-81)

Dans la continuité de ses idées, il se focalise sur la différenciation des voies de l’artiste et sur un changement structurel en musique, engendré par le mouvement social. Norbert Elias découvre que l’interaction entre des individus, par conséquent, a fait un « goût » approprié entre des producteurs et des amateurs sur la musique. Ce goût devient un moteur principal dans un changement du style et des contenus musicaux. La pensée « éliasienne » recourt au fait que le système de production et de consommation des œuvres d’art se varient constamment dans un contexte de l’évolution de la société, comme le montre ce passage :

« L’orientation de ce changement dans le rapport entre producteur et consommateur d’art et du même coup dans la structure de l’art n’est incontestablement pas un phénomène isolé. Ce n’est qu’un filon dans le déroulement d’une évolution plus générale des unités sociales, qui constituent toujours le cadre de référence de la création artistique ; et on ne le trouve que là où l’évolution de la société qui lui sert de cadre va dans le même sens, autrement dit par exemple avec une différenciation et une individualisation croissantes de beaucoup d’autres fonctions sociales, ou avec un mouvement tendant à faire supplanter un public aristocratique de la cour par public de bourgeois exerçant une activité professionnelle, qui devient la couche dominante et par conséquent aussi celle des récepteurs et consommateurs d’art. » [[82]](#footnote-82)

Comme l’on voit dans l’ouvrage intitulé *La distinction* [[83]](#footnote-83)de Pierre Bourdieu (1979) et aussi ce qu’a dit Roger Bastide (1997), « Il y a coexistence dans un même pays plusieurs arts, un art populaire et un art savant, un art profane et un art religieux »[[84]](#footnote-84). N’étant pas isolée de la dynamique sociale, la musique devient un moyen symbolique qui s’adresse individuellement aux groupes sociaux stratifiés. C’est la preuve d’un processus de la formation du principe de «  distinction » (notion clé de la pensée de Bourdieu) entre des groupes sociaux stratifiés, comme l’a dit Pierre Bourdieu (1965, 1969, 1972, 1994).[[85]](#footnote-85) La création de l’« Académie de poésie et de musique » de Jean François de Baïf, établie en 1571 par le roi Charles IX se fait un autre témoignage de la fonction de « distinction » de Bourdieu. Cet institut nous fait savoir qu’il a pour l’objet formation des musiciens comme « auteurs » pour les cultivés. L’établissement de l’institut national implique que l’État peut obtenir le capital symbolique par le processus de la « légitimation » culturelle et que la légitimation de la musique de la classe supérieure a entrainé simultanément la hiérarchisation du statut de la musique et des musiciens.[[86]](#footnote-86) Robert Siohan (1967) décrit le processus de la « légitimation » de la musique :

«[…] Baїf n’admettait en son Académie, en dehors des musiciens professionnels, que des amateurs recrutés par coopération et soigneusement choisis parmi les gens de goût. La musique exécutée demeurait secrète, et interdiction était faite d’en prendre copie. Les séances qui se dérouleraient dans un silence absolu, duraient deux heures. C’était déjà la notion de concert […] »[[87]](#footnote-87)

En définitive, historiquement, la dynamique sociale comme la montée de la bourgeoisie et l’interaction entre des acteurs provoque une mutation dans le domaine de la musique. Il conviendrait ainsi de définir que la musique, quel que soit son contenu ou sa forme, est un espace de signes sociaux qui concerne des événements historiques. La division des musiciens en « artiste-artisanal » et « artiste-indépendant » en est un exemple représentatif. Simultanément, la hiérarchisation du statut de la musique et des musiciens est exercée par l’État en vue de « distinction ». On peut dire que c’est le processus de « légitimation » musical. Instituer pour légitimer.

À partir de la seconde moitié du XXème siècle, plus concrètement depuis 1980, la sociologie de la culture et des arts s’est illustrée par trois axes de recherche ; l’analyse des professions et du marché de l’art, celle de la réception et de la légitimation des artistes et de leurs œuvres, et celle de la place des œuvres dans l’ensemble de ces trois grands domaines de la vie sociale. [[88]](#footnote-88) Avec le sujet du processus de la « légitimation » des artistes et des musiques, les sociologues se sont livrés à des problèmes nouveaux et inédits : la distribution des œuvres. C’est le sujet du « marché » de l’art. Le marché de l’art spécialement limitée au monde de la peinture a connu des mutations sociales ouvrant le marché vers d’autres domaines des arts. Par exemple, comme l’on a examiné, en France, l’apparition d’ « artistes » grâce au fondement de « l’Académie royale de peinture et la sculpture ». Vers la fin du XIXème siècle on a vu la montée des amateurs bourgeois de l’art et des marchands qui ont vu collectionner et vendre des œuvres librement. À la même époque, on trouve la séparation de l’art collectionné par la classe nouvelle et de celui collectionné par du pouvoir public.[[89]](#footnote-89) L’intérêt sociologique s’est cristallisé sur ces problèmes de la distribution. Les acteurs importants en sociologie se sont occupés de plus en plus de ces problèmes de la croissance du marché de l’art mis en rapport avec des acteurs comme intermédiaires, marchands, collecteurs, critiques et institutions.

**1.8. La mutation technique de la « médiation » musicale**

Entre la production et la réception de l’art, la notion de « médiation » qui concerne des médiateurs entre des acteurs créatifs et des marchés de l’art, des institutions de l’art, relève un défi scientifique chez les sociologues. Pierre Bourdieu (1969, 1984), Michel Bozon (1984), Peterson (1997) et Philippe Coulangeon (2004), s’adonnent à la « pratique culturelle » en focalisant leurs attentions sur la relation entre le « goût » et la stratification des classes sociales. [[90]](#footnote-90)

Howard. S. Becker (1982) se livre au statut des artistes, alors que Raymond Moulin (1983) se penchent sur la mondialisation du marché de l’art.Jean Duvignaud (1967), Norbert Elias (1991), Natalie Heinich (1993, 1996, 2000) et Pierre Michel Menger (1983, 1989, 2002, 2005, 2009), explorent en revanche des problèmes sociologiques au sujet des artistes et de l’état de leur travail. De ce fait, il y a donc un cadre théorique important sur la « médiation » au sein des problèmes liés à la distribution des œuvres d’art.

Dans le parcours des théories de la sociologie de l’art, l’intérêt qui porte sur la « médiation » contribue récemment à la compréhension de l’âge de l’industrie culturelle. Le terme de médiation touche tout ce qui intervient entre une œuvre et sa réception, comme distribution ou communication de l’art des institutions culturelles. Ainsi, il porte nécessairement une signification du « passage » et du « lien social ». [[91]](#footnote-91) Charles Lalo (1908) met l’accent sur le rôle des médiateurs dans le monde de l’art pour la première fois : « ce n’est pas l’ensemble de la société qui agit directement sur l’art. L’action la plus importante qu’elle a sur lui ne s’exerce que par l’intermédiaire d’un milieu spécialisé ». [[92]](#footnote-92) Dans la seconde moitié du XXème siècle, Antoine Hennion (1983, 1993) cherche en particulier à établir une sociologie de la « médiation » dont sa réflexion est fondée sur l’ouvrage intitulé *Knowledge and social imagery* de David Bloor (1976) :

«[…] d’une part, suivre les opérations de la sélection progressive des grands moments et l’histoire de l’art, ne pas négliger les chemins qu’ont empruntés les œuvres pour nous parvenir, et, de la création à la réception, toujours s’interroger sur la formation simultanée des œuvres de prix et des systèmes d’appréciation, des milieux et des mots spécialisés qui permettent les qualifications ; […] d’autre part, indissociablement, ne pas séparer l’univers des œuvres et l’univers social comme deux ensembles étanches, l’un disposant d’office du pouvoir causal qui lui permet d’interpréter l’autre, mais se donner comme objet d’investigation le travail des acteurs pour séparer des réalités, leur attribuer les causes qui les relient, en définir certaines comme étant au principe d’autres, et s’accorder éventuellement sur les causes générales. »[[93]](#footnote-93)

Selon la sociologie de la « médiation » d’Antoine Hennion (2000)[[94]](#footnote-94), si nous la restreignons à la musique, la sociologie des médiateurs de la musique suppose que la musique est une espèce « ouverte » qui mobiliserait activement une foule de participants de toutes natures en dépassant une relation simple entre l’art et le public. La musique est donc un lieu de connexion des réseaux des médiateurs : humains (public, auteur, interprètes, mécènes,...), collectifs (institutions,...), matériels (instruments, partitions, disques).

Si nous situons plus concrètement la « médiation » dominante dans l’âge de l’industrie musicale, c’est pour comprendre qu’il y a des effets des médias qui s’y exercent de façon implicite. Les médias de masse influencent des « personnes » à l’âge dit des médias de masse. Ce sont des « amateurs ». Avant d’explorer l’industrie culturelle, dominée par des médias de masse, il convient de savoir quand la classe populaire et sa culture se sont construites dans le mouvement social.

D’abord, la révolution industrielle qui a commencé à partir de la seconde moitié du XVIIIème siècle est périodisée par trois stades de l’évolution : le premier stade a été marqué par l’ère du charbon, le deuxième stade s’est amorcé à la fin du XIXème siècle (acier) et le troisième stade de la révolution industrielle a débuté à la seconde moitié du XXème siècle (pétrole et électricité). L’industrialisation au début du XXème peut se caractériser par l’immigration venue d’Europe mais aussi l’« exode rural ».

Géographiquement, l’industrialisation accélère profondément l’urbanisation et le développement du faubourg des villes. Au milieu du XIXème siècle, la classe ouvrière en Europe et en Amérique du Nord est une classe jeune qui quitte les régions agricoles touchées par la mécanisation de l’agriculture. Les grands bouleversements sociaux tels que la multiplication des grandes usines et l’organisation scientifique du travail (« OST ») causent une ruée démographique vers des villes. L’urbanisation provenant de cette dynamique sociale a besoin des nouvelles formes d’organisation sociale et culturelle auxquelles s’intègrent mieux les travailleurs ruraux immigrés, devenus alors des ouvriers. Concernant l’urbanisation, Rambaud Placide (1969) illustre la société française transformée par un paysage ( *paesaggio , ce que l’on voit de loin*) typique des régions rurales envahies par l’urbanisation.

Dans son article, il regarde l’urbanisation comme l’évolution culturelle et du mode de vie :

« Il y a des enclos encore quasi ruraux dans les villes et des modèles urbains pénètrent de plus en plus dans les campagnes. […]Nous proposons d’appeler urbanisation non plus l’action de la ville sur la campagne ni l'accroissement des villes par la venue des ruraux, mais l'invention d'un mode de vie en voie de devenir universel et de réaliser l'unité de l'homme social. » [[95]](#footnote-95)

C’est le point de départ de la naissance de la culture de masse. Dans les textes de Dominique Kalifa intitulé *La culture de masse en France, 1860-1930*, on peut esquisser le changement au niveau de la production et de la distribution dans la culture nouvelle de cette époque :

« Période de profonde transformations économiques et sociales (accélération des migrations, de l’urbanisation et de l’industrialisation), le  XIXème siècle est très tôt remarqué par l’apparition de nouveaux produits culturels, qui se donnent pour vocation ostensible de toucher, par leur prix, leur style et leur diffusion, le plus large public. » [[96]](#footnote-96)

Le processus de l’urbanisation stimule *ipso facto* la transformation de la forme culturelle et des lieux de représentation. David Buxton (1985) décrit les effets de l’industrie culturelle sur la culture folklorique. Il illumine la mutation économique et technologique, c’est à dire l’industrialisation qui a entraîné la mutation de la vie musicale. Avant le processus de l’industrialisation, le chant ouvrier a été une production d’une communauté d’ex-ruraux :

« La culture folk appartenait à une vie communautaire – arts ruraux, balades urbaines, chansons de travail, danses, jeux et artisanat. Ces arts et ces artisanats étaient proches de la vie des gens et parlaient d’un monde concret familier à tous, ils célébraient rituellement la communauté. Le matériel était familier et se transmettait de génération en génération, le niveau de participation était élevé. En ce sens, il y avait peu de différence entre public et musicien, car tout le monde jouait. Le musicien Le musicien n’était pas un créateur de chansons mais le véhicule de l’expression de la culture. »

Si l’analyse s’approfondit davantage dans les détails, l’arrivée de l’industrie culturelle désigne une lacune dans la culture traditionnelle ; la séparation des amateurs et des musiciens. David Buxton (1985) illustre profondément la séparation entre lieu de travail et la culture en passant par la séparation du lieu de résidence et de travail :

« La révolution industrielle écrasa la vieille culture folk et la força à se recréer dans la ville. Pour la culture folk, les points de référence passèrent de la vie rurale à la vie urbaine et passèrent aussi par la séparation du lieu de résidence d’avec le lieu de travail. Ce qui eut l’effet secondaire de séparer le travail d’avec la culture en leur donnant des lieux différents. Les tavernes, les cafés, les clubs etc. devinrent les lieux de la culture folk. Un lieu fixe qui permet un enfermement dans un endroit privé, une tarification et une dynamique pour attirer le public est la condition sine qua non de l’apparition d’un circuit commercial de représentation ».[[97]](#footnote-97)

Une pensée sociologique sur l’industrie culturelle d’Edgar Morin (1961) décrit le processus de l’intégration des classes sociales provoqué par l’apparition des « mass média ». Il démontre l’effondrement des cultures hiérarchisées à cause de l’arrivée de la culture nouvelle comme la suivante :

«La culture traditionnelle, la culture humaniste, s’arrêtaient aux frontières de classe : le monde paysan et ouvrier, même quand il entra dans le circuit de la culture primaire, de l’alphabétisme, resta en dehors de l’humanité : le théâtre était et demeure un privilège de consommation bourgeoise. La culture paysanne demeurait encore folklorique dans les premières décades du XXème siècle. De même, la culture ouvrière se trouvait enclose dans les faubourgs industriels ou bien s'élaborait au sein des syndicats ou partis socialistes. […] Les frontières culturelles s'abolissent dans le marché commun des mass media. Certes, les stratifications se reconstituent à l'intérieur de la nouvelle culture. »[[98]](#footnote-98)

Vu le processus de l’apparition de la culture populaire, on peut facilement comprendre le changement d’activité artistique à l’âge de l’industrie culturelle : la musique dépend du système de la division du travail basé sur l’aspect général de la rationalisation. Dans ce contexte, des sociologues ont commencé à s’intéresser aux effets de l’« *industrie culturelle* » et à la musique « *médiatisée* » sous l’industrie affectée par des médias de masse. Avec l’industrialisation de la culture, l’objet de la sociologie de la musique se reconstruit notamment pour soulever des problèmes concernant des musiciens privés du pouvoir créatif et marginalisés dans la mutation sociale et technologique.

En l’occurrence, on est donc conduit à rappeler l’analyse herméneutique de Theodore W. Adorno. Si l’on revient sur les idées d’Adorno (1964),[[99]](#footnote-99) on peut mesurer les effets de l’industrie culturelle. Il s’agit d’une « dilution » de la fonction propre à la musique ; dans le système organisationnel bureaucratique, technocratique et planificateur des activités humaines, les créateurs progressistes sont par conséquence de plus en plus marginalisés ; toutefois ils résistent à la concentration de la création dans la sphère de l’administration culturelle.[[100]](#footnote-100) D’après Adorno, l’« industrie » signifie la standardisation des œuvres d’art et la rationalisation des techniques de la distribution ; mais l’industrie ne correspond pas strictement au processus de production. [[101]](#footnote-101) Theodore, W. Adorno s’inquiète du système de l’industrie culturelle qui domine de plus en plus l’esprit propre aux consommateurs qui sont démunis de l’esprit réflexif dans le processus de l’intégration homogénéisée de l’art supérieur et inférieur. On ne pense plus, on consomme. On n’écoute plus, on entend.

Edgar Morin (1961), avait bien exprimé lui aussi sa crainte que les couches sociales culturellement hiérarchisés soient homogénéisés par le goût du consommateur. Il indique que l’action de la consommation identique et non hiérarchisée est provoquée par les médias de masse, même s’il existe plus ou moins un critère hiérarchisant selon les classes sociales.

Tout un patrimoine culturel régional a disparu, malgré la résistance des « Fetz–Noz » de Bretagne. Il critique donc les amateurs homogénéisés à cause de l’effet des *mass media* :

«Cette expansion sociologique des mass media résulte, je l’ai dit, du dynamisme de la culture culturelle industrielle qui tend à un public universel. Mais si l'on songe que dans les sociétés industrielles évoluées de l'Occident les classes ou catégories sociales demeurent encore séparées dans le travail par des rapports d'autorité ou des rapports de vendeur à acheteur, séparées dans l'habitat par quartiers ou blocs […] Ce nouveau « salariat » demeure hétérogène : de multiples cloisonnements se maintiennent ou se constituent entre les différents « statuts »sociaux : les « cols blancs » refusent de s'identifier aux ouvriers, les ouvriers demeurent conscients de leur appartenance de classe, l'usine demeure le ghetto de la civilisation industrielle. Prestiges, conventions, hiérarchies, revendications différencient et morcellent cette grande couche salariée. Mais ce qui l'homogénéise, ce n'est pas seulement le statut salarial (assurances sociales, retraites, parfois assurances-chômages), c'est identité des valeurs de consommation et ce sont ces valeurs communes qui véhiculent les mass media, c'est cette unité qui caractérise la culture de masse. » [[102]](#footnote-102)

Dans ce nouveau contexte, une recherche menée par Pierre Michel Menger (1997) [[103]](#footnote-103) s’intéresse bien au marché de l’emploi musical et des transformations des musiciens. Selon lui, apparaissent la forte croissance de la production culturelle et la professionnalisation des artistes dans les années 80-90. Il remarque les conséquences paradoxales de la croissance des « produits » culturels : le décalage de la préférence des consommateurs entre les artistes les plus reconnus et les autres artistes, mais aussi le paradoxe de la demande de nouveaux artistes, la rareté de la réussite des musiciens et l’imparfaite substitution entre les artistes par les préférences des consommateurs. En outre, l’auteur (2009) constate que le travail artistique tombe dans le principe d’« incertitude », à savoir que le résultat de l’activité artistique est devenue incertaine et que la réussite de l’activité artistique dépend de quatre facteurs : elle dépend premièrement de l’artiste lui-même, deuxièmement, de l’environnement de son activité et des conditions (matérielle, juridiques, politiques), troisièmement, de la qualité du travail de l’équipe qui est dominé par le projet échafaudé pour créer une œuvre ou un spectacle et enfin de l’évaluation de ceux, comme les professionnels jusqu’aux consommateurs profanes qui reçoivent l’œuvre achevée. En mentionnant une réflexion sur l’activité esthétique de Guyau (1889)[[104]](#footnote-104), Pierre Michel Menger (2009) éclaire à nouveau le fait que l’activité artistique a été un moteur crucial dans l’évolution de la société perd progressivement son propre pouvoir dans la société bureaucratique qui exige des normes régulatrices.

En dernier ressort, avec l’optique critique de l’âge de l’industrie culturelle, Theodore W. Adorno et Edgar Morin indiquent que le prolétariat (ou classe populaire) devient de plus en plus aliénée à cause des médias de masse. Sinon au côté de la production, David Buxton a examiné le processus de la professionnalisation des musiciens et Pierre Michel Menger a montré la singularité de la vie des artistes dans la société de rationalité. Pierre Michel Menger met en lumière le fait que l’incertitude des institutions des artistes et de l’action politique est plus forte que les autres productions.

Mais en même temps, comme nous avons parcouru les aspects divers de la « médiation » dans les études de Charles Lalo (1908), de Shuhei Hosokawa (1981)[[105]](#footnote-105) et d’Antoine Hennion (1993 ; 2000), la musique « médiatisée » implique un renforcement de la « sociabilité ». D’après la sociologie de la « médiation » d’Antoine Hennion, au regard de la production et de la distribution, la musique contribue à la constitution du lien social entre tous les acteurs humains ; la production et la réception de la musique doivent être donc appréhendées par des interactions réciproques des acteurs. En plus, le goût de la musique « médiatisée » à l’âge de l’industrie culturelle ne devient pas un critère de l’« Habitus » qui divise les classes sociales ; les amateurs de la musique dans la société contemporaine n’écoutent plus distinctivement la musique selon leurs diplômes distinctifs. Comme Philippe Coulangeon l’a déjà marqué, la musique influencée par la croissance des médias de masse et l’universalisation de l’Internet a entraîné un affaiblissement de la hiérarchisation du goût des amateurs de la musique (2004 ; 2005 ; 2010). Tout est devenu lisse et sans reliefs avec la consommation de YOUTUBE.

La réflexion sur la médiation culturelle doit donc rester être prudente. D’une part, du point de vue technique, vu la multiplication des outils de diffusion des produits culturels, ces outils stimulent la « sociabilité » des amateurs de la musique. Tout le monde regarde tout , tout de suite et partout. Les pratiques privées et collectives des amateurs qui se banalisent depuis les années 1980 en France se rapportent au développement de la médiation technique ; l’activité de réseaux sociaux comme « fan-clubs », l’omniprésence de l’écoute musicale et par la suite le devenir des artistes nouvelles dépassent le seuil des consommateurs.[[106]](#footnote-106) Dans un point de vue institutionnel, la médiation culturelle favorise plus facilement l’accès au patrimoine culturel comme les programmes éducatifs. Mais d’autre part, comme ce que Jacques Ellul (1977) l’indique, on doit rappeler les diverses formes de la médiation intervenant dans les relations entre l’homme et le monde cristallisée par la médiation technique.[[107]](#footnote-107) Tout devient virtuel. Le monde musical est dans le « 3.0 ».

Face à la révolution numérique depuis 1980, l’industrie musicale du XXIème siècle connaît une baisse du chiffre d’affaire du disque entre 2002 et 2008.[[108]](#footnote-108) De ce fait, la sociologie de la musique se doit réfléchir sur les nouvelles formes de communication entre le public et des artistes : l’autoproduction des musiciens et les effets de la médiation technique.

Comment vivre aujourd’hui de la musique ? Comme la remarque de Garcin Pierre (2012), des musiciens doivent porter une compétence évoluée, à savoir celle d’un commercial qui serait hyper-compétitif. [[109]](#footnote-109) Le besoin des compétences extra-artistiques où le compositeur est devenu « auto-promotionnelle » détruisant l’image classique de l’artiste. Cette tendance « auto-promotionnelle » pèserait plus sur les artistes et elle semble exiger une autre reconsidération théorie de la production musicale. Comme la remarque de Jean Molino (2009), [[110]](#footnote-110) dans les années 90, on aborde la synthèse entre différentes théories musicales : la *New Musicology* trouve une voie nouvelle en rencontrant le néo-marxisme d’Adorno, la « déconstruction » de Foucault et *l*es *cultural studies.* Que faire et penser de ces rencontres ?

**1.9. L’horizon sociologique**

*Pourquoi tient-on tant à conférer à l’œuvre d’art - et à la connaissance qu’elle appelle- ce statut d’exception, sinon pour frapper d’un discrédit préjudiciel les tentatives (nécessairement laborieuses et imparfaites) de ceux qui entendent soumettre ces produits de l’action humaine au traitement ordinaire de la science ordinaire, et pour affirmer la transcendance (spirituelle) de ceux qui savent en reconnaître la transcendance ?* [[111]](#footnote-111)

Pierre Bourdieu, *la règle de l’art*.

Comme nous avons tenté de retracer l’histoire de la réflexion sociologique de la musique; il nous semblait nécessaire de voir l’aspect social et moral de la musique. Mais, Emile Durkheim a noté à cet égard que la musique est en quelque sorte un « grave symptôme » du point de vue morale, non pas une simple activité sociale.[[112]](#footnote-112) Il s’agit donc de savoir si nous pouvons faire de la musique un objet propre à la sociologie. De Max Weber qui voit le processus de rationalisation dans l’évolution technique de la musique moderne, jusqu’à Theodore W. Adorno qui insiste sur le pouvoir réactionnaire de la musique contre la réalité sociale dans la perspective esthétique sociale, il nous a semblé que les approches sociologiques ne montrent pas clairement tous les aspects des contraintes qui s’exercent sur des actions musiciens.

Or, révélant le rapport du génie musical aux contraintes sociales, Norbert Elias nous fait comprendre quel est le poids de ces contraintes sociales sur les musiciens à travers le cas de Mozart. Nous avions déjà évoqué ce point précédemment. C’est une première étude sociologique sur les musiciens qui suggère le « génie kantien » qui n’est pas forcément un don inné de l’artiste, mais peut être un résultat construit sous les conditions sociales. En plus, ce sociologue élucide le génie à l’âge classique dépendant des contraintes sociales avec un aspect psychosociologique.

Pierre Michel-Menger pour sa part, remet en question la précarité du travail créateur dans la société française. Ce sociologue du monde du travail artistique souligne les problèmes liés à l’incertitude de la vie artistique à laquelle le travail créateur des artistes devrait faire face dans le long processus de production des œuvres d’art. Il indique que des actes de création considérés comme l’épanouissement du don doit être compris comme « actes de travail ». Une approche empirique en quelque sorte. Il révèle donc les conditions de possibilité d’émergence d’inégalités spectaculaires dans le monde artistique. L’incertitude de la vie artistique chez le sociologue se rapport fondamentalement à l’inégalité des agents dans le monde social. Que dit Pierre Bourdieu sur ce point ?

Les approches sociologiques sur la musique se renouvellent avec les notions de « champ » et de « capital symbolique » proposées par Pierre Bourdieu. En appliquant ces notions au monde artistique, le sociologue de l’inégalité sociale tente de faire surgir des problèmes relatifs aux luttes entre agents intégrés dans le « champ » musical causés par la « répartition inégalitaire des ressources » des musiciens. Enfin, la position sociologique de Bourdieu consiste à faire savoir que les œuvres musicales sont explicables par « les sollicitations, les modèles, les obstacles du milieu, de l’époque, de la société, de l’environnement. »[[113]](#footnote-113) En plus, la réflexion du sociologue sur l’inégalité sociale se continue aux études de la pratique culturelle, de Pierre Bourdieu jusqu’à Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler. Les sociologues soulignent un rapport étroit entre la fréquentation d’un espace-culture (ou la réception d’un genre musical) et la stratification des classes sociales et des diplômes hiérarchisés[[114]](#footnote-114).

En résumé, après avoir examiné les approches sociologiques antérieures en matière de la musique, nous sommes conduits à constater qu’elles n’ont pas suffisamment abordé la musique à proprement parler. Elles sont restées en périphérie du sujet. Elles ont plutôt évité d’assumer les problèmes de la structure interne de la musique ou du processus de la création musicale dans les conditions externes plus délicates. Egalement, elles laissent à côté des sujets qui produisent la communication artistique et du temps esthétique de la musique qui peut pourtant valoir à nous de revisiter l’étude sociologique de la musique. De ce constat, notre intérêt consiste donc à reconsidérer une perspective qui conçoit une sociologie de la musique qui dépasserait ses limites jusqu’à dépasser le champ sociologique.

A partir de l’histoire sociale de la musique par les sociologues qui s’intéressent à la révélation des facteurs différenciés aux mutations de cette histoire, l’approche plus contextuelle réussit à intégrer la musique dans le champ sociologique grâce à la notion de « fait musical » important chez Emile Durkheim et le concept clé de « rationalisation » de Max Weber. Suite à ces approches structurelles, le cadre social de Bourdieu tente d’établir la théorie praxéologique comme « habitus » et « reproduction » au champ musical. Dans ce regard praxéologique, il semble important de voir la musique telle qu’elle l’action « libre et créateur du sujet. » [[115]](#footnote-115) Par exemple, les paroles de la musique populaire peuvent non seulement s’expliquer comme un produit social provenant des relations interpersonnelles, m, mais aussi comme un acte subjectif sur le monde social. Ce regard nous permettrait d’appréhender la musique comme un témoignage de la « *pluralisation de la communication* » [[116]](#footnote-116) dans un cadre pratique social sans pour autant délaisser l’image de la musique comme un produit du don. Bourdieu va plus loin :

« En réaffirmant avant tout que la musique est un produit créateur, nous allons illuminer les paroles de la musique comme l’expérience première du monde social. »[[117]](#footnote-117) Le don du créateur a double sens. Il est plutôt socialement obtenu et construit qu’inné. Car l’expérience du créateur n’est rien d’autre que celle dans « les conditions de l’expérience. »[[118]](#footnote-118)

Mais, Par quel processus de création des musiciens créent-ils la musique ? Quel est un rapport entre le produit condensé de leurs expériences et la création musicale ? Enfin, pourquoi le discours des paroles avec des matériaux musicaux est-il vraiment nous expliqué ? À partir de ces intérêts épistémologiques, l’analyse de la rhétorique des chansons pourrait dévoiler les faits scientifiques « sociologiques » sur l’étude de la chanson. Ainsi, nous examinerons comment la rhétorique des chansons françaises se produit dans les conditions socio-culturelles, politiques économiques et technologiques.

**Chapitre 2. Une approche rhétorique sur la musique**

Dans ce chapitre, nos cadres théoriques seront constitués en se focalisant sur notre intérêt de cette étude : la mémoire en tant que l’essence de la création de la musique et la musique en tant que l’horizon d’attente du musicien. La musique comme l’horizon d’attente du musicien implique intrinsèquement un caractère rhétorique de la musique. Elle nous séduit et persuade d’une manière singulière. Pourtant, c’est à la mémoire que notre intérêt s’adonne. La mémoire qui provient de l’expérience et la praxie de la musique issue de l’horizon d’attente du musicien.

Nous examinerons donc la théorie rhétorique pour aborder la musique comme le discours musical, en passant par des théories phénoménologiques du temps (pour comprendre la mémoire comme une partie de la conscience temporelle) et sociologiques de la mémoire (pour montrer que la mémoire est incorporée et partagée par une communauté). Enfin, nous réfléchirons théoriquement sur la musique provoquée par la mémoire comme l’action musicien dans les conditions données.

**1. L’approche rhétorique**

**1.1. L’art oratoire et le pouvoir**

« C’est l'art de bien parler, disait Quintilien. De plaire, de convaincre, d'en imposer par la parole. Mais aussi de raisonner, avec des arguments, des opinions, des lieux communs, des prémisses implicites. Sans oublier les passions, les émotions, les croyances de l'auditoire, qu'il faut savoir mobiliser quand il faut et comme il faut. » [[119]](#footnote-119)

Aujourd’hui, on entend souvent le terme de « rhétorique » dans la communication de masse, à savoir, comme un terme récurrent dans la publicité et la critique du discours. Sans considérer son étymologie, on risque d’admettre que la rhétorique est un art simple de persuasion dans le langage courant. Alors qu’est-ce que la rhétorique ? Comment peut-on analyser et caractériser les paroles de chansons dans le cadre rhétorique en supposant qu’elles sont la résultante de la société ? Comment peut-on les définir en tant que forme artistique ?

D’abord, pour savoir l’origine de ce mot, il est nécessaire de comprendre à l’avance un caractère essentiel de l’homme qui doit entretenir des liens relationnels avec les autres, tout en évitant éventuellement des conflits avec eux. Alors, l’homme parle pour exprimer ce qu’il pense et pour faire agir l’autrui, ce que l’on découvre dès le commencement de l’histoire humaine ; c’est la genèse de l’art de persuader.

La rhétorique n’est pas venue d’Athènes, mais de la Sicile grecque. On estime qu’elle est inventée vers 465 av. J- C. Pour les Grecs, il leur semblait qu’il faut établir une méthodologie fondamentale de parler pour la vie sociale du point de vue à la fois technique et théorique. À l’époque antique, notamment après le règne dit de la « Tyrannie », des citoyens doivent réclamer leurs biens, et clarifier le juste et le faux et résoudre des conflits judiciaires provoqués par la guerre civile. [[120]](#footnote-120) Face aux disputes causées par la guerre civile, les Grecs doivent défendre ses propres causes sans l’avocat dont le métier n’existe pas à l’époque. Corax, un disciple du philosophe d’Empédocle et Tisias son élève, publient pour la première fois un « art oratoire » qui est *technè rhétorikè* en grec.

Ce guide oratoire est un ensemble d’exemples d’éloquence judiciaire qui est conçu pour persuader l’auditoire. En outre, Corax a défini la rhétorique comme « créatrice de persuasion ». Ainsi, la rhétorique est d’origine judiciaire.

Pourtant, l’art de persuader par la parole n’a pas de cesse de couvrir son champ jusqu’à vers le domaine littéraire et vers le domaine de l’esthétique. C’est à partir de l’éloge diplomatique de Gorgias en 427 que l’origine littéraire de la rhétorique commence.[[121]](#footnote-121) En tant que fondateur de l’éloge public, il crée une prose éloquente, ce qu’on appelle *épidictique*. Avant lui, la forme de la littérature était soit une épopée ou une tragédie. Avec la création de la prose éloquente, il enseigne l’art oratoire aux sophistes dans l’éducation littéraire, c’est-à-dire l’usage des figures et des tropes. Voici une remarque donnée par Gorgias sur une prose éloquente : « une composition aussi savante, aussi rythmée, et, pour tout dire, aussi belle que la poésie ».[[122]](#footnote-122) Pour cet inventeur de la rhétorique littéraire, cette technique de la parole n’est pas un savoir-faire pratique, mais un instrument de pouvoir et de connaissance. Ses idées répondent bien à un besoin spirituel des Grecs. En ce temps-là, les Grecs ont voulu cet sans un but spécial.

La rhétorique n’est pas simplement un savoir-faire facile, mais une discipline. Les sophistes comme Gorgias, Protagoras, Isocrate, contribuent à l’enseignement grec par l’art du discours persuasif. Dès l’antiquité, elle est l’une des disciplines les plus anciennes comme les sept arts libéraux. Ils peuvent se diviser en gros deux champs différents : *le trivium* et *le Quadrivium*. Le premier désigne un domaine de la logique langagière concernant l’acte de parler et d’écrire, comme par exemple, la grammaire, la dialectique et la rhétorique. Le second concerne celui logique numérique concernant calcul et mesure, comme l’arithmétique, la musique, la géométrie et l’astronomie.

L’art de persuader a des relations étroites avec le pouvoir de la classe dominante. L’enseignement rhétorique des Sophistes s’applique dans l’entretien de la politique dirigée par la noblesse et la classe dominante. Partant du constat que la rhétorique apporte une contribution à la domination de la classe dominante, Platon propose de subdiviser la rhétorique en deux. Selon lui, il existe deux styles de rhétoriques. C’est la *logographie* et la *psychagogie*. Jean Jacques Robrieux (2012) explique les deux rhétoriques ainsi :

« […] la première, celle des Sophistes, est celle qui persuade n’importe qui de n’importe quoi, au mépris de toute honnêteté intellectuelle ; la seconde, qui signifie « formation des esprits », une rhétorique philosophique ayant pour méthode la dialectique et pour but la recherche de la vérité. »

Pour Platon, la première lui semble une logique non intellectuelle. Par contre, la seconde est considérée comme philosophique. Donc, s’opposant à une logique des sophistes, il souligne que l’orateur devrait développer son éloquence en se basant sur un principe de la « pensée », c’est-à-dire un « raisonnement ». De ce fait, l’optique de Platon sur la rhétorique est différente de celle des sophistes qui construit le pouvoir de l’éloquence.

En tant que disciple brillant de Platon, Aristote poursuit la critique de la position des Sophistes. Mais ce philosophe ne suit pas vraiment « l’école Speusippe » qui s’est nourrit par et avec l’Académie de Platon. Après avoir fondé son école, le « Lycée », il cherche à redéfinir la rhétorique comme communication des idées. Mais certains historiens remarquent que les œuvres d’Aristote ne dépassent pas celles de Platon. Les œuvres animées par l’esprit aristotélicien restent limitées par rapport à Platon, même s’il s’oppose à ses collègues issues de l’Académie de Platon : le dialogue *Eudème* ou *De l’âme* illustrent cette position.

Aristote contribue à la construction de l’esprit rigoureux par le langage. D’abord, il essaie de recadrer la rhétorique dans une utilisation sévère du langage spécifique. Ensuite, il tente d’élaborer une méthode argumentative à propos d’un enchaînement de la logique. Il écrit des manuels de rhétorique notamment sur l’histoire et *Topiques*, *les Réfutations sophistiques et* les *Premiers et Seconds Analytiques* en seraient les preuves. Le penseur philosophique témoigne du but de *Topiques* dans l’*Organon* qui a une signification de l’« instrument », portant sur l’étude formelle du raisonnement :

« Le but de ce traité, dit Aristote, est de trouver une méthode qui nous met en mesure d’argumenter sur tout problème proposé, en partant de prémisse et d’éviter, quand nous soutenons un argument, de rien dire nous-mêmes qui y soit contraire » [[123]](#footnote-123)

Comme Platon, Aristote met toute sa passion dans ses œuvres à propos de la vérité. La vérité qu’il cherche à proposer peut être subdivisée en deux selon le critère de l’auditeur : les œuvres réservées au public qui concernent la vérité « exotérique » et celles destinées aux disciples du Lycée qui concerne la vérité « ésotérique », ce qui résulte de la critique de ses collègues anciens de l’Académie de Platon. Avec la poursuite de la vérité du philosophe, la notion de rhétorique se renouvelle comme un moyen d’argumenter par les notions communes et de communiquer les idées. [[124]](#footnote-124) Dans cet ouvrage, présumé écrit vers 335 avant J. C. Aristote définit la rhétorique comme « la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader ».[[125]](#footnote-125) Par conséquent, la rhétorique se donne comme un art de raisonner suivant des règles rigoureusement logiques, en dépassant un art de persuader simple. Il a donné une explication sur la fonction de la rhétorique :

« Quand nous posséderions la science la plus exacte, il est certains hommes qu’il ne nous serait pas facile de persuader en puisant nos discours à cette seule source ; le discours selon la science appartient à l’enseignement, et il est impossible de l’employer ici, où les preuves et les discours doivent nécessairement en passer par les notions communes. » [[126]](#footnote-126)

Entre [329](http://fr.wikipedia.org/wiki/-329) et [323 av. J.-C.](http://fr.wikipedia.org/wiki/-323), la rhétorique s’est répandue grâce à l’ouvrage intitulé *De* *La Rhétorique* du [philosophe](http://fr.wikipedia.org/wiki/Philosophe) grec, [Aristote](http://fr.wikipedia.org/wiki/Aristote), ouvrage majeur de la transmission de la parole en public.. En recadrant la rhétorique comme un moyen de communiquer des opinions et d’argumenter entre des hommes, Aristote se livre à l’élaboration de la dialectique. La dialectique est ici en quelque sorte une mise en pratique de la rhétorique. Le philosophe en fixe les normes dans ses livres V et VI de l’*Organon*. [[127]](#footnote-127)

La dialectique désigne étymologiquement un échange de parole ou de discours en tant que technique du dialogue. Elle n’est pas le discours ou la raison pour Les Grecs, mais un principe essentiel de détermination du réel et de la pensée.[[128]](#footnote-128) De ce fait, la rhétorique des philosophes comme Aristote, a pour but de poursuivre le vrai et le juste par la communication.

Pendant la période romaine, les grands maîtres-orateurs comme Cicéron et Quintilien sont apparus. Grand théoricien de l’éloquence et philosophe, Cicéron a laissé trois livres en forme de dialogue mais à la manière aristotélique, ils sont regardés comme des introductions politiques en 55 Avant J. C. ; c’est *D’oratoire.* Au Ⅰer siècle, Quintilien écrit un traité ample, *De institutione oratoria* (L’introduction oratoire), composé de douze livres. Entre les douze livres, le dixième démontre bien le passage de la rhétorique à la littérature en couvrant l’art d’écrire. [[129]](#footnote-129)

L’évolution de la rhétorique est inextricablement liée au mouvement social. À l’époque impériale, après Quintilien, et Tacite remarquent que le statut de la rhétorique devient faiblissant dans la société romaine, ce qu’il note dans son ouvrage intitulé, *Dialogue des orateurs*. Dans son écrit, il donne l’idée que l’établissement de l’empire Romain d’Auguste, en [27 avant J.-C.](http://fr.wikipedia.org/wiki/-27)  qui a succédé à la chute de la République romaine, provoque le déclin rhétorique chez les Romains. Et il ajoute que l’art oratoire se remplace de plus en plus par la littérature. De ce fait, c’est l’environnement extérieur qui détermine le besoin et le moyen de persuader, par exemple, l’évolution politique. Olivier Reboul (2011) donne une addition explicative sur la cause du déclin de la rhétorique en suivant l’évolution politique dans la société romaine :

« L’art oratoire s’était développé dans la société où il était indispensable, à savoir la démocratie. Alors que toute décision était soumise aux débats publics, le futur orateur se formait tout naturellement sur le forum, en écoutant le débat, puis en y prenant par part ; il découvrait ainsi les techniques des divers orateurs, et surtout les réactions du public. » [[130]](#footnote-130)

Au Moyen-Age, on perçoit d’autres mutations de cet art. À la fin de l’Antiquité, le christianisme, délaisse la culture antique en s’efforçant de renforcer sa puissance uniquement dans le monde romain. La rhétorique, enfant de la culture antique, est abandonnée par le pouvoir de « l’Eglise ». Pourtant, l’importance du rôle de la rhétorique se maintient encore au Moyen Age parce qu’elle devient un moyen employé par les « pères de l’Eglise » pour propager leur religion. La nouvelle situation permet de revaloriser la langue grecque ou latine avec la rhétorique, à savoir que l’art oratoire paraît pour l’Eglise un moyen de faire comprendre la « Bible » qui comporte un élément à la rhétorique aux chrétiens : c’est la prédication.[[131]](#footnote-131) Pour prédire, il fallait parler et expliquer en public.

La rhétorique considérée comme l’une des disciplines les plus fondamentales, qu’on appelle les « sept libéraux » se maintient jusqu’au Moyen Age : Le *Trivium* etle *Quadrivium*. La rhétorique s’insère dans le *Trivium*, composé des trois disciplines : la grammaire, la rhétorique et la dialectique. Même si « l’art oratoire » ancien se transforme en une exégèse pour comprendre et interpréter la « Bible », cet art s’ouvre au monde civil et permet l’art d’écrire une lettre, composer une description, rédiger un testament, faire un discours d’ambassade, composer une consolation, un conseil au prince, etc. [[132]](#footnote-132) Au XIIème siècle, les livres sont lus par des lecteurs à partir des « pères de l’Eglise » jusqu’aux ouvrages Virgile, Ovide, et Cicéron, etc. Au XIIIe siècle, le livre de Pétrarque serait un témoigne de cette tendance nouvelle ; le livre intitulé *Canzonière* est une preuve de la poésie d’amour en Italie et en Europe. Plusieurs dichotomies y apparaissent: l’avenir et le passé, l’Antiquité et la chrétienté, la frivolité et le recueillement, le lyrisme et l’érudition, la turbulence et le repos, l’intérieur et l’extérieur. [[133]](#footnote-133) La rhétorique passe ainsi beaucoup de temps pour se renouveler jusqu’à la Renaissance.

**1.2. De l’argumentation au style**

À l’opposé de l’épanouissement de la littérature séculière, qui a commencé à partir du Moyen Age, la rhétorique connaît un déclin à partir de la Renaissance. Dès le XVIème siècle, la rhétorique se limite à l***’élocution*** et à l***’action***, à savoir que le pouvoir de la parole se maintient uniquement dans le savoir religieux. Le traité de Fouquelin (1555), intitulé *l’élocution* et *la prononciation* et l’ouvrage intitulé *Grand et vrai art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri (1521) en sont les preuves portant sur l***’élocution*** et l***’action***.

À la Renaissance, l’art oratoire va connaître pourtant une certaine restauration. Boccace, Dante, Erasmus et Pétrarque, sont dignes d’être les représentants de l’humanisme qui tentent de réanimer l’art oratoire d’Antiquité. Néanmoins, la rhétorique s’est substituée de plus en plus par l’étude du style. Jean Jacques Robrieux (2012) mentionne cette évolution rhétorique : « la plupart des auteurs, jusqu'au XVIIIème siècle, dirigent principalement leurs recherches vers l'étude du [style](http://fr.wikipedia.org/wiki/Style_(%C3%A9criture)) brillant, de l'élégance littéraire ».[[134]](#footnote-134) Dès le XVème siècle, la logique du monde médiéval qui se focalise sur le syllogisme est attaquée par les Humanistes. En ce qui concerne l’analyse des textes de l’Antiquité, les Humanistes soulignent, selon VéroniqueMontagne (2010), que la logique du monde médiéval doit être remplacée par une dialectique « rhétoricisée » basée sur un principe de communication et d’argumentation. [[135]](#footnote-135) L’ouvrage intitulé *Lettre sur l’organisation du programme* de Rodolphe Agricola (1484), et *In* de Laurent Valla (1519) sont les témoignages de la dialectique « rhétoricisée ». L’esprit critique du XVIème siècle se manifeste aussi dans des œuvres littéraires, par exemple, comme *le Gargantua* de Rabelais.

La rhétorique rencontre une ère nouvelle à partir du XVIIème siècle. L’Humaniste français, Pierre de la Ramée, dit Ramus (1515-1572), maintient l’optique critique sur la logique médiévale et ses études dirigées par les logiciens médiévaux avec son anti-Aristotélisme. En tant qu’innovateur de la pensée, il souligne l’argumentation comme un moyen de découvrir la vérité. Il proclame l’ère scientifique initiée par Descartes avant le Siècle des Lumières. René Descartes dans son ouvrage *Discours de la méthode* publié, 1637, propose un manuel d’initiation tiré par une collection de ses études scientifiques. Le titre s’est nommé : *Discours de la méthode* veut chercher la vérité dans les sciences. Il accentue sa rigueur sur la poursuite de la vérité au détriment de la rhétorique et la dialectique :

« Considérant combien il peut y avoir de diverses opinions, touchant une même matière, qui soient soutenues par des gens doctes, sans qu’il y en puisse avoir jamais plus d’une seule qui soit vraie, je réputais presque pour faux tout ce qui n’était que vraisemblable. »[[136]](#footnote-136)

Bien explicite est son argument ayant pour but de détruire la rhétorique et la dialectique dans son autobiographie avant son *Discours de la méthode* :

«J’estimai fort l’éloquence, et l’état amoureux de la poésie ; mais je pensai que l’une et l’autre étaient des dons de l’esprit, plutôt que des fruites de l’étude. Ceux qui ont le raisonnement le plus fort, et qui digèrent le mieux leurs pensées, afin de les rendre claires et intelligibles, peuvent toujours le mieux persuader ce qu’ils proposent, encore qu’ils ne parlassent que bas-breton, et qu’ils eussent jamais appris la rhétorique.» [[137]](#footnote-137)

Pourtant, Olivier Reboul (2011) critique l’aspect rhétorique de René Descartes qui n’est pas aussi clair que cela dans sa critique de la rhétorique car il semble en utiliser les secrets ou techniques implicitement :

« On le voit, Descartes retient le but de la rhétorique (« persuader ») de même que ses quatre parties : l’invention (« le raisonnement »), la disposition (« digèrent », au sens d’organisent), l’élocution (« rendre claires »), l’action (« parlassent »). Il retient tout de la rhétorique, sauf la rhétorique… en tant qu’art qu’on pourrait « apprendre » par une « étude » ; idée reprise ensuite par Pascal : La vraie éloquence se moque de l’éloquence. » [[138]](#footnote-138)

Après la pensée de Descartes, le discours vraisemblable perd sa place avec l’apparition des « empiristes » dans un mouvement scientifique. Les empiristes comme John Locke, David Hume ont succédé à l’esprit de Descartes. *L’Essai sur l’entendement humain* de John Locke, publié en 1690, et *Le* *traité* *de la nature humaine* de David Hume, publié en 1739 et 1740, ce qui représente une nouvelle phase critique de la rhétorique. Par conséquent, le statut de la rhétorique est remplacé par la philosophie et l’histoire scientifique des littératures.[[139]](#footnote-139) L’ouvrage intitulé *Les figures du discours* dePierre Fontanier, publié en 1818 et 1827 est regardé comme le dernier livre (authentique ?) sur la rhétorique telle quelle est dans ses racines. Au XIXème siècle, il convient ainsi de dire que la rhétorique dans l’enseignement français meurt.[[140]](#footnote-140) La rhétorique ancienne est remplacée par les figures de style.

**1.3. Les sens variés et la rhétorique sémiotique**

Au XXème siècle, la rhétorique se transforme en une nouvelle technique du discours. Il s’agit de l’évolution des arts de la persuasion. À partir des années 1960, en France ainsi qu’en Europe, la rhétorique nouvelle couvre de manière inédite toutes les formes modernes du discours persuasif, qui se manifestent dans la publicité, la propagande, la poésie et jusqu’aux productions non verbales. Nous sommes dans les « Trente Glorieuses ». Il faut vendre et le taux de croissance est alors haut. Vance Packard, dans son livre intitulé *La Persuasion clandestine* publiéen 1958, se centre sur les phénomènes du discours du point de vue psychosociologique. Le livre de Jean-Noël Kapferer,intitulé *Chemins de la persuasion* publié en 1988, propose une optique sémiotique afin d’analyser le type des textes de l’image et sa représentation visuelle.

Cependant, en France, les approches sémiotiques de la rhétorique ont déjà commencé dans les années soixante-dix sous l’influence du structuralisme linguistique. L’aspect sémiotique de la rhétorique s’inspire de l’analyse structurelle des textes littéraires. Si on s’approche davantage de l’approche sémiotique, on découvre qu’elle couvre tous les systèmes signifiants verbaux et non verbaux, c’est- à dire de différentes formes de langage qui sont fondées sur des signes. Ce qui caractérise l’approche sémiotique, c’est le point de vue que des éléments de la signification se définissent dans les systèmes de signification. Fondateur de la sémiologie, Roland Barthes, explique l’objet de recherche sémiotique dans une revue nommée *Communications* en 1964, un article intitulé « Rhétorique de l’image » :

« Prospectivement, la sémiologie a […] pour objet tout système de signes, quelle qu’en soit la substance, quelles qu’un soient les limites : les images, les gestes, les sons mélodiques, les objets, et les complexes de ces substances que l’on retrouve dans ses rites, des protocoles ou des spectacles constituent sinon des "langages " du moins des systèmes de signification. » [[141]](#footnote-141)

Le sémiologue va encore plus loin pour dire que la sémiologie peut occuper une place dans un champ de recherche plus étendu qui est de la communication de masse  :

« La sémiologie est peut-être appelée à s’absorber dans une translinguistique, dont la matière serait tantôt le mythe, le récit, l’article de presse, bref tous les ensembles signifiants dont la substance première est le langage articulé, tantôt les objets de notre civilisation, pour autant qu’ils sont parlés (à travers la presse, le prospectus, l’interview, la conversation et peut-être même le langage intérieur, d’ordre fantasmatique). […] nous espérons élargir peu à peu l’étude des communications de masse, rejoindre d’autres recherches, contribuer avec elles à développer une analyse générale de l’intelligible humain. » [[142]](#footnote-142)

Le sémiologue propose de distinguer la « dénotation » et la « connotation » pour valider une analyse sémiotique dans l’image comme message. Dans ce même article publié en 1964 qui s’intitule « rhétorique de l’image », il tente d’analyser les codes et les réseaux de significations d’une image publicitaire dans la perspective sémiotique. Malgré l’insuffisance de l’image comme la rhétorique en soi- même, l’image contribue à l’éthos et au pathos.[[143]](#footnote-143) Il donne une explication sur les deux significations dans son analyse d’une publicité *Panzani* :

« […] le signe Panzani ne livre pas seulement le nom de la firme, mais aussi, par son assonance, un signifié supplémentaire qui est, si l’on veut, l’ « italianité » ; le message linguistique est donc double (du moins dans cette image) : de dénotation et de connotation ; toutefois, comme il n’y a ici qu’un seul signe typique, à savoir celui du langage articulé (écrit), on ne comptera qu’un seul message. » [[144]](#footnote-144)

Du côté méthodologique, Jacques Fontanille (1977), sémioticien, mentionne que l’aspect sémiotique devrait être herméneutique parce que l’aspect sémiotique consiste à comprendre un processus de production et d’interprétation. La valeur des signes se définit par une théorie de la circulation des valeurs dans le discours, comme il l’explique ainsi :

« […] dès les années quatre-vingt, la sémiotique se présente comme une «science de axiologie», ou plus modestement, comme une méthode d’analyse des valeurs dans le discours. Elle se rencontre alors progressivement sur la question des différentes « voies d’accès » aux axiologies, sur les différentes saisies possibles des valeurs : saisie sensible et proprioceptive, saisie cognitive et éthique, saisie esthétique et figurative, etc. » [[145]](#footnote-145)

Dans les années 1980, on réfléchit plus au couple Rhétorique et Littérature. Le philosophe Paul Ricœur (1985) souligne la technique descriptive comme une rhétorique nouvelle dans un domaine littéraire. En remarquant la possibilité interprétative dans le monde littéraire, il se focalise sur la stratégie singulière de l’auteur qui ouvre la voie à l’interprétation singulière du lecteur. Comme la technique descriptive, Paul Ricœur cite la « rhétorique de la fiction »[[146]](#footnote-146) que Wayne Booth avait élaborée. C’est l’art de communiquer avec des lecteurs de l’oeuvre. C’est-à-dire que l’auteur essaie d’amener le lecteur vers un monde fictif. Le philosophe s’explique :

« La thèse de l’autonomie sémantique du texte ne vaut que pour une analyse structurale qui met entre parenthèses la stratégie de persuasion qui traverse les opérations relevant d’une poétique pure ; lever cette parenthèse, c’est nécessairement prendre en compte celui qui fomente, la stratégie de persuasion, c’est-à-dire l’auteur. Ensuite, la rhétorique échappe à l’objection de rechute à l’« intentional fallacy », et plus généralement de confusion avec une psychologie d’auteur, dans la mesure où elle met l’accent, non sur le processus présumé de création de l’œuvre, mais sur les techniques par lesquelles une œuvre se rend communicable. » [[147]](#footnote-147)

À l’approche sémiotique et pragmatique, nous pouvons aussi évoquer Jean Marie-Klinkenberg (1996). Il propose une notion de « code ». Celle-ci désigne un ensemble de règles permettant de produire ou de déchiffrer des signes ou un ensemble de signes.[[148]](#footnote-148) Il explique que le code correspond à des conventions. De ce fait, nous trouvons que la vraie signification est une résultante des articulations déposées dans un énoncé achevé et d’une communication codée par une relation conventionnelle entre l’émetteur et le récepteur. Si nous pénétrons plus profondément et resserrons l’approche sémiotique, la perspective sémiotique du discours n’est rien d’autre que la perspective pragmatique dont l’objet consiste à comprendre des règles dans lesquelles se forme le sens des énoncés verbaux et non verbaux des expressions et pratiques humaines. [[149]](#footnote-149) Jean-Marie Klinkenberg donne une explication sur cette perspective pragmatique avec des notions de l’« interprète » et de l’« interprétant » :

« L’interprète est l’individu particulier engagé dans les processus sémiotiques ; le partenaire lorsqu’il y a communication. Et cet individu est toujours en quête d’interprétation. L’interprétant est donc l’outil que l’interprète utilise dans l’interprétation. Ce peut, être le sens qu’il assigne […] à un mot donné, les connotations qu’il attache à tel signe. […] Si des interprètes différentes opèrent des interprétations différentes d’un même signe, c’est qu’ils mobilisent des interprétants différents. » [[150]](#footnote-150)

En somme, la rhétorique du XXème siècle, sous l’influence de l’aspect sémiotique-communicationnel, a pu se créer un cadre théorique pour l’analyse des signes verbaux ou non verbaux. La perspective sémiotique-communicationnelle se rapport aussi à la perspective pragmatique qui porte sur l’analyse le signe en interaction avec son contexte, le signe en action, par exemple, l’analyse de la signification implicite, celle des présupposés, celle des sous-entendus et des sens rhétoriques. Concrètement, la rhétorique fonctionne, dans l'approche pragmatique, sur la manière de parler du locuteur dont l’intention peut être différente comme persuasion, négociation, expression sentimentale, compréhension réciproque, etc.[[151]](#footnote-151)

Quel serait le nouveau visage de la « parole » aujourd’hui ? Philippe Breton (2003, 2007) fixe son regard sur une caractéristique intérieure de la parole. Il explique que l’individualisme entraîne l’« intériorité » de la parole qui est non seulement une action qui s’achemine vers le monde extérieur mais aussi celle qui se tourne vers le soi-même :

« Une étrange caractéristique de la parole humaine est d’être à double sens ou, pour précis, d’avoir une double direction. Elle est à la fois tournée vers les autres, portée vers eux grâce aux moyens de communication et au langage, et à la fois tournée vers soi, dans le dialogue intérieur. La parole se présente ainsi sous l’angle d’une double articulation, avec l’intériorité et avec le monde extérieur.» [[152]](#footnote-152)

Comme Philippe Breton observe l’évolution de la parole attentivement avec *un principe de de séparation généralisé,*[[153]](#footnote-153)ce développement de l’individu entraîne l’apparition de nouvelles métaphores : la parole personnelle, individuelle et autoproduite provenant de l’intérieur. Nous rentrons dans un temps de l’introspection permanente.

**1.4. Les éléments de la rhétorique**

**1.4.1. Les cinq parties de la rhétorique ancienne**

Après avoir brièvement balayé l’histoire de l’art de rhétorique, on reconnait un visage et une lecture plurielle d’une technique qui ne cesse de muter. A partir d’Aristote, la rhétorique est systématisée par les grands contributeurs. En tant que système, la rhétorique est composée de cinq parties. C’est ***l’invention*** (*inventio*, heurésis), ***la******disposition*** (*dispositio*, *taxis*), ***l’élocution***(elocutio, *lexis*), ***l’action***(*actio*, *hupocrisis*)et ***la* *mémoire*** (*memoria*, *mnémè*). Vers le  IVème siècle, se forment les manuels qui suivent une forme fixée pour construire le discours.

La première partie qui s’appelle l***’invention***, c’est une étape de l’élaboration du discours. À ce stade, l’orateur doit dresser les arguments d’ordre et construire la forme argumentative qui est systématique à propos du sujet de son discours. Ce qui est important dans l’invention, c’est la découverte des arguments. Dans un déroulement du discours, l’*invention* est un stade le plus fondamental et aussi le plus important, car des idées et arguments doivent se rapporter d’une manière organique les unes aux autres. Choisir quels arguments, soit affectifs, soit rationnels repose sur le caractère du sujet du discours. Aristote propose trois accès argumentatifs : l’***éthos***, le ***pathos*** et le ***logos***. Selon Olivier Reboul,(2011), « l’éthos concerne l’orateur et le pathos l’auditoire, le logos concerne l’argumentation proprement dite du discours.»[[154]](#footnote-154) Le philosophe pense que le discours est un processus persuasif qui recourt aux auditeurs à la fois rationnellement et émotionnellement. L’***éthos*** signifie étymologiquement la connaissance de l’habitude ou des mœurs qui se partage entre l’orateur et des spectateurs. Aristote pense que l’orateur doit présenter la connaissance conventionnelle des auditeurs pour être efficace. Le mot du grec ***pathos*** signifie « souffrance, passion ». Jean-Paul Mourlon l’explique concrètement dans une approche littéraire :

« Évocation de l’expérience humaine dans une représentation propre à faire naître la pitié, la sympathie, chez le lecteur ou le spectateur. Distinct des passions plus élevées de la tragédie, le pathos du grec pathos : « souffrance, passion ») naît particulièrement dans l’art oratoire, à l’évocation de ceux qui sont abandonnés sans aide ou qui souffrent injustement. En art, représenté sans succès et de manière affectée, le pathos provoque le rire devant le ridicule de l’excès d’émotion. » [[155]](#footnote-155)

La deuxième est ***la disposition*** qui désigne un arrangement de ces arguments par ordre. C’est l’art d’ordonner les arguments. Plus précisément, la disposition est un plan de type sur lequel le discours repose. Nous pouvons en prendre quatre plans de type pour exercer l’art d’ordonner les arguments : exode, narration, confirmation et péroraison. D’abord, l’exode désigne une technique de l’entrée du discours par laquelle l’auditeur devient docile, attentif et bienveillant. Olivier Reboul (2011) explique que l’exode peut s’appliquer également au discours oral et écrit ; « la prise de parole improvisée surtout dans un lieu public quand l’intervention n’est programmée »[[156]](#footnote-156), et « le discours écrit comme si oui, comment ? » [[157]](#footnote-157) Ensuite, la narration correspond à la caractéristique objective ou la vraisemblance du discours. Les règles dans la narration sont la clarté, la brièveté et la crédibilité. Ensuite, la confirmation signifie l’ensemble des preuves nécessitant une série de répliques et a recours au « pathos ». En fin, la péroraison éveille la pitié ou l’indignation chez le spectateur en résumant le discours. La narration est « l’exposé des faits sur la cause, exposé en apparence objectif. »[[158]](#footnote-158) Donc, le logos a un avantage sur l’éthos et le pathos. La confirmation désigne « l’ensemble des preuves, suivie d’une réfutation, qui détruit les arguments adverses. »[[159]](#footnote-159) La péroraison est ce qui met fin au discours par l’amplification, la passion et la récapitulation.

***L’élocution*** concerne la technique, c’est-à-dire l’art d’exprimer par la parole. Au niveau stylistique, l’élocution se rapport au choix des mots ou des phrases rythmiques de la prose oratoire. Mais, au niveau rhétorique, l’élocution concerne spécialement l’emploi des figures qui porte sur la persuasion. « L’élocution est le point où la rhétorique rencontre la littérature. » [[160]](#footnote-160) Pour les Anciens, la correction et la beauté se communiquent. Figures de l’Antiquité, ont été définies comme « moyens de s’exprimer de façon frappante, avec charme ou avec émotion. » [[161]](#footnote-161) À cette époque, Cicéron différencie des figures des mots (le calembour et la métaphore) et des figures de pensée (l’ironie et l’allégorie). Mais dans les années soixante, les linguistes comme Jean Cohen et Roland Barthes définissent la rhétorique comme l’étude des figures. En outre, Roland Barthes assimile la rhétorique à l’écart, en s’appuyant sur la théorie de l’« écart ».[[162]](#footnote-162)

*L****’action*** porte sur la prononciation effective du discours de l’orateur. Elle couvre jusqu’à la stratégie effective de la voix, pour ainsi l’appeler l’art de « faire passer » un discours devant un public.[[163]](#footnote-163)Enfin, ***la mémoire*** s’applique à construire les techniques de mémorisation des arguments de l’orateur.

À travers des époques de la rhétorique, on constate que certains rhétoriciens essaient de classer la rhétorique par le critère de forme. Christian Plantin (2009)[[164]](#footnote-164) retrace des classifications rhétoriques de Kennedy et de Kienpointner en apportant les explications. D’abord, Kennedy (1980, 1999) divise la rhétorique en deux parties : rhétorique « primaire » et rhétorique « secondaire ». La première concerne le discours oral pour la persuasion, alors que la seconde concerne le discours écrit pour des genres de lettres. En prenant la suite de Kennedy, et Kienpointner (2003) distinguent une rhétorique « extrovertie » et celle « introvertie ». Tandis que la première s’adresse au destinataire pour but de communiquer, la seconde a recours à l’émetteur lui-même en se portant sur une énonciation correcte et claire. De ce fait, la rhétorique s’est morcelée en deux domaines : le champ argumentatif et le champ littéraire. À partir des années 1960, dans le premier champ, Chaïm Perelman et Lucy Olbrechts-Tyteca, ont consacré beaucoup de temps à recueillir des modèles de « discoureurs » et à raffiner l’art d’argumenter, dans des discours d’orateurs religieux, judiciaires, politiques et philosophes. Dans le second champ, les théoriciens tels qu’Henri Morier, Gérard Genette et Jean Cohen remplace la rhétorique par l’étude de la rhétorique par celui du style et aux figures. [[165]](#footnote-165) Bref, la rhétorique philosophique devient opposée à la rhétorique littéraire et artistique : ***l’invention*** contre l’***élocution****.*

**1.4.2. La figure ornementale et la figure rhétorique**

Nous allons ici examiner plus concrètement les figures en tant que la rhétorique littéraire. Qu’est-ce que les figures ? C’est « un procédé de style de s’exprimer d’une façon à la fois libre et codifiée. »[[166]](#footnote-166) Selon Olivier Reboul(2011), la figure n’est rhétorique que lorsqu’elle persuasive.[[167]](#footnote-167) Les figures sont donc divisées en deux : les figures ornementales et les figures rhétoriques. Dans l’histoire de la rhétorique, les « figures » se sont formées originalement dans un processus de la division technique des énoncés pour la pensée rationnelle ainsi que pour celle émotionnelle. D’un côté, dans une dimension rationnelle, durant l’Antiquité romaine, Quintilien propose une définition étroite de figure comme « un changement raisonné du sens ou du langage par rapport à la manière ordinaire et simple de s’exprimer » en ajoutant une définition large de figure comme « la forme, qu’elle soit, donnée à l’expression d’une pensée. »[[168]](#footnote-168) Après Quintilien, la notion de la figure repose substantiellement sur une pensée du XVIIIème siècle au XIXème siècle, qui est illustrée par les philosophes comme Rousseau, à savoir que la compétence de s’exprimer est intrinsèquement assignée à l’Homme.[[169]](#footnote-169) De l’autre côté, dans une dimension émotionnelle, les figures concernent le monde de l’art. Car, la peinture, la poésie comme la littérature s’appuient sur la persuasion des émotions. Les figures des paroles provoquent une image. Dans ce contexte, la peinture et la musique sont aussi considérées comme le langage émotionnel. Spécialement, la rhétorique de la musique provient fondamentalement de la théorie de figure.

La notion de la figure est toujours inséparable de celle d’« écart ». La théorie de l’écart sur laquelle la figure repose présuppose qu’il existe une norme formelle du discours et un équivalent déviant de cette norme. Certains spécialistes de la rhétorique tentent de classer les figures en mobilisant diverses approches. Catherine Fromilhague (2010) propose deux approches différentes sur les figures de « l’écart » : l’approche « formelle » et l’approche « fonctionnelle ». La première traite les expressions littéraires s’appuyant sur la théorie de l’écart. En outre, l’approche formelle aborde un champ sociolinguistique parce que la notion de norme et son écart du discours doit rencontrer le problème de fixer une norme représentante de la manière de parler. Par ailleurs, nous trouvons que l’interrogation sur la norme linguistique et sa déviance se rapportent aux problèmes socio-culturels comme époque, genre et actants. [[170]](#footnote-170) L’approche fonctionnelle couvre un champ pragmatique, à savoir que l’approche fonctionnelle traite des énoncés figurés qui ont toujours pour objectif de persuader ou de faire agir dans un contexte. C’est la figure rhétorique.

Du côté de la division de la figure, Marc Bonhomme (2010) [[171]](#footnote-171) propose aussi deux domaines bipolarisés des figures : « le formalisme » et « l’énonciation ». Selon lui, le premier domaine consiste en l’analyse structurale hiérarchisée des figures diverses comme signe. Le second domaine est consacré à l’énonciation privilégiée des locuteurs. Marc Bonhomme divise à nouveau le second domaine en deux niveaux : niveau communicationnel et niveau fonctionnel.

En somme, nous pouvons aborder la conception de la figure qui se base traditionnellement sur la théorie d’écart. En premier lieu, l’approche formelle, à proprement parler, l’approche sémiotique porte sur une analyse de l’emploi des figures qui font partie des signes linguistiques, comme composantes du lexique syntaxique, sémantique et des signes non linguistiques. En second lieu, l’approche fonctionnelle porte sur le type d’énoncé persuasif et ses figures. Elle couvre jusqu’à la stratégie textuelle qui s’applique aux œuvres. Au regard de l’approche fonctionnelle, c’est à-dire, au regard de l’approche de la figure rhétorique, la figure joue un rôle essentiel dans la persuasion au stade de la communication. Par exemple, si la figure s’applique proprement aux œuvres littéraires, nous pouvons trouver la réalisation de la vraie stratégie de la figure en suivant une évocation de Pseudo Longin dans son livre intitulé *Traité du Sublime* : « Il n’y a point de figure plus excellente que celle qui est tout à fait cachée, et lorsqu’on ne reconnaît point que c’est une Figure ».[[172]](#footnote-172) Sur la même lignée, l’approche fonctionnelle de la figure porte essentiellement sur un « effet de style » qui est consacré à persuader des récepteurs. Par conséquent, elle n’est pas sans rapport avec l’approche pragmatique de la rhétorique qui vise à suggérer des actions des destinateurs. Le privilège consacré à l’approche fonctionnelle de la figure se fonde sur de bonnes figures rhétoriques marquées par un renoncement de la transparence du langage comme instrument d’information.

**1.4.3. Les figures rhétoriques**

Au cours de l’histoire de la rhétorique, des classifications pour de nombreuses figures sont tentées par certains rhétoriciens. On crée une typologie. Cependant, il n’était pas facile pour des rhétoriciens d’établir des critères pour la classification et de grouper clairement des « figures ». Néanmoins, parmi des classifications traditionnelles, des figures de ***l’élocution*** formulées par des successeurs de Roman Jakobson se divisent en gros en deux avec prédominance : la métaphore et la métonymie.[[173]](#footnote-173) Après la catégorisation des figures par la métaphore et la métonymie, la figure se répartit, d’après G. Molinié, en deux natures. C’est figure microstructurale et figure macrostructurale.[[174]](#footnote-174)

D’abord, « des figures microstructurales » qui suivent une règle que « le matériel langagier mis en jeu dans un segment déterminé et qui se signale d’emblée à l’interprétation ».[[175]](#footnote-175) Par exemple, le chiasme, l’homéotéleute et l’hyperbate témoignent des figures microstructurales. Au contraire, « des figures macrostructurales » se fondent sur une loi qu’ « elles ne s’imposent pas d’emblée à réception pour que le discours soit acceptable ; elles sont donc rarement certaines ; elles sont peu isolables sur des éléments formels précis ou, si elles sont isolables, demeurent en cas de changement de ces éléments. »[[176]](#footnote-176) Pour des figures macrostructurales, les cas de l’allégorie, de l’hypotypose et de la prosopopée en sont de bons exemples.

Avec ces classifications, il y a un classement pour les figures rhétoriques qui ont leurs rapports avec le discours dans lequel elles s’insèrent : « **les figures de sens, de mots, de pensée et de construction »**. Premièrement, les figures de sens encore sont divisées en trois éléments : la métaphore, la métonymie et la synecdoque. Parmi eux, la métaphore est une chose par le nom d’une autre ayant avec elle un rapport de ressemblance. Elle se définit comme la substitution sémantique. Une évocation de Doña Sol sur le trope montre substantiellement sa caractéristique en utilisant la pièce de Victor Hugo : « Vous êtes mon lion superbe et généreux ». Dans cette phrase courte, l’une des connotations qui est conférée au lion est « homme courageux » ou « courage » même. Cependant, la métaphore nécessite supplémentairement un élément stylistique ou sémantique, par exemple la métaphore de « œil écoute » de Claudel.[[177]](#footnote-177) En outre, l’essentiel, c’est le fait que la caractéristique privilégiée d’un vrai trope se détermine dans le contexte socio-culturel si l’on considère que le trope est un produit socio-culturel.

Deuxièmement, les figures de mots, selon Olivier Reboul (2011), concernent concrètement le calembour, la rime. Ses techniques s’attachent à une ordonnance fonctionnelle des signes linguistiques hiérarchisés : aux niveaux phonétique, syllabique et phrastique. Les figures de mots font ont pour l’objet la matière sonore du discours et elles se composent des éléments des figures de mots. Nous pouvons trouver spécialement les figures de mots réservées à « la poétique, à la rigueur et au comique.»[[178]](#footnote-178)

Les figures de mots se divisent en deux groupes : « les figures de rythme » et « les figures de son ». Le premier groupe comportant les figures de rythme concerne la fonction musicale de la phrase. Historiquement, la caractéristique musicale du discours comme le chant est considérée comme un facteur très important pour réciter par cœur aux « Anciens ». Conséquemment, les proverbes, les slogans, les petites phrases ont intrinsèquement des rythmes qui leur sont propres. Le second groupe englobant les figures de sons concerne concrètement des phonèmes, des syllabes ou des mots. [[179]](#footnote-179) Par exemple, se regroupent l’allitération, la paronomase et l’antanaclase dans des figures dites de sons. D’abord, l’allitération en tant que figure attribuée aux phonèmes, renvoie à la répétition d’une même lettre dans une phrase comme : « La grogne, la rogne et la hargne ». Ensuite, la paronomase porte sur les syllabes, de la manière que la rime est réalisée par un rythme régulier. Enfin, la polysémie est un exemple de « l’antanaclase qui joue sur les deux sens un peu différents d’un même mot. » [[180]](#footnote-180)

Enfin, au niveau de discours, il existe les figures de pensée qui se réalisent au niveau de pensée. On les divise en général en trois groupes : les figures déconcertantes, les figures d’intensité et les figures d’énonciation et de dialectique.[[181]](#footnote-181) On peut y regrouper les sentiments suivants comme l’ironie, cristallisée par l’antiphrase et le paradoxe dans les figures dites « déconcertantes ». La vraie définition de l’ironie est donnée par Philippe Lejeune :

« Un énoncé ironique est un énoncé par lequel on dit autre chose que ce que l’on pense en faisant comprendre autre chose que ce que l’on dit. Il fonctionne comme subversion du discours de l’autre : on emprunte à l’adversaire la littéralité de ses énoncés, mais en introduisant un décalage de contexte, de style ou de ton, qui les rende virtuellement absurdes, odieux ou ridicules, et qui exprime implicitement le désaccord de l’énonciateur. » [[182]](#footnote-182)

Par rapport à l’ironie philosophique, qui porte justement sur un écart d’esprit, l’ironie nécessite des éléments linguistiques et pragmatiques qui doivent être ajoutés. De point de vue rhétorique, l’ironie devrait contenir phonétiquement ou sémantiquement un élément linguistique qui apparaît répétitivement dans l’énoncé au niveau macro-textuel du discours ou au niveau micro-textuel de l’énoncé. C’est l’aspect de la polyphonie.[[183]](#footnote-183) Avec l’ironie rhétorique, l’antiphrase, le faux éloge et faux blâme, le chleuasme, la contrefision et l’épitrope sont les exemples des figures « déconcertantes » en se regroupant dans des figures de pensée.

Comme autre figure déconcertante, il y a le paradoxe. L’essence du paradoxe s’explique non seulement par un dévoilement contradictoire des idées reçues, du discours ou du récit mais aussi par celui de la vérité partielle. De ce point de vue, Marcel Proust a dit comme : « Les paradoxes d’aujourd’hui sont les préjugés de demain ». Les paradoxes se séparent en trois grands types dans lesquelles la contradiction se précise ; tandis que la contradiction se produit entre deux représentations, dans ce cas, on l’appelle le paradoxe scientifique, la contradiction s’applique à deux descriptions incompatibles, on la nomme le « paradoxe cognitif ». Ensuite, la contradiction se repose sur des phénomènes d’une réalité, on la dénomme « la paracosmie ». « L’antilogie », « la paryponoïan » et « l’oxymore » qui sont les exemples les plus connus du paradoxe.

Dernièrement, les figures de construction portent sur la construction de la phrase, voire du discours, par exemple, soustraction, répétition, et permutation. Pour figures par soustraction, il existe « l’ellipse », « l’asyndète », « l’aposiopèse » et « le zeugme ». Pour figures par répétition, l’épanalepse et l’antithèse sont exemples représentatifs. Les figures de construction concernent la métrique.

Enfin, les figures rhétoriques présupposent un accord communicatif socio-culturel entre l’orateur et le destinateur. Sans l’accord, la persuasion que l’orateur attend ne peut fonctionne.

**1.4.4. La rhétorique de gesteset la théâtralité**

Comme nous avons déjà élucidé la figure et la « théorie de l’écart » du style, la figure est un moyen de faire naître des émotions variantes ou de décrire le monde réel avec la déviation de la norme langagière. Dans ce chapitre, nous examinerons la rhétorique musicale dont l’accent est mis sur la manière d’expression des émotions humaines. Dans l’histoire de la musique, vers la fin du XVIème siècle, après la Renaissance, la musique commence à se focaliser sur un accord rationnel sur la traduction musicale des variations émotionnelles de l’homme contradictoires, discontinues et fragmentaires.

L’origine historique de l’amalgame entre la musique et le discours remonte à l’Antiquité grecque. Les Grecques tentent d’imiter des émotions de les interpréter par l’art musical de les provoquer. C’est ce qu’on appelle la théorie des affections (Affektenlehre). Les tentatives de faire naitre des émotions par le langage musical comme le langage de la parole culmine quand un genre nouveau artistique apparait au XVIIème siècle. Pourtant, plus fondamentalement, la sensibilité musicale à l’âge baroque, est venue de la réillumination de « Poétique » d’Aristote et la vision de « mimesis ». Sous l’angle de mimesis, le rôle essentiel du musicien consiste alors à exprimer par les signes musicaux, le sens des paroles de la poésie par le ton, les accents, le rythme et par-delà à intensifier l’émotion des auditeurs. [[184]](#footnote-184) À proprement parler, à cette époque, la théâtralité de l’opéra est donc venue totalement l’expressivité émotionnelle des signes musicaux, verbaux. La musique utilise donc l’art oratoire ayant pour objet de persuader des auditeurs avec des signes musicaux. Il s’agit de la naissance de l’opéra qui intègre tous les éléments esthétiques et théâtraux tels que les discours poétiques, les décors scéniques, les musiques exprimant les émotions humaines, les danses, etc. Dans l’écoulement de l’histoire de la musique, l’ère baroque est marquée par la naissance du théâtre lyrique. Elisabeth Brisson (1993), à propos de la rhétorique de l’âge baroque explique que la figure rhétorique en tant que l’art de persuader des émotions est engagée dans le discours en musique :

« La sensibilité baroque est indissociable de la poésie, mais elle est également impensable sans le recours à l’art du discours. Rhétorique et déclamation, théâtre et poésie vont devenir les modèles implicites de toutes les formes de composition musicale. Si, à l’orée de la poésie baroque, la fonction dévolue à la musique était de traduire par les sons une émotion suggérée par les mots, très vite cette conception réductrice fut bousculée, aussi bien par la révélation des enchantements de la pure vocalité que par la découverte de la beauté sonore de certains instruments-comme le violon, qu’il est possible de faire «chanter ». »[[185]](#footnote-185)

L’art de provoquer l’émotion se précise par les trois axes pour le discours à l’âge baroque (1580-1750). Il se déplace donc à la musique. C’est l’inventio, l’élaboratio, la decoratio. L’inventio répond à « la transcription sonore des *affetti*, l’unité de l’œuvre reposant sur un *affetto* dominant. »[[186]](#footnote-186) L’élaboratio correspond à la transposition d’un discours dans une pièce musicale par de procédés musicaux tels que l’introduction, l’exposition, la thèse, l’antithèse, la synthèse et la conclusion. La decoratio désigne les figures musicales venues des figures rhétoriques au discours baroque. Enfin, toutes les techniques rhétoriques consistent à dire, suggérer, transmettre des émotions humaines dans la structure du discours rhétorique telle que l’introduction, la narration, la présentation du sujet, la réfutation, la confirmation et la fin.

Alors, il est remarquable de se produire la rhétorique de gestes avec l’essor de l’opéra. L’apparition de la rhétorique de gestes est motivée par la tendance globale en musique dont l’accent est mis sur des émotions. L’Actio de l’âge classique, parmi les cinq parties de la théorie du discours persuasif concerne des gestes de l’orateur. Même si le penseur ancien comme Cicéron insiste sur l’Actio, en remarquant « Actio quaedam est corporis Eloquentia, sermo Corporis », [[187]](#footnote-187) l’importance de la rhétorique de gestes est négligée par des théoriciens. Quintilien seul parmi les théoriciens anciens insiste sur l’importance de l’éloquence du geste.

Mais, on peut trouver quelques traités de la rhétorique de l’Actio dans l’histoire de la rhétorique. Vers 1620, *Traités* réservés au geste oratoire apparait. Plus tard, en 1627, le traité *De Arte dicendi de* Vernulaeus est un exemple typique des traités de la rhétorique des gestes. La évolue plus spécialement. En 1644, John Bulwer esquisse des rhétoriques pours les mains dans ses livres intitulés *Chironomia* : or, *The art of the manual Rhetoric* et *Chirologia ; or the Natural Languages of the Hand*. En 1713, Balthazar Gibert (1662-1742), l’enseigneur de la rhétorique, dans son livre sur une histoire de la rhétorique *les jugements des savants*, indique que l’éloquence du corps implique traditionnellement les deux parts : les inflexions de la voix et le geste.

Enfin, l’apparition de la rhétorique de gestesconcerne l’importance d’un acte théâtral des interprètes sur la scène du XVIIème siècle. Il est vrai que la rhétorique musicale est en mouvement perpétuel, en suivant l’évolution de la rhétorique pour le discours dans la société donnée. Par exemple, la Révolution de 1789 exerce premièrement une influence sur la construction de la communication démocratique. Résultat, comme dit Ernst Theodor Hoffmann, la fonction de la musique consiste à « ouvrir à l’homme un royaume inconnu qui n’a rien de commun avec celui des sens. »[[188]](#footnote-188) Selon Roger Bautier et Elizabeth Cazenave (1999), à partir de la seconde moitié du XIXème siècle, l’information devient partagée par le public grâce à la liberté de la presse. À ce point, quelle est la rhétorique musicale du dans cette période ? Dans l’émergence des espaces publics, la chanson devient un divertissement du peuple public et la musique classique sous l’influence du Réalisme de la littérature vers le milieu du XIXème siècle contre le Romantisme se centre sur la description du réel et de le caractère concrète d’un personnage. La rhétorique musicale peut devenir un objet de l’analyse musicale, et en même temps comme un objet de la sociologie de la musique. Il semblerait que la rhétorique de la société civile et la communication dans l’univers musical se sont rapprochés de plus en plus avec des coupures historiques : la Révolution de 1789 et l’apparition de la presse au XIXème siècle.

**1.5. L’horizon rhétorique**

Qu’avons –nous vu jusqu’ici ? Que signifie l’action humaine nommée « rhétorique » ? L’histoire de la rhétorique que nous avons découverte plus haut nous fait savoir que la rhétorique est non seulement l’art de bien parler mais aussi de raisonner avec des arguments. Cette discipline a développé empiriquement avec la constitution des théories. Au commencement, la rhétorique a trouvé son usage principal dans le « plaidoyer pro domo » des citoyens en cas des conflits judiciaires liés aux biens.

Cependant, à partir de la Renaissance en Occident, « l’art de bien parler » commence à décliner de plus en plus, car le besoin d’un lieu de la communication interactive s’impose dans l’histoire française à partir de 1789. Au XIXème siècle, en passant par le XVIIIème siècle, la rhétorique s’est perdue donc dans l’enseignement de la littérature française. C’est la figure de style comme le successeur de la rhétorique ancienne. Les figures de style se banalisent en tant que la technique émotionnelle dans la littérature. La technique de figure est examinée par, par exemple, les traités de la rhétorique de Pierre Fontanier centrés sur les « figures de style » comme *Le Manuel classique pour l'étude des tropes*([1821](http://fr.wikipedia.org/wiki/1821))et *Des figures autres que tropes*([1827](http://fr.wikipedia.org/wiki/1827)) sont les preuves de la rhétorique converties. Les figures concernent non seulement la littérature, mais aussi la peinture, la poésie et la musique. Spécialement, la rhétorique de la musique se base sur les figures.

L’objet de cette étude est de savoir comment la musique s’exécute une fonction persuasive d’une manière qui est propre dans les conditions environnementales. Comme nous l’avons examinée, en tant que un outil de persuasion, la rhétorique de figure concerne des émotions. Cette rhétorique est destinée à la provocation des émotions dans la poésie de l’âge baroque. Dans ce cadre rhétorique, les matériaux musicaux sont analysés par les deux dimensions réflexives : dimension esthétique et dimension sociologique. En premier lieu, d’un côté, à la dimension esthétique, les matériaux musicaux a pour but la persuasion. C’est à dire que la musique nous persuade émotionnellement et nous conduit à certain état psycho-esthétique à la différence d’autres éloquences. En seconde lieu, de l’autre côté, à la dimension sociologique, les matériaux musicaux qui reflètent « un système de schème de perception des pratiques ». [[189]](#footnote-189) Les matériaux musicaux du musicien témoignent donc l’habitus d’un groupe destinés aux récepteurs.

D’abord, à la dimension esthétique, comme nous les avons cités, tous les éléments musicaux comme lyriques, notes, silences, mouvement, rythmes et geste chez des interprètes réalisent un état esthétique des récepteurs. Le statut idéal de la musique réside donc en la réalisation d’un état esthétique singulier. Le chanteur ou la chanteuse s’efforce de persuader de l’auditeur par le message linguistique, D’autres singes musicaux comme la notation, l’articulation et le mouvement contribuent à la réalisation de cet état esthétique. Les paroles et la musique toutes nous conduisent donc à cet état esthétique. Comme une parque de Nikolaus Harnoncourt, « grâce aux notes, aux mélodies, aux harmonies, la parole, le sens verbal peuvent être intensifiés, permettant ainsi d’atteindre à une compréhension qui dépasse la simple logique ». [[190]](#footnote-190) Ainsi, nous allons développer et théoriser une rhétorique musicale qui provoque l’état esthétique. Il concernerait la valeur esthétique et sociale dans la société.

À la dimension sociologique, les paroles en musique concernent une stratégie pour la communication persuasive. Dans ce cas, des modalités d’expressions de l’oratoire dévoilent des codes symboliques qui se constituent dans les conditions socio-culturelles de la classe sociale. Car, la stratégie rhétorique pour la communication persuasive que l’oratoire choisit s’appuie sur le style typique et la pensée collective d’un groupe social. De ce point de vue, la musique est « un geste réalisée avec le corps tout entier » comme dit-il Philippe Breton[[191]](#footnote-191). Si nous allons sociologiquement plus loin, en tant que l’acte verbal et corporel, comme une remarque de Pierre Bourdieu, l’interprétation du chanteur ou chanteuse est la pratique dans le champ musical du musicien. L’objet de la pratique « chanter » est pour acquérir le « pouvoir qui s’exerce sur les tendances objectives du monde social. »[[192]](#footnote-192) Les pratiques des musiciens sont l’action génératrice « structurante » dans le champ musical.

La stratégie de la rhétorique est-elle un résultat inné des musiciens ? C’est un mythe vieux ; Roland Barthes indique que la rhétorique à priori déterminée est fondamentalement violente. Chez le sémiologue, « le langage est fasciste » puisque les registres de la parole sont déjà déterminés dans les conditions socio-culturelles. Dans la même lignée, Catherine Rudent (2000) explique que les « clichés musicaux » comme des récurrences partielles ou globales pourraient être un choix tant esthétique que sociologique. Elle regard les « clichés musicaux » comme un objet d’étude sociologique sur la musique et aussi celui de l’analyse musicale en citant l’évocation de Howard Becker à ce sujet :

« Les conventions sont nécessaires à l’art sous un autre rapport encore. Dès lors qu’il peut prendre ses décisions rapidement et s’organiser en fonction de méthodes convenues, un artiste est à même de consacrer plus de temps à l’œuvre proprement dite. Les conventions permettent de coordonner plus facilement et plus efficacement les activités des artistes et des personnels de renfort. […] ». [[193]](#footnote-193)

Il est vraie que l’étude rhétorique de l’*action* oratoire a été déjà réalisée à la fin du XVIème et au début du XVIIème siècle. Le traité de John Bulwer (Chirologia et Chironomia, London, 1644), les traités française de Michel Le faucher (Traités de l’action de l’orateur, ou de la prononciation du geste, Paris, 1676) de René Bary (Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer, Paris, 1679), etc.[[194]](#footnote-194) On pourrait aussi évoquer le travail de Marc Fumaroli (1981) centré sur l’impact de la rhétorique sur la théâtralité XVIIème siècle. Suite à cette tendance, la parution des ouvrages consacrés au travail de l’acteur a réanimée ce sujet au XVIIIe siècle. Les ouvrages sont plus nombreux. On pourrait les citer comme suivants : *Les Pensées sur la déclamation*de Luigi Riccoboni (1738),*Le Comédien*de Rémond de Saint-Albine (1747),*L’Art du théâtre*d’Antoine Riccoboni (1750), filsde Luigi, *Le Paradoxe sur le comédien*de Diderot, rédigé dans les années 1770 mais publié en 1830.[[195]](#footnote-195)

Cependant, il conviendrait de dire que l’étude rhétorique sur la musique dont la valeur essentielle est esthétique et sociale n’est pas suffisamment achevée. Car, nous constatons que la rhétorique de la musique a été limitée en tant que la persuasion des émotions. De ce fait, il nous parait intéressant d’analyser les matériaux musicaux comme les pratiques de l’horizon d’attente des musiciens dans les conditions données. Il nous semble donc nécessaire d’éclairer les matériaux musicaux comme les pratiques de l’horizon d’attente de l’agent musical dans les conditions environnementales. Notre intérêt se focalise spécialement sur les figures destinées aux mots, phrases, et la temporalité des paroles en tant que la rhétorique structurale qu’aucune étude rhétorique ne réalise encore. Les paroles figurées proviennent de l’horizon d’attente du musicien dans les conditions données, c’est-à-dire, dans « les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d’existence qui produisent des habitus, systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurés prédisposées à fonctionner comme structures structurantes ». [[196]](#footnote-196) Les paroles réalisent l’intention du musicien par la figure dans les conditions données. Et après, tous les matériaux musicaux participent à la valeur esthétique et sociale de la musique dans la société qui est la « Restauration ». En tant que le moyen « générateur et organisateur » du pouvoir symbolique dans le champ musical, la musique se fait pratique de l’agent musical.

**2. L’expérience et l’accumulation de la mémoire**

**2.1. La rétention et la protention de Husserl**

*Une heure n’est pas qu’une heure, c’est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats*.

*Le temps retrouvé*, Marcel Proust, 1927.

Lorsque nous écoutons une chanson, pourquoi avons-nous souvent l’impression que ses paroles racontent nos propres expériences ou en gros notre vie même. ? Il est donc curieux de savoir comment une histoire revécue par l’artiste se transforme en une histoire familière à beaucoup de gens qui n’ont pas tout-à-fait les mêmes expériences dans leurs vies. En d’autres termes, Cet intérêt concernerait donc le rapport entre la mémoire provenant de l’expérience de l’artiste et celle des membres d’un groupe ou d’une société. La raison pour laquelle nous nous posons ces questions liées à la mémoire, c’est parce qu’il nous semble que la mémoire est un matériau fondamental de la création musicale. D’ailleurs, ce processus cognitif qui trace le passé dans notre conscience est une cible de la rhétorique à l’orateur. Il serait donc intéressant de revisiter et reformuler de textes précédents qui offrent un terreau fécond à ce sujet : la mémoire

D’abord, dans la philosophie grecque, la mémoire a été considérée comme l’une des capacités de l’esprit humain, mais aussi une capacité inférieure à la volonté et à l’imagination. En revanche, la phénoménologie montre que la mémoire permet à l’esprit de parvenir au savoir absolu, en analysant rigoureusement son processus. Edmund Husserl, en mettant en cause le dichotomisation cartésienne entre le corps et l’âme, tente d’établir une base fondamentale du savoir humain, autrefois expliqué simplement par le principe de *cogito* cartésien. Il veut établir une méthode d’étudier systématiquement des figures phénoménales de la conscience, tout en relayant la tradition empirique [[197]](#footnote-197); c’est la *« réduction phénoménologique* » qu’il met en avant. Son analyse porte sur la conscience du temps qui permet de révéler le processus dans lequel la mémoire fonctionne. Selon lui, il existe deux processus différents dans lesquels la conscience intime du temps se produit, ceux qui correspondent, d’après Paul Ricœur, à deux types de mémoire, à savoir « présence du souvenir » et « recherche du souvenir ». [[198]](#footnote-198)

La « réduction transcendantale » du phénoménologue allemand désigne une méthode qui, afin de trouver la signification du monde vécu par le sujet, propose de commencer par la contemplation réflexive sur le monde vécu en tant que phénomène pur, tout en suspendant tous les jugements préalables. [[199]](#footnote-199) Pour développer sa propre logique sur la conscience au temps, le philosophe s’applique à analyser et comprendre la conscience temporelle à partir d’une notion d’« associations originaires ». La notion d’« associations originaires » qui renvoie à de représentations immédiates de la mémoire s’explique ainsi :

« Quant par exemple une mélodie retentit, le son individuel ne disparaît pas tout à fait lorsque cesse le stimulus, et par conséquent le mouvement des nerfs provoqué par lui. Lorsqu’un son nouveau retentit, le précédent n’a pas disparu sans laisser de trace, sinon nous serions bien incapables de discerner les relations entre sons qui se suivent l’un l’autre : nous n’aurions à chaque instant qu’un seul son, éventuellement dans n’intervalle de temps entre le tintement de deux sons une phase vide, mais jamais la représentation d’une mélodie. » [[200]](#footnote-200)

À partir de cette considération, Edmund Husserl a essayé d’expliquer que la conscience intime du temps commence par la « rétention » provenant de la perception correspondante antérieure. Sans la perception, la conscience du temps ne peut pas se former, à savoir que « la phase présente n’est concevable que comme limite d’une continuité de rétentions ».[[201]](#footnote-201) Basée sur la notion d’« associations originaires » forgée par Franz Brentano, la rétention désigne la conscience d’une suite continue de représentations d’objets temporels. Elle se joint aux représentations données par les objets temporels. Avant de présenter sa propre analyse sur la conscience du temps, Edmund Husserl part de la distinction entre la durée de la sensation et la sensation de la durée, ainsi que celle entre la succession de la sensation et la sensation de la succession. Cela veut dire en effet qu’il faut distinguer la sensation subjective et la sensation objective :

« La question de l’origine du concept de temps n’a pas d’autre réponse que celle donnée à la question de l’origine de nos concepts de couleur, nous sentons aussi la durée de la couleur ; comme la qualité et l’intensité, la durée temporelle serait, elle aussi un moment de la sensation. L’excitation externe ferait naître la qualité par la forme des processus physiques, intensité par leur force vive, et la durée subjectivement sentie par sa persistance. […] Durée de la sensation et sensation de la durée font deux. Et il en va de même pour la succession. Succession de sensations et sensation de la succession ne sont pas la même chose. » [[202]](#footnote-202)

Edmund Husserl critique que la théorie de Brentano à l’égard de l’intuition du temps, car il ne considère pas la différence entre la perception du temps et l’imagination du temps, c’est-à-dire, le temps perçu et le souvenir[[203]](#footnote-203). Ensuite, le phénoménologue soulève la question de la mémoire, en l’expliquant deux notions distinctes : la « rétention » et le « ressouvenir ». Ici, la « rétention » est ce qui assure l’épaisseur du présent, c’est-à-dire la présence du passé, avant même le souvenir secondaire actif, et elle est donc la condition de possibilité du souvenir. Accrochée à la perception actuelle sur la base sensationnelle, elle est donc appelé le « souvenir » primaire. Quant au « ressouvenir », autrement dit le souvenir secondaire, il est un acte qui consiste à reproduire des objets temporels du passé sans se rattacher à la perception. Cela veut dire que la mémoire du passé dans la conscience est repoussée pour que l’on puisse se remémorer.

Pour comprendre le fonctionnement de la mémoire dans le cadre de la phénoménologie husserlienne, il faudrait maintenant éclairer plus finement les rapports et les différences relatives entre la perception, la rétention et le ressouvenir. Pour cela, nous reprenons le cas de la mémoire de la mélodie qui est un exemple heuristique comme ce phénoménologue lui-même l’a citée. La mélodie est composée de plusieurs mesures des sons. Pour saisir une mélodie dans son ensemble, il faut que tous les sons la composant soient perçus et retenus d’une manière enchaînée dans la conscience. Le processus de la perception a lieu de la manière suivante : chaque son est perçu, chaque fois qu’il est donné maintenant. La perception est ainsi, selon le phénoménologue, définie par « l’acte en qui réside toute origine, l’acte qui constitue originairement. » [[204]](#footnote-204)

Une fois que le son est passé, il n’est plus présent, mais retentit encore par la rétention de notre conscience. C’est en effet le souvenir rétentionnel ou primaire qui permet de garder l’épaisseur du passé et donc de reconstituer l’ensemble de la mélodie comme une continuité organisée dans la conscience. C’est en ce sens que la rétention est toujours liée à la perception. Cependant le ressouvenir ou le souvenir secondaire est une opération consciente qui permet de re-présentifier les sons qui ont été passés. En l’occurrence, le maintenant passé dans le ressouvenir est « re-présenté ». Par conséquent, le ressouvenir est, selon le terme d’Edmund Husserl, le « *maintenant imaginé* ». [[205]](#footnote-205) Pareillement au maintenant imaginé, « l’avant et l’après imaginés ne font que représenter un avant et un après, etc. »[[206]](#footnote-206)

Il est maintenant temps d’aborder la notion d’intentionnalité qui est l’un des noyaux centraux de la phénoménologie husserlienne à propos de la représentation de la mémoire. La notion d’intentionnalité chez Edmund Husserl résulte de celle d’intention de Franz Brentano. C’est une notion phénoménologique employée pour désigner un acte du sujet d’appréhender l’objet dans son intégralité. L’intentionnalité fonctionne, chaque fois que nous percevons l’objet dans le monde. D’après Edmund Husserl, l’intentionnalité se définie comme « la particularité qu’a la conscience d’être conscience de quelque chose.»[[207]](#footnote-207)*,* c’est-à-dire que la conscience n’est rien d’autre que l’intention ajoutée à un objet. Cette particularité de la conscience est un acte intentionnel du sujet sur l’objet. De ce fait, contrairement à la représentation, l’intentionnalité est un acte interprétatif. Suspendant le jugement d’un objet en parenthèse, retournant à la chose même, le sujet tente de synthétiser la signification de l’objet intégral. Lorsque nous percevons partiellement une chose temporelle, la rétention qui est la conscience de l’impression acoustique ou de l’image seulement écoulées de l’objet temporel nous permet de compléter le processus temporel de l’objet, par exemple le chant, le récit, etc. Il y a donc une conscience intentionnelle qui porte sur la recherche de l’unicité ou l’identité de l’objet temporel dans le flux de changements. C’est bien cette intentionnalité qui permet de remplir des lacunes lors de la perception du changement de l’objet temporel.

Edmund Husserl distingue aussi l’imagination et le ressouvenir même si elles ont un point commun du fait qu’elles consistent à rappeler un objet absent. Tandis que la première, d’après lui, est liée à la conscience d’un objet qui ne recouvre pas le maintenant passé, la deuxième est la conscience d’un objet temporel qui s’est écoulé originairement dans le passé. C’est-à-dire que le ressouvenir est fait des morceaux constitués provenant du temps écoulé qui est vécu. Selon Edmund Husserl, il est acceptable que le ressouvenir représente le passé en tant que celui d’« un tout juste passé ». Dans ce cas, le ressouvenir est un « acte du maintenant ». Le ressouvenir, c’est donc un travail de l’intentionnalité du sujet qui fait réapparaître le passé dans la conscience du présent. Selon ce phénoménologue, le ressouvenir a une double intentionnalité. C’est-à-dire que l’actualisation du souvenir désigne « le rétablissement des enchaînements remplis jusqu’au présent actuel. »[[208]](#footnote-208) Dans le processus de l’actualisation du ressouvenir, le philosophe illumine la « reproduction de la conscience » et « ce qui accroche à cette reproduction. » C’est là que la conscience du futur s’engendre et qui se traduit par « des intentions d’attente ».[[209]](#footnote-209)

Chez Edmund Husserl, la notion des « intentions d’attente » est sémantiquement renvoyée au souvenir qui est dans un flux continuel parce que la vie de la conscience est dans un flux continuel. Le flux continuel signifie que « chaque élément nouveau réagit sur l’ancien. » [[210]](#footnote-210) Regardons une marque d’Edmund Husserl en détail sur la globalité du souvenir comme ainsi :

« Le souvenir n’est pas une attente, mais il a un horizon orienté vers le futur, vers le futur du remémoré, et c’est un horizon posé. Cet horizon, pendant que se produit le processus de remémoration, est sans cesse ouvert à nouveau, et devient plus vivant, plus riche. Ce faisant, cet horizon se remplit sans cesse d’événements remémorés nouveaux.» [[211]](#footnote-211)

En résumant la pensée phénoménologique de la conscience du temps d’Edmund Husserl, nous allons développer notre intérêt : un rapport entre la perception de l’objet temporel et la création musicale. Comment une expérience perceptive de l’objet des musiciens devient-elle la musique ? Et pourquoi le produit des compositeurs est-il nous expliqué ? La musique est l’unité des enchaînements des sons temporels. Sans la perception des sons comme l’objet temporel et sans l’impression de ces sons, il n’existe pas de motif musical. Chaque fois que des artistes des sons essaient de composer une pièce musicale, ils constituent un motif musical dans le thème. Pendant qu’un son temporel est retenu par le musicien, il anticipe la mélodie par son intentionnalité : lorsqu’il construit une narrativité musicale, la rétention des sons fait ouvrir la voie de la construction d’une mélodie consécutive. La composition musicale se traduit par l’enchaînement des sons animés par la rétention et la protention des musiciens. Qu’est- ce à dire ?

La perception de l’objet temporel permet d’anticiper l’autre objet immédiatement. Comme l’a dit Edmund Husserl, le ressouvenir est toujours virtuel grâce aux « intentions d’attente » dans un moment présent et vivant. Ainsi, la musique représentée par les créateurs est l’ensemble des morceaux de l’expérience historique provenant du passé qui enjambe au futur. Wayne D. Bowman (1998) donne dans son livre, intitulé *Philosophical perspectives on music*, une interprétation d’un rapport entre la rétention et la « protention », tout en citant Clifton :

« Retention, Clifton says, « clings to events happening now, qualifying the real now with a wider, phenomenal now… […] Retention is essential to musical experience, since without this sense of a « past which is has been…but not gone by » we would never experience music, only meaningless succession of sonic bits. On the other hand, protention enlarges the present toward a future anticipated, as opposed to one merely awaited. »[[212]](#footnote-212)

À cette explication concrète, nous comprenons que la rétention est la mémoire qui est présentifiée comme la vision visible. Mais, elle se transforme de plus en plus en ressouvenir à cause du décalage entre la rétention et la protention. La crevasse entre la perception et la représentation provient du présent qui s’allonge vers le futur. Nous pouvons appliquer la manière de la représentation de la conscience à la création de la musique. L’expérience perceptive du compositeur dans une condition temporelle et spatiale constitue la mémoire singulière. La mémoire individuelle du compositeur fait revivre notre souvenir puisque nous essayons d’y ajouter notre horizon d’attente. Dans un certain moment présent qui est attentif, la mémoire revit dans le présent. Un moment de l’expérience perceptive nous montre brusquement du temps passé mais coloré. Le passé est une sorte d’objet virtuel qui attend la présentification dans le présent.

Enfin, « l’horizon orienté vers le futur » d’Edmund Husserl, est l’indemnisation imminente de la rétention. Cependant, le processus phénoménologique du temps d’Edmund Husserl ne considère un décalage de « l’horizon orienté vers le futur » entre des hommes. La rétention et la protention d’Edmund Husserl ne s’interrogent pas la limite de l’expérience de l’agent. La notion de « l’à venir comme l’objet imminent et immédiatement visible comme une propriété présente des choses » [[213]](#footnote-213)heurte donc les conditions de possibilité de Pierre Bourdieu. L’à venir n’est pas fixé comme l’être spontané, mais les possibilités dans les conditions. Au niveau sociologique, chez Pierre Bourdieu, c’est l’expérience limitée dans le temps et l’espace de l’agent agissant dans la structure qui fait apparaître l’à venir le possible. L’accumulation historique de l’expérience constitue le sens pratique pour « un possible qui peut arriver ou ne pas arriver » [[214]](#footnote-214)de l’agent agissant.

**2.2. La virtualité de la mémoire : Bergson**

C’est par la notion de « corps » formulé par Henri Bergson que la notion de « mémoire » semble trouver une signification encore plus entendue. À la différence d’Edmund Husserl qui dévoile un processus phénoménologique de la conscience du temps, Henri Bergson voit le corps un centre de percevoir l’objet. Ce philosophe appelle l’objet qui compose « les images ». [[215]](#footnote-215) Avec les images, il nomme la « matière » [[216]](#footnote-216) l’ensemble d’images. Il établit originairement la notion de « corps » qui ne se différencie pas des images. Le corps, selon lui, est l’image lui-même comme ci-dessus :

« […] notre corps n’est point autre chose que la partie invariablement renaissante de notre représentation, la partie toujours présente, ou plutôt celle qui vient à tout moment de passer. Image lui-même, ce corps ne peut pas emmagasiner les images, puisqu’il fait partie des images ; et c’est pourquoi l’entreprise est chimérique de vouloir localiser les perceptions passées, ou même présentes, dans le cerveau : elles ne sont pas en lui ; c’est lui qui est en elles. » [[217]](#footnote-217)

Le corps d’Henri Bergson est donc un « intermédiaire de certaines images particulières, dont le type m’est fourni par mon corps.» [[218]](#footnote-218) Mais, il est également « une espèce de centre d’où se réfléchit, sur les objets environnants, l’action que ces objets exercent sur lui. »[[219]](#footnote-219) Le corps de ce philosophe n’est rien d’autre que les registres historiques dans lesquels toutes les traces du corps sont emmagasinées. De ce fait, la « mémoire » d’Henri Bergson n’est pas un simple phénomène à partir du cerveau, mais plutôt l’essence de l’être. Car, lorsque l’être perçoit les images au moment présent, ces images influence le corps à la fois d’une manière physique et affectif. En partant des « mouvements moléculaires »,[[220]](#footnote-220) nos perceptions arrivent jusqu’à l’action. La matière, le monde est toujours compris par l’ensemble de ma perception du corps. Car, c’est la perception et du mouvement du corps qui fait représenter le monde. *«* La représentation de l’univers matériel est relative, subjective pour ainsi dire, qu’elle est sortie de nous*.* » [[221]](#footnote-221)

Par conséquent, « l’être » est un total du passé imprimé par la mémoire et le passé « coexiste avec le présent dont il est le passé. » [[222]](#footnote-222) C’est ainsi que la mémoire n’est pas un produit neuropsychiatrique, mais l’être lui-même puisque la mémoire ne reste pas dans le cerveau, mais stocké dans le corps. Pourtant, le corps n’est pas un centre mécanique qui reçoit tous les stimuli. Le corps humain se situe entre l’esprit et la matière. Si nous allons plus loin d’ici à la théorie bergsonienne du temps, qui s’explique par la notion de « durée », le passé et le présent ne sont pas séparables. C’est par la notion de « durée » que nous pouvons apercevoir un vrai caractère de la mémoire qui entretient cette épaisseur temporelle. Henri Bergson explique attentivement que la connaissance du présent n’est rien d’autre la perception du passé. Selon lui, le présent perçu est le « présent déjà passé ». Et ce présent perçu devient en fait la mémoire. Il met en lumière l’inséparabilité entre le passé et le présent en expliquant que le présent est seulement la perception du moment instant qui vient d’être passé. Voilà l’inséparabilité du temps du temps d’Henri Bergson :

« […] vous considérez le présent concret et réellement vécu par la conscience, on peut dire que ce présent consiste en grande partie dans le passé immédiat. Dans la fraction de seconde que dure la plus courte perception possible de lumière, des trillions de vibrations ont pris place, dont la première est séparée de la dernière par un intervalle énormément divisé. Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d‘éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. Nous ne percevons, pragmatiquement, que le passé, le présent pur étant l’insaisissable progrès du passé rongeant l’avenir. »[[223]](#footnote-223)

Pour l’essentiel, la temporalité de ce philosophe se traduit par la « durée » parce que le passe resurgit dans le présent. Selon Gille Deleuze qui examine attentivement la « durée » de Bergson dans son livre intitulé Le Bergsonisme (1966), l’identité de la mémoire s’explique par « conversation et accumulation du passé dans le présent », [[224]](#footnote-224) la durée se traduit par « multiplicité virtuelle ou continue. » [[225]](#footnote-225) L’explication de ce caractère coexistant du présent et du passé est élucidée comme ainsi :

« Comment un présent quelconque passerait-il s’il n’était passé en même temps que présent ? Jamais le passé ne se constituerait, s’il ne s’était constitué d’abord, en même temps qu’il a été présent. Il y a là comme une position fondamentale du temps, et aussi le paradoxe le plus profond de la mémoire : le passé est « contemporain » du présent qu’il a été. Si le passé devait attendre de ne plus être, si ce n’était pas tout de suite et maintenant qu’il était passé, « passé en général », il ne pourrait jamais devenir ce qu’il est, jamais il ne serait ce passé. Le passé et le présent ne désignent pas deux moments successifs, mais deux éléments qui coexistent, l’un qui est le présent, et qui ne cesse de passer, l’autre, qui est le passé, et qui ne cesse pas d’être, mais par lequel tous les présents passent. »[[226]](#footnote-226)

Henri Bergson distingue deux types de mémoire. La première mémoire désigne le « souvenir spontané » dont l’image se produit spontanément et renouvellement à chaque fois que l’événement se passe dans la vie. En revanche, chez les termes de ce philosophe, la seconde mémoire est « active ou motrice, devra donc inhiber constamment la première, ou du moins n’accepter d’elle que ce qui peut éclairer et compléter utilement la situation présente. » [[227]](#footnote-227) D’ailleurs, la seconde mémoire rend la première « tendue à l’action, assise dans le présent et ne regardant que l’avenir. »[[228]](#footnote-228) Chaque fois que les images perçues sont conservées dans le premier souvenir, le deuxième souvenir en tant qu’action joue un rôle d’élargir l’horizon d’expérience dans la vie de l’être. Tandis que le premier souvenir se rapprocherait de la perception du corps, le second souvenir se traduirait par une histoire temporelle et d’espace de l’être.

À ce stade, nous pouvons poser une question : par quel processus nous sentons-nous l’« illusion du déjà vu » de la chanson lorsque nous l’écoutons ? Comment s’actualise l’image ancienne à un certain moment présent ? Henri Bergson semble nous donner une réponse à ces questions, en parlant de l’intervention du souvenir dans un moment présent par la notion de « reconnaissance »[[229]](#footnote-229). Le philosophe nous explique que l’impression du « déjà vu » se produit dans notre conscience à cause de la perception précaire du présent éveillant celle antérieure. Il ajoute que cette reconnaissance sur l’image ancienne crée l’impression subjective. Enfin, c’est le passé surgit dans un moment présent qui fait une perception semblable. Explorons la reconnaissance de ce philosophe :

« Reconnaître serait donc associer à une perception présente les images données jadis en contiguïté avec elle. Si concomitante B, C, D y restent associées par contiguïté. Si j’appelle A’, la même perception renouvelée, comme ce n’est pas à A’ mais à A que sont liés les termes B, C, D, il faut bien pour évoquer les termes B, C, D, qu’une association par ressemblance fasse surgir A d’abord. En vain on soutiendra que A’ est identique à A. » [[230]](#footnote-230)

Selon, Bergson, le sentiment du « déjà vu » viendrait d’une juxtaposition ou d’une fusion entre la perception et le souvenir. » [[231]](#footnote-231) Ce sont des couches de la réalité qui génèrent la représentation brusque du souvenir. La réflexion de Bergson sur la mémoire nous permet d’expliquer comment les matériaux musicaux nous attirent comme s’ils raconteraient le souvenir dans notre vie. Pourrions-nous expliquer cette impression au niveau musical ? C’est possible.

Lorsque nous écoutons la musique familière à notre oreille, c’est la reconnaissance que se produit à nous le souvenir antérieur. C’est-à-dire que les images présentes, provoquées par une chanson, se présentent d’une manière colorée dans le présent. Car, elles dépendent de la mémoire du corps comme l’ensemble des expériences historiques. Par une chanson, les images présentes commencent à s’actualiser dans un contexte présent. Ainsi, c’est une retrouvaille d’un souvenir provoqué par une chanson. Le souvenir existe comme un état virtuel dans notre conscience. Il se présente par la perception et il se confond avec elle.

Bref, la mémoire de Bergson est l’histoire de l’être. Car, l’être n’est rien d’autre que l’acteur qui répète l’emmagasinement de la mémoire dans les conditions externes. L’action dans le présent se réfère toujours à la mémoire. Par ailleurs, le vrai sens de la vie se caractérise par l’« élan vital », comportant une « virtualité en train de s’actualiser », donc par une « simplicité en train de se différencier » et « une totalité en train de se diviser. »[[232]](#footnote-232) Le corps des musiciens qui connaît l’expérience temporelle et de l’espace stocke la mémoire. Les produits artistiques deviendraient donc l’insigne du grès de la sensibilité temporelle des images des musiciens.

**2.3. Le corps percevant : Merleau-Ponty**

«Un homme sensible à toutes les voix de la nature, sans doute, mais qui éprouve par surcroît le besoin de mettre ces choses en ordre et qui soit doué pour cela d’une capacité toute spéciale. Entre ses mains, tout ce que j’ai considéré comme n’étant pas de la musique va de musique. J’en conclus que les éléments sonores ne constituent la musique que par l’effet de leur organisation, et cette organisation présuppose une action consciente de l’homme. » [[233]](#footnote-233)

Comment apporte l’expérience perceptive dans la construction d’un horizon du monde ? Merleau-Ponty s’adonne au rapport entre le corps percevant et le monde construit par lui. Selon Merleau-Ponty, la sensation du vert, du rouge n’est rien d’autre que des qualités de notre expérience effective, en expliquant que « le visible est ce qu’on saisit avec les yeux » et que «  le sensible est ce qu’on saisit par les sens ».[[234]](#footnote-234) Pour expliquer le corps, qui est le pivot de sentir la qualité de l’objet, Merleau-Ponty le compare à « un champ visuel » dans lequel nous percevons un monde délimité. En effet, c’est parce que la perception est un produit d’un champ subjectif que le corps percevant entretient avec le monde.

Le « champ visuel », d’après Merleau-Ponty, est donc un milieu singulier dans lequel les objets s’apparaissent singulièrement. Ce phénoménologue critique la théorie antérieure sur la sensation, qui « compose tout savoir de qualités déterminées, nous construit de objets nettoyés de toute équivoque, purs, absolus, qui sont plutôt l’idéal de la connaissance.» [[235]](#footnote-235) Selon lui, la théorie antérieure sur la sensation n’est rien d’autre que la perception physique sur le monde. Il a tenté donc d’expliquer d’abord la substance, c’est-à-dire l’intuition. Selon Merleau Ponty, Un regard avec l’expérience de la perception permet de parvenir à la substance de l’objet. La conscience, c’est-à-dire « mon regard » du sujet donc fait apparaitre la substance immanente de l’objet. Il explique comme :

« L’horizon est qu’il assure l’identité de l’objet au cours de l’exploration, il est le corrélatif de la puissance prochaine que garde mon regard sur les objets qu’il vient de parcourir et qu’il a déjà sur les nouveaux détails qu’il va découvrir.» [[236]](#footnote-236)

Par ailleurs, l’expérience du corps de Merleau-Ponty concerne l’historicité. Il montre une perspective historique de l’expérience corporelle en développant les implications temporelles de l’expérience perceptive d’Edmund Husserl. La réflexion d’Edmund Husserl sur l’expérience perceptive de sa structure temporelle fait à Merleau Ponty ouvrir la voie du domaine des sciences historico-herméneutiques. Merleau Ponty souligne l’espace du corps. Le corps possède l’« habitude motrice » et l’« habitude perceptive. » [[237]](#footnote-237) Le corps vit dans l’espace et dans le temps délimités, mais il objective une conscience en surpassant la banalité des situations conditionnelles. Le phénoménologue l’explique  ainsi :

« On voit mieux, en considérant le corps en mouvement, comment il habite l’espace (et d’ailleurs le temps) parce que le mouvement ne se content pas de subir l’espace et le temps, il les assume activement, il les reprend dans leur signification originelle qui s’efface dans la banalité des situations acquises. Nous voudrions analyser de près un exemple de motricité morbide qui met à nu les rapports fondamentaux du corps et de l’espace. » [[238]](#footnote-238)

Enfin, en tant qu’« étant à priori du monde »[[239]](#footnote-239), le monde ne se donne qu’à corps sur lequel le monde centré. Le corps structure donc le monde. Également, le corps est en mouvement avec la motricité dans le monde réel et le corps fait l’habitude. Le monde structure donc le corps. Comme le corps est « le système de systèmes voué à l’inspection d’un monde »[[240]](#footnote-240), le monde perçu est « le monde organiquement centré sur le corps »[[241]](#footnote-241). À cet égard, le corps est un produit historique de motricité dans les conditions de possibilité du corps qui entre en liaison avec le monde social. La musique est n’est rien d’autre qu’un produit historique du corps dans le monde où le corps s’adapte au monde social.

**3. La reproduction sociale de la mémoire**

**3.1. La phénoménologie de la mémoire de Paul Ricœur**

Après avoir exploré les théories de la mémoire d’Edmund Husserl et d’Henri Bergson, nous arrivons maintenant à la pensée de Paul Ricœur qui ouvre un nouvel horizon à notre étude. Paul Ricœur a développé une théorie de la mémoire en découvrant un rapport entre la mémoire, l’histoire et l’oubli. Son approche philosophique sur la mémoire se fonde sur le postulat de la précarité de la mémoire. En suivant la mémoire à la trace, il éclaire la notion de mémoire par le traité du souvenir d’Aristote, intitulé « De memoria et Reminiscenicia ». Le philosophe grec a divisé la mémoire comme « Mnèmè » et « Anamnèsis. ». La première est une « simple présence d’un souvenir à l’esprit » et la deuxième est une « recherche plus ou moins laborieuse et fructueuse »[[242]](#footnote-242).

D’abord, dans son livre intitulé *La mémoire, l’histoire, l’oubli* (2000), c’est l’imagination que Paul Ricœur a tenté de mettre en lumière avec la mémoire. Il fait savoir après un parcours historique que l’on a longtemps confondu la mémoire et l’imagination. Partant de la pensée platonicienne qui a tenté de différencier « *eikōn* », « *phantasma* » et « *tupos* », le philosophe herméneutique parvient à découvrir que la mémoire et l’imagination ont un point commun au regard du fait qu’elles sont tous les deux une « représentation présente d’une chose absente ». [[243]](#footnote-243). Il fait remarquer, à travers l’histoire de la philosophie occidentale depuis Antiquité grecque, que l’imagination et la mémoire sont associées sans différenciation. Une phrase de la Proposition 18 du Livre IIde « l’Ethique »de Spinozaqu’il mentionne, explicite cette confusion de la mémoire avec l’imagination :

« De la nature et de l’origine de l’âme » : « Si le corps humain a été affecté une fois par deux ou plusieurs corps simultanément, sitôt que l’Âme imaginera plus tard l’un des deux, il lui souviendra aussi des autres. » C’est sous le signe de l’association des idées qu’est placée cette sorte de court-circuit entre mémoire et imagination : si ces deux affections sont liées par contiguïté, évoquer l’une –donc imaginer, c’est évoquer l’autre, donc s’en souvenir. La mémoire, réduit au rappel, opère ainsi dans le sillage de l’imagination. » [[244]](#footnote-244)

Paul Ricœur critique l’idée reçu sur l’imagination qui a été longtemps méprisée en comparaison de la mémoire. En citant cette phrase de l’Ethiquede Spinoza selon laquelle la mémoire est valorisée comme une technique de mémoriser des textes, il indique que la réflexion sur la mémoire ne se procure pas la conscience temporelle. Ensuite, il remarque la méprise de l’imagination sous la perspective philosophique. Il poursuit ainsi :

« Or l’imagination, prise en elle-même, est située au bas de l’échelle des modes de connaissance, sous le titre des affections soumises au régime d’enchaînement des choses extérieurs au corps humain, comme le souligne la scolie qui suit : « Cet enchaînement se fait suivant l’ordre et l’enchaînement des affections du corps humain pour le distinguer de l’enchaînement des idées qui se fait suivant l’ordre de l’entendement.. […] L’étonnant est que la mémoire ne soit pas mise en rapport avec cette appréhension du temps. Et comme la mémoire, considérée par ailleurs comme mode d’éducation, au titre de la mémorisation des textes traditionnels, a mauvaise réputation – voyez le Discours de la méthode de Descartes-, rien ne vient au secours de la mémoire comme fonction spécifique de l’accès au passé. » [[245]](#footnote-245)

Si Paul Ricœur prend ses distances avec la réflexion platonicienne sur la mémoire, c’est parce qu’il lui semble difficile de nier non seulement la différence entre la mémoire et l’imagination, comme il l’explicite bien avec une phrase d’Aristote : « la mémoire est du temps. »[[246]](#footnote-246) Depuis la pensée d’Aristote sur la mémoire, la mémoire s’appuie sur la vision temporelle. Elle signifie donc le rappel des choses, personnes ou lieux qui ont été. Elle se dote donc des images-souvenirs représentées comme un avant ou un après, ceux qui appellent donc la mise en ordre dans la succession. [[247]](#footnote-247) À cause de cette vulnérabilité de la mémoire, se produisent de multiples formes anormales de la mémoire comme par exemple :

« La principale différence entre la mémoire et l’imagination, alors que l’une et l’autre relève de la problématique de la présence de quelque chose d’absent, et que la mémoire est le garant du caractère passé de ce dont elle déclare se souvenir. La mémoire est forcément mémoire de quelque chose qui n’est plus, mais ayant été, elle fait donc référence à un réel antérieur. Mais la mise en image du souvenir premier suppose une reconstruction, ce qui pose la question de la fiabilité de la mémoire, et avec elle, celle de sa vulnérabilité structurelle. En effet, c’est cette vulnérabilité, issue du rapport entre l’absence de la chose souvenue et sa présence sur le mode de la représentation, qui fait que la mémoire est sujette à de multiples formes d’abus.» [[248]](#footnote-248)

En se focalisant sur cette vulnérabilité de la mémoire, Paul Ricœur évoque l’exploitation intentionnelle de la mémoire, c’est-à-dire des « abus de la mémoire ». Pour les « images-souvenirs », provenant de la vulnérabilité de la mémoire, si l’on consulte de faits actuels, la mémoire rencontre l’histoire basée sur la « juste mémoire ». Selon lui, l’acte d’activer la mémoire contient un processus double, c’est-à-dire soit passive, soit actif. Cependant, la mémorisation qui se produit passivement dans notre conscience provoque des abus de la mémoire ; la remémoration doit être complémentée par des moyens techniques de la reconnaissance que l’on peut observer depuis l’Antiquité grecque. Comme une méthode d’éviter la déformation de la reconnaissance, Paul Ricœur observe le cas de l’« apprentissage » en psychologie qui se rapportant à « ars memoriae » d’une discipline « ascèse » qui signifie « exercice » des Socratiques. La manière de reconnaître rappelle un programme classique de l’éducation : la récitation de la leçon apprise « par cœur ». Paul Ricœur remarque la manière rhétorique des Grecs dans l’héritage culturel comme l’éloge spéciale des personnalités. Particulièrement, la manière de lier des images à des lieux témoigne de l’art de mémoire. L’annexion des images aux lieux, appelée « méthode des loci », se manifeste comme une rhétorique dans une phrase du traité Ad Herennium : « la mémoire artificielle (artificosa) consiste en lieux et images. » [[249]](#footnote-249)

De ce fait, ce philosophe propose plusieurs formes de la mémoire comme les abus de la mémoire naturelle : la mémoire « empêchée », la mémoire « manipulée » et la mémoire « abusivement commandée ». D’abord, en remontant aux théories freudiennes, Paul Ricœur présente la mémoire « empêchée » qui porte sur les variations de la mémoire « blessée » ou oppressée, ce qu’on peut restaurer par un travail psychanalytique. Autrement dit, c’est à ce niveau de la mémoire « empêchée » qu’on a besoin du « travail de remémoration » pour remédier des défaillances de la mémoire. Dans un niveau pratique, il faut à cette mémoire les conseils thérapeutiques y compris la « perlaboration ». Ensuite, il distingue le « trop de mémoire » et le « trop peu de mémoire » :

« « Le trop de mémoire » rappelle particulièrement la « compulsion de répétition », dont Freud nous dit qu’elle conduit à substituer le passage à l’acte au souvenir véritable par lequel le présent serait réconcilié avec le passé : que de violence par le monde qui valent comme acting out « au lieu » du souvenir ! On peut parler, si l’on veut, de mémoire-répétition pour ces célébrations funèbres. Mais c’est pour ajouter aussitôt que cette mémoire-répétition résiste à la critique et que la mémoire-souvenir est fondamentalement une mémoire critique. Si tel est le cas, alors le trop peu de mémoire relève de la même réinterprétation. Ce que les uns cultivent avec délectation morose, et ce que les autres fuient avec mauvaise conscience, c’est la même mémoire-répétition. Les uns aiment s’y perdre, les autres ont peur d’y être engloutis. Mais les uns et les autres souffrent du même déficit de critique. Ils n’accèdent pas à ce que Freud appelait le travail de remémoration. » [[250]](#footnote-250)

Ensuite, au niveau pratique, la mémoire « manipulée » de Paul Ricœur porte sur la mémoire formée par une « manipulation concertée de la mémoire et de l’oubli par les détenteurs du pouvoir ».[[251]](#footnote-251) Cette mémoire est celle instrumentalisée. Cette approche concerne une rencontre de la mémoire et de l’identité tant collective que personnelle. Selon le philosophe, la fragilité de l’identité « consiste dans la fragilité de ses réponses en quoi, prétendant donner la recette de l’identité proclamée et réclamée. » [[252]](#footnote-252) La fragilité de l’identité provient de « son rapport difficile au temps. » [[253]](#footnote-253) Selon Paul Ricœur, la mémoire est un récit entremêlé entre moi et d’autres personnes. La mémoire d’autrui peut donc s’approprier de celle de moi. L’identité personnelle selon Paul Ricœur, ne peut se formuler que par un parcours narratif de la vie de moi, elle/lui, nous, eux, etc. Que dit Saint Augustin à ce propos ? La mémoire a été longtemps un moyen pour construire soi en tant qui tendait vers cette unité de l’homme. La mémoire est non seulement une réflexion sur soi, comme l’a dit Augustin, mais aussi un résultat procédant d’un entremêlement de la vie d’autre. Tant individuelle que collective, l’identité est exposée à l’envahissement des expressions publiques de la mémoire. Dans ce cas, pour rendre facile l’intégration des membres d’une communauté, la rhétorique spécifique est légitimement employée par les détenteurs du pouvoir, c’est une rhétorique des « troupes ». [[254]](#footnote-254) En portant son intérêt sur le processus de légitimation des systèmes d’« autorité », il met en lumière un rapport entre la mémoire « exercée » dans un processus de l’institutionnalisation et l’histoire officielle. Nous rentrons ici dans un autre univers, celui de la politique.

Enfin, le philosophe présente la dernière mémoire comme la récompense des abus de la mémoire au niveau éthico-politique : la mémoire « obligée ». Cette mémoire rappelle le devoir de la mémoire. Par le travail de deuil et le travail de mémoire, c’est-à-dire une sorte d’« injonction à se souvenir », la mémoire douloureuse devient être guérie.

En somme, Paul Ricœur a tenté de clarifier de différentes représentations de la mémoire. L’identité collective demeure dans le récit, mais la vulnérabilité causée par son rapport au temps demande le travail de référence. C’est le devoir de la mémoire. Si nous abordons la parole de la musique comme la représentation mnémonique des choses, des personnes et des événements, nous pouvons mieux comprendre les résonnances du temps.

**3.2. La mémoire et une construction identitaire sociale**

*« Je ne suis rien. Rien qu’une silhouette claire*. »

Patrick, Modiano, *Rue des Boutiques obscures*.

L’intérêt porté au sujet tel que la mémoire dans un cadre sociologique est généralement réservé à son usage et implication collectifs. Les croyances collectives, qu’Emile Durkheim avait déjà appréhendées comme les « représentations collectives », constituent une tradition acquise et ensuite transmise génération après génération au cours de la dynamique sociale ; ce qui constitue la société, c’est un ensemble d’idées des membres de la société. Mais, partant de « représentations collectives » durkheimiennes, Maurice Halbwachs va encore plus loin jusqu’au point d’ajouter une optique psychologique du temps. Si nous avons nos propres rêves depuis nos enfances, ces rêves entrainés par l’inconscient peuvent être influencés par des aspects socio-culturels structurés par les cadres sociaux. La mémoire du passé trouve donc un sens social par le fait qu’elle est aussi une forme de la représentation sociale recomposée par l’intermédiaire d’un cadre social. Dans cette mesure, la mémoire individuelle participe à la construction de la mémoire collective. Ce qui est appelé la « mémoire collective » est considérée comme la conscience sociale selon Maurice Halbwachs. Il est alors possible d’observer la « mémoire collective » d’un groupe dans leurs croyances, valeurs, attitudes, opinions et des images sur lesquelles les contraintes sociales s’exercent. Ce qui est important sur la mémoire, c’est sa caractéristique évolutionnaire et sociologique en tant que représentation sociale. Il faut aussi souligner que la mémoire n’est pas quelque chose d’immuable, mais se reconstruit à travers à un cadre social du présent, comme l’a remarqué Maurice Halbwachs :

« Elle ne conserve pas le passé, mais elle le reconstruit à l’aide des traces matérielles, des rites, des traditions qu’il a lassé, et aussi à l’aides des données psychologiques et sociales récentes, c’est-à-dire le présent ». [[255]](#footnote-255)

Si l’on se souvient des expériences personnelles, il arrive souvent que la mémoire personnelle parvient à une représentation à l’aide de quelqu’un d’autre. Il semble donc légitime de dire que, selon l’optique de Maurice Halbwachs, la mémoire individuelle est représentée par le récit qui implique la vie des autres. La mémoire individuelle des personnes qui font partie d’un groupe social est entraînée dans le contexte des cadres sociaux, et ensuite incitée à réactualiser les souvenirs passés dans le présent. Ce sociologue ajoute aussi que la mémoire individuelle ne contribue pas à la constitution de la mémoire collective d’un groupe ou d’une société en tant que l’ensemble algébrique de mémoires individuelles. La notion de la mémoire collective désigne donc le substrat conventionnel qui fait partie de la structure. En ce sens, elle nous permet de considérer la mémoire collective comme un « lieu de rencontre ».[[256]](#footnote-256) Il en résulte que la mémoire individuelle en passant par le rêve et l’inconscient participe à la représentation sociale. Il est donc possible de dire que la mémoire collective fonctionne comme le cadre conditionnel à la production des œuvres d’art et leur reproduction.

**3.3. La mémoire chez des musiciens de Maurice Halbwachs**

Héritier des idées d’Emile Durkheim, Maurice Halbwachs, propose la notion de « mémoire collective », en s’appuyant sur une psychologie collective. La création de cette notion est inspirée par le temps social qu’Emile Durkheim a proposé dans une perspective sociologique. Pour Durkheim, « c’est toujours la société, qui prime sur les individualités nécessairement secondes, et impose à ses membres un rythme et un cadre temporel à la fois totale et unique. »[[257]](#footnote-257) Donc, la notion du temps d’Emile Durkheim comme nous l’avons déjà examiné, est « un cadre social » et aussi un « cadre mental». Maurice Halbwachs développe la notion du temps ave la mémoire. Il remarque le passé revécu avec l’apparition de l’image en partant de l’impression de l’enfance. Par la mémoire chez des musiciens, il tente de démontrer un caractère social et conventionnel de la mémoire.

En 1936, le sociologue avait écrit dans une revue intitulée *la Revue philosophique* « La mémoire collective chez les musiciens ». Dans cette analyse sociologique de la musique, ces textes peuvent être considérés comme une des premières recherches de la sociologie de la musique avec l’ouvrage de Max Weber (1921), de George Simmel (1882) et certains textes d’ethnomusicologues du XIXème siècle.[[258]](#footnote-258)Maurice Halbwachs met l’accent sur l’acquis d’une sensibilité musical des musiciens. Selon l’espace dont des membres se différencient, le langage musical est déjà fixé. Ce sociologue remarque un caractère de convention du langage musical :

« Le rythme et la mesure seront soumis, dans toutes les sociétés où les sensations musicales restent étroitement associées aux autres. Il n’y a pas lieu d’ailleurs d’objecter que cette différence entre le rythme populaire et le rythme des musiciens n’est donc que de degré, et non de nature, puisque ici et là on mesure des temps et des intervalles. »[[259]](#footnote-259)

Ensuite, il souligne aussi la mémoire automatiquement surgie des musiciens. Selon lui, la mémoire individuelle d’un groupe permet d’autres hommes dans la même groupe de se remémorer le même souvenir. Ainsi, la mémoire individuelle affect mécaniquement d’autres membres d’un groupe. Pour des musiciens, d’après lui, des mécanismes cérébraux des musiciens agissent naturellement sur des mécanismes des cerveaux d’autres musiciens. Ils ont le système de bouclé pour la communication musicale. Comment Halbwachs formule ce phénomène ?

« […] les musiciens ont besoins d’évoquer une quantité de souvenirs. Où se trouvent ces souvenirs, et sous quelle forme se conservent-ils ? Nous disions que, si on examinait leurs cerveaux, on y trouverait une quantité de mécanismes, mais qui ne se sont pas montés spontanément. Il ne suffirait pas en effet, pour qu’ils apparaissent, de laisser le musicien isolé en face des choses, de laisser agir sur lui les bruits et les sons naturels. En réalité, pour expliquer ces dispositifs cérébraux, il faut les mettre en relations avec des mécanismes correspondants, symétriques ou complémentaires, qui fonctionnent dans d’autres cerveaux, chez d’autres hommes. »[[260]](#footnote-260)

On constate que l’auteur essaie de démontrer l’apparition mnémonique chez des musiciens en tant que résultat d’un partage du temps et de la convention.

La mémoire collective porte deux traits distincts. D’une part, elle se rapporte à l’enjeu politique parce que des membres d’un groupe peuvent se relier par des lieux de mémoire qui animent la maçonnerie invisible d’une nation ou d’une classe sociale.[[261]](#footnote-261) D’autre part, comme nous l’avions déjà noté, le rapport entre la mémoire et l’identité, la mémoire collective se connecte à l’identité narrative de Paul Ricœur. L’« identité narrative des individus et des groupes », d’après lui, ne peut se former et se renouveler que par la perception qu’on a de soi et de l’autre à travers des images mnésiques.

Si nous rappelons la notion de la mémoire « archivée » de Paul Ricœur, qui se fait avec l’opération historiographique au niveau documentaire, nous voulons ici éprouver une matérialisation de la mémoire collective. D’ailleurs, comme une étude sociologique de la mémoire collective, Olivier Roueff (2005) qui a mené une recherche sur la Jazz est parti de la mémoire, partant de la notion de « trois états du capital culturel » de Pierre Bourdieu (1979)[[262]](#footnote-262), qui s’appelle l’état « incorporé », l’état « objectivé » et l’état « institutionnalisée ». Le chercheur s’intéresse aux formes du Jazz, en se basant notamment sur la mémoire « objectivée ». La mémoire « objectivée » du Jazz manifestée selon Olivier Roueff (2005) s’explique par les disques, les discours critiques et les images. Mais avant le travail d’Olivier Roueff (2005), Jacques Cheyronnaud (2002) avait inventé la notion de « disponibilité culturelle » pour expliquer le statut des objets religieux dans son livre intitulé *Musique, politique, religion*. À cet égard, la mémoire est « incorporée » au niveau personnel et collectif comme les biens culturels construits par l’« incorporation » des personnes, ce qui a besoin du temps. Suite à l’« incorporation », la mémoire devient objectivée ; à savoir qu’elle traverse un processus d’appropriation. Par conséquent, les formes différenciées de la mémoire disponible se rapporterait à la notion d’« habitus » des classes sociales. En résumé, la mémoire collective et l’« identité narrative » nous paraissent toucher un problème du style. La mémoire qui part de la réflexion philosophique rencontre un terrain sociologique. Sur le plan à la fois philosophique et sociologique, la mémoire, en tant qu’outil heuristique, permet d’expliquer les éléments des œuvres d’art, le style ou la forme des contenus culturels et même la narration musicale.

**3.4. La mémoire collective et le langage**

Que signifie sociologiquement l’écoute d’une vieille chanson dans le présent ? Est-ce que l’écoute de la même chanson conduit tous les auditeurs à la même impression ? Les éléments musicaux y compris ceux verbaux, la voix, les notes, les organisations instrumentales ne proviendraient totalement du talent. Nous allons d’ici spéculer plus profondément sur l’écoute musicale (comme l’écoute de ses signes musicaux) au regard de la communication.

Edward Sapir aborde la différence des cultures avec la différence des langues. Il se penche sur le langage en tant que l’actualisation primitive d’un acte vocal. Il illumine également l’optique ethnologique d’un acte de langage qui se différencie selon les différentes cultures :

« […] le langage est avant tout une actualisation vocale de la tendance à voir la réalité de façon symbolique, et c’est précisément cette qualité qui en fait un instrument proprement à la communication. […] Le monde réel pour un large part inconsciemment fondé sur les habitudes linguistiques du groupe. […] le langage tout à la fois nous assiste et nous retarde dans notre exploration de l’expérience, et les résultats de cette double action inscrits dans les nuances des significations qu’expriment les différentes cultures. » [[263]](#footnote-263)

Après Edward Sapir, Émile Benveniste, linguiste qui réfléchit sur « la nature du signe linguistique » de Ferdinand Saussure, comme association d’une image acoustique et d’un concept (l’articulation du signifiant et le signifié) insiste que la spéculation de Saussure ne désigne que la relation entre le signe et l’objet extérieur non pas la relation du signifiant et du signifié. Dans sa spéculation, dans son livre intitulé « la forme et le sens dans le langage »[[264]](#footnote-264), Emile Benveniste met en lumière que l’essence du langage qui est la communication, en s’opposant à l’optique de Saussure du langage, comme le rapport entre le signifiant et le signifié.

En revanche, il explique que l’essence du langage réside en « signifier »[[265]](#footnote-265). Ce linguiste illumine un homme parlant. Il met en lumière le langage humain comme la signification même par son activité signifiante. Ainsi, il élabore un concept de « signifiance » comme la spécificité intrinsèque du langage humain et du système de signe de signes.

Selon Emile Benveniste, le langage humain occupe une place très spéciale parmi d’autres signes. D’une part, la langue est « un système interprétant » par lequel tous les autres systèmes sémiotiques se véhiculent. D’autre part, elle peut se catégoriser et s’interpréter elle-même. La langue contribue au mode linguistique de la signifiance (au niveau sémiotique) et également au mode du discours de la signifiance (au niveau sémantique). C’est une double signifiance du langage humain. L’actualisation langagière des individus est donc un acte de langage d’une manière respectivement appropriée dans le discours. La réflexion de ce sociologue sur l’action langagière se déplace sur l’optique sociologique.

Dans l’optique psychosociologique, Maurice Halbwachs s’adonne à la représentation sociale de la mémoire individuelle. Il indique que les énoncés des membres d’une société ne peuvent pas dépasser les cadres sociaux : la famille, la classe sociale et la société globale. Chez ce sociologue, les paroles fragmentées des patients et leurs symptômes caractérisent la mémoire « rétrécie ». Il ajoute que la « convention verbale » fonctionne comme cadre de base à la fois le plus élémentaire et le plus stable de la mémoire collective. [[266]](#footnote-266) De ce point de vue, la musique qu’elle en soit traditionnelle ou populaire, est un autre exemple de la mémoire collective puisqu’elle renferme des signes ethnologiques et conventionnels d’une société. La réflexion sociologique sur la mémoire de Maurice Halbwachs montre que le passé devient vivant par le langage porteur de la norme implicite d’une société :

« II faut donc renoncer à l'idée que le passé se conserve tel quel dans les mémoires individuelles, comme s'il en avait été tiré autant d'épreuves distinctes qu'il y a d'individus. Les hommes vivant en société usent de mots dont ils comprennent le sens : c'est la condition de la pensée collective. Or chaque mot (compris) s'accompagne de souvenirs, et il n'y a pas de souvenir auquel nous ne puissions faire correspondre de mots. Nous parlons de nos souvenirs avant de les évoquer ; c'est le langage, et c'est tout le système des conventions sociales qui en sont solidaires qui nous permet à chaque instant de reconstruire notre passé. » [[267]](#footnote-267)

Entendre la chanson précédente, c’est d’entrer dans la mémoire collective d’une communauté linguistique. La musique, l’ensemble de la conscience collective se transmit aux héritiers au fil du temps même s’il se présente toujours par un cadre formel du présent. La voix, l’acte corporel des interprètes, sont une part extériorisée du substrat invisible de la pensée collective d’une communauté linguistique.

**3.5. La localisation de la mémoire collective**

Lorsque une idée surgie en soi avec le sentiment de déjà-vu par l’écoute une chanson, comment cette idée se différencient-elle ? Entendre une chanson, c’est d’avoir le sentiment du déjà-vu et « localiser un souvenir ». Autrement dit, c’est un essai de comprendre la pensée collective dans nos consciences. Ainsi, Etendre une chanson précédente, c’est entrer dans la mémoire collective dans le temps et dans l’espace. Dans cette limite géographique et temporelle, la musique reflète la pensée collective par une modalité communicative.

Il y a des recherches socio-anthropologiques sur la chanson. C’est l’étude mené par Catherine Dutheil Pessin (2002). Elle examine l’origine de genre des chansons réalistes en se focalisant sur l’espace. Elle démontre des vedettes de cafés concerts dans les quartiers de Paris dans les années 1930 et 1940. Une autre étude de la voix est réalisée par Guy Rosolato (1969). Il se focalise sur l’inséparabilité entre le langage et la voix. [[268]](#footnote-268) Selon Catherine Dutheil Pessin, la voix est un objet perdu. Car, le langage nous prive du lien sensuel au corps maternel. Avant d’apprendre le langage, nous primitivement murmurer. Catherine Dutheil Pessin interroge une phase sociologique de la voix. Elle compare la voix dans la chanson populaire et celle dans l’Opéra. Selon elle, lorsque la voix lyrique de l’Opéra doit être très maîtrisée avec beaucoup de temps, la voix de la chanson populaire ne demande pas un exercice si rigoureux que l’Opéra puisqu’elle est autodidacte.[[269]](#footnote-269)

Dans cette optique sociologique, des thèmes sur un outil de communication en musique peuvent s’interroger. Comme la classe sociale divisée et catégorisée participe à la pratique culturelle d’une manière respective, le style musical est toujours conditionné par la classe sociale. Pierre Bourdieu donne une explication économique sur la catégorisation du style. Il y ajoute la notion du champ de production. Selon lui, le champ de production évolue par des agents intéressés. L’évolution du champ de production entremêle toujours des agents agissants :

« Le mouvement par lequel le champ de production se temporalise contribue aussi à définir la temporalité des goûts (entendus comme systèmes de préférences concrètement manifestés dans des choix de consommation). Du fait que les différentes positions de l’espace hiérarchisé du champ de production […] correspondent à des goûts socialement hiérarchisés, toute transformation de la structure du champ entraîne une translation de la structure des goûts, c’est-à-dire du système des distinctions symboliques entre les groupes. » [[270]](#footnote-270)

Une spécificité stylistique d’un genre musical se caractérise donc par un résultat de préférences manifestées dans des choix de consommation. Ce sont des musiciens, des récepteurs et des distributeurs du marché qui définissent ce système de production. Les agents agissants participent à une lutte pour le pouvoir symbolique dans le monde musical. Ils consomment plus un certain genre musical et ils le reproduisent dans ce système de production. Pour l’essentiel, un style formel, une rhétorique communicative, l’expressivité des voix et des rythmes sont un résultat du goût des récepteurs dans un groupe social.

Dans la dimension rhétorique, les problèmes rhétoriques se rapportent aux problèmes en herméneutique.[[271]](#footnote-271) Pierre Bourdieu propose la notion d’« appropriation » du capital « objectivé » d’un groupe social. À cet égard, nous pouvons en déduire le fait que ce sont les récepteurs qui peuvent percevoir le message du discours. La connotation du discours poétique se fixe par des classes sociales hiérarchisées. C’est-à-dire que les récepteurs s’approprient au discours. En conséquence, les producteurs renforcent le système reproduisant le style des usages sociaux de la langue :

« […] Parler, c’et s’approprier l’un ou l’autre des styles expressifs déjà constitués dans et par l’usage et objectivement marqués par leur position dans une hiérarchie des styles qui exprime dans son ordre la hiérarchie des groupes correspondants ». [[272]](#footnote-272)

Roland Barthes mentionne le déterminisme socio-culturel d’un outil communicatif. Il évoque « le langage est fasciste ». Selon lui, des variantes d’énoncé individuelles sont déjà fixées dans une société. Les paroles, les voix des interprètes et les rythmes comme éléments musicaux n’échapperaient pas à la modalité communicative d’un groupe social ; la rhétorique des paroles d’un genre musical particulier serait inséparable de la condition sociale et culturelle d’une société donnée dans laquelle la pragmatique de la communication se fixe. [[273]](#footnote-273)

En développant la réflexion sociologique sur le style, Catherine Rudent (2000) porte sur l’analyse « interne » des matériaux musicaux en tant que résultat d’un choix inconscient au niveau esthétique. Selon elle, les « clichés musicaux » comme des récurrences partielles ou globales des signes musicaux, pourraient être une représentation individuelle de la mémoire collective. Elle remarque que les « clichés » musicaux fonctionnent comme un cadre social dans un processus de la composition. Rudent (2000) cite la pensée des « clichés musicaux » de Howard Becker ainsi :

« Les conventions sont nécessaires à l’art sous un autre rapport encore. Dès lors qu’il peut prendre ses décisions rapidement et s’organiser en fonction de méthodes convenues, un artiste est à même de consacrer plus de temps à l’œuvre proprement dite. Les conventions permettent de coordonner plus facilement et plus efficacement les activités des artistes et des personnels de renfort. […] ». [[274]](#footnote-274)

**4. De la mémoire à la musique**

**4.1. Une phénoménologie d’une reconstruction de la réalité**

Les pages d’ici seront destinées à examiner la musique comme la pratique. Remontons à la problématique précédente que nous avons déjà soulevée : lorsque l’on écoute une chanson ou une pièce musicale, on a l’impression qu’elle semble nous motiver un regard sur une réalité nouvelle. Comment peut-on rendre compte de ce sentiment par l’écoute musicale ? C’est l’objet de notre réflexion dans ces pages. L’accent est mis sur un processus d’une réalisation d’une réalité nouvelle.

Le discours en musique semble court, fragmenté, voire, parfois ambigüe. Mais, avec un récit non pas étranger, vraisemblable et croyable, il nous semble faire apparaître un monde nouveau. Quelles notions peut-on mobiliser à comprendre un récit vraisemblable en musique ? Partons de la notion de « mimèsis » [[275]](#footnote-275) d’Aristote. Paul Ricœur l’a délibérément reprise. Selon la *Poétique* d’Aristote, la tragédie et la comédie s’appuient sur l’imitation des personnages. La notion de mimèsis d’Aristote nous permet de la savoir comme une l’action de reconstruction de la réalité par « l’imagination créative »[[276]](#footnote-276).

Paul Ricœur propose les trois niveaux de temps mis en rapport avec les trois mimèsis pour démontrer comment le récit est créé par le créateur, et interprété par le récepteur. Trois moments de mimèsis concernent respectivement les traits « structurels, symboliques et temporels. » [[277]](#footnote-277)

La première phase du temps avec « la mimèsis I » se dévoile « dans une précompréhension du monde de l’action.» [[278]](#footnote-278) La première phase du temps avec « la mimèsis I » désigne le temps de « préfiguration » en tant que la « structure existentielle antérieure au langage. »[[279]](#footnote-279) Comme un deuxième temps, Paul Ricœur propose le temps de « configuration » crée par le mimèsis II. La configuration correspond à la mise en intrigue du récit. D’après le philosophe, mimèsis II est « le divers de l’action dans l’unité de l’intrigue »[[280]](#footnote-280). Dans un récit en musique, les événements probables sont embrouillés qui se trouvent entre l’historicité et la fiction. Mimèsis II en musique en tant que Mimèsis créative nous fait nous entremêler dans l’intrigue musicale du créateur par des enchaînements du discours, des mélodies, etc. Mimèsis II fait se traduirait par tous les éléments partiels en musique qui contribuent à la réception créative de l’auditeur. Le temps de configuration issue de Mimèsis II le temps vécu du récepteur. C’est la « refiguration » par mimèsis III. Paul Ricœur nous explique en résumé que « nous suivons donc le destin d’un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d’un temps configuré. » [[281]](#footnote-281)

Qu’est ce qui fait marcher alors Mimèsis II ? Il importe ici de préciser la fonction de le la métaphore par laquelle Paul Ricœur tente d’expliquer Mimèsis II. Chez Paul Ricœur, ce sont les puissances de l’imagination qui jouent un rôle créatif également quand le sens métaphorique de l’art se fait et la réception créative fonctionne. En tout cas, ce qui est important, c’est la fonction de l’imagination qui a été méprisée par les philosophes grecs (nous l’avons déjà suivie sous l’angle généalogique de la mémoire en se distinguant avec l’imagination). En effet, la distinction entre la mémoire et l’imagination, réside dans leurs rapports à la référence réelle : alors que la mémoire produit des images provenant du temps passé, c’est-à-dire à « l’image-copie », l’imagination produit des images inexistantes à partir d’une chose absente. Cette fonction créative produit « une image-fiction ».

En développant la fonction de l’imagination en comparaison de la mémoire, on voit quatre phases de l’imagination. Selon la réflexion de George H. Taylor (2006) sur l’imagination de Paul Ricœur, la première imagination est « productive imagination **»** commeun champ de l’imagination sociale et culturelle, par exemple, l’utopie. La deuxième et la troisième imagination sont « epistemological imagination » et « poétique imagination » qui concernent principalement la lecture imaginative. Dernièrement, la quatrième imagination se rapporte au symbole religieux.[[282]](#footnote-282) Ainsi, lorsque l’imagination productive est une sorte de matériel qui s’oriente vers l’action de l’agent en tant que la pratique dans le monde social, l’imagination épistémologique et poétique sont destinés au récepteur qui utilise la compétence de la suspension du jugement. Le récit poétique nous fait donc construire une autre réalité au-delà du monde du texte. Dans un processus de la lecture du texte poétique, selon Paul Ricœur, l’imagination en tant que compétence est non seulement un instrument de la composition du temps par le récit, mais aussi le moteur dirigeant un phénomène de la lecture vers la visée de vérité. Car, comme l’a dit Paul Ricœur, « lire, c’est imaginer un réel inédit ».[[283]](#footnote-283) Il voit la fonction de l’imagination comme pour « refaire la réalité ».

**4.2. La métaphore des paroles**

Les paroles sont persuasives dans une perspective rhétorique. Car, d’un côté, en tant que récit ouvert, elles nous incitent des sentiments comme le plaisir, la tristesse, ou des moments d’une manière suggestive. De l’autre côté, les paroles sont implicites et descriptives. D’ailleurs, elles ont des parties métriques comme le vers. Dans cet égard, les paroles ressemblent à un poème rempli de métaphore. Ainsi, on s’interroge comme : est-ce qu’elles sont issues de la poésie ou l’éloquence esthétique ? Pour répondre à cette question, nous réflexions dès ce moment sur les paroles en musique qui est rhétorique et poétique. Ainsi, notre intérêt se focalisera sur la métaphore des paroles en chanson.

Comme nous l’avons déjà examinée dans la rhétorique, la métaphore appartient aux figures de sens. Cependant, Paul Ricœur essaie d’illuminer l’identité de la métaphore qui se situe entre la poétique et la rhétorique. En fait, selon Aristote, la métaphore est « le transport à une chose d’un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l’espace, ou de l’espèce au genre ou de l’espèce à l’espèce ou d’après le rapport d’analogie ». [[284]](#footnote-284) Paul Ricœur critique que les philosophes pendant longtemps se livrent aux théories de la métaphore telles que la « métonymie »[[285]](#footnote-285) influencée par la théorie de l’« interaction »[[286]](#footnote-286) en dépassant la théorie d’Aristote de « substitution ». En tout cas, la métaphore est la suggestion dans la rhétorique et le cliché dans l’expression poétique.

Mais, Paul Ricœur illumine une phase pragmatique dans un processus métaphorique. Il remarque qu’un processus métaphorique qui est de « refaire la réalité » en projetant les possibilités nouvelles sur la chose sans le jugement. C’est « the solidity between the épochè and the capacity to project new possibilities. » [[287]](#footnote-287) La métaphore de Paul Ricœur n’est pas seulement la substitution des mots ou une description du monde réel. Elle est l’action rhétorique munie d’un but persuasif. Il rehausse l’imagination dans un processus métaphorique. Chez ce philosophe, la métaphore, c’est à priori d’inventer une réalité nouvelle. Il explique que « l’imagination suspend notre créance en une description antérieure. Elle constitue donc le meilleur antidote aux idées reçues et naïvement acceptées. » [[288]](#footnote-288) La métaphore de Paul Ricœur garde la distance avec la description ordinaire de l’objet. Le philosophe abandonne les idées fixées des théories de la métaphore successivement :

« I suggest that we take the expression “split reference ” as our leading line in our discussion of the referential function of the metaphorical statement. To summarize, poetic language is no less about reality than any other use of language but refers to it by means of a complex strategy which implies, as an essential component, a suspension and seemingly an abolition of the ordinary reference attached to descriptive language. » [[289]](#footnote-289)

Le processus métaphorique animé par l’imagination produit un autre sens au-delà du langage ordinaire. La métaphore devient donc rhétorique pour plaire et séduire.[[290]](#footnote-290) C’est l’action créative. Paul Ricœur nomme un résultat esthétique issu d’un processus de métaphore comme « un monde retrouvé ». [[291]](#footnote-291) Un monde retrouvé désigne un monde obtenu par l’expérience. La fonction de l’imagination ressemble à la méthode husserlienne : « l'épochè ». Paul Ricœur tente de s’appuyer sur l'épochè d’Edmund Husserl pour montrer l’essence de l’imagination puisqu’elle nous conduit à un pré-monde perçu par l’expérience. « Refaire la réalité », c’est ce qui se procure le processus métaphorique. Ainsi, la métaphore fait créer à l’orateur un monde idéal. Inspiré par l’épochè, Paul Ricœur explique :

« En un sens toute épochè est l'œuvre de l'imagination. L'imagination c'est l'épochè. Comme Sartre l'a souligné, imaginer, c'est se diriger vers ce qui n'est pas. Plus radicalement, imaginer, c'est se rendre absent du toutes des choses. Toutefois je ne voudrais pas réduire l'imagination à ce moment négatif. L'épochè est inséparable de la capacité de projeter de nouvelles possibilités. L'image comme absence est l'envers de l'image comme fiction. C’est la fiction qui recèle le pouvoir à tous les systèmes symboliques de « refaire » la réalité. » [[292]](#footnote-292)

La musique est intrinsèquement métaphorique puis qu’elle est ouverte comme « un proto-récit musical » [[293]](#footnote-293)comme l’a dit Jean Jacques Nattiez (2011). C’est Jean- Jacques Nattiez (2011) qui soulève une question sur la narrativité musicale. Dans l’organisation narrative, au niveau sémiotique de la musique, on perçoit « des répétitions, des rappels, des préparations, et des attentes de résolutions ».[[294]](#footnote-294) Dans des enchaînements de mélodies, d’ornementation et dans l’articulation, des sons réalisés par des instruments sont persuasifs en suggérant des sentiments à l’auditeur. À côté de ces messages non verbaux, les paroles en tant que messages inachevées actualisent des choses ou des moments.

Enfin, nous pouvons dire définitivement le fait que la rhétorique de la métaphore en paroles se complète par une combinaison des matériaux musicaux. Ils sont composés des messages linguistiques, des messages musicaux par des instruments et aussi des gestes. Dans la réalisation des signes musicaux, les paroles deviennent un texte plus symbolique. La métaphore des paroles n’est donc comprise complètement que par la réalisation totale de la voix, des instruments et des gestes des interprètes. La métaphore musicale ne résulte pas seulement des sens des mots figuratifs, mais d’une réalisation mélodico- rythmique des messages linguistiques et musicaux d’une manière réciproque. La musique invente l’image par la voix chantée et par des paroles figurées. Elle crée un monde pictural.

**4.3. L’horizon d’attente du musicien**

Quel est le rapport entre les matériaux musicaux (y compris les paroles) et l’expérience du musicien ? En quoi réside la valeur esthétique et sociale de la musique dans les conditions environnementales ? Nous nous sentons être dans un autre espace et dans un autre temps par l’écoute musicale. Est-ce que la musique tend substantiellement à la transcendance spatiale ? Pour répondre aux questions, il faudrait examiner l’« utopie » en passant par le prisme de l’imagination de Paul Ricœur. Comme nous l’avons examinée, l’imagination est la prise d’un espace intellectuel dans la conscience pour faire être étranger. À la dimension praxéologique, Paul Ricœur propose les deux formes de l’imaginaire social : l’idéologie et l’utopie. Lorsque l’idéologie correspond à la critique religieuse, à l’légitimation de la domination et à la fonction de manipulation, l’utopie est en revanche un exercice de l'imagination pour penser autrement.[[295]](#footnote-295)Alors que « l'idéologie renforce, redouble, préserve et, en ce sens, conserve le groupe social tel qu'il est », [[296]](#footnote-296) l’« utopie » désigne « la fonction qui est toujours de proposer une société alternative. » [[297]](#footnote-297) Paul Ricœur souligne que l’« utopie » désigne une transcendance temporelle et spatiale :

« L'utopie n'est plus alors qu'une manière de rêver l'action en évitant de réfléchir sur les conditions de possibilités de son insertion dans la situation actuelle. […] un lieu qui est d'un autre lieu, un ailleurs qui est un nulle part. Il faudrait parler ici non seulement d'utopie mais aussi d'uchronie pour souligner non seulement l'extériorité spatiale de l'utopie (un autre lieu), mais aussi son extériorité temporelle (un autre temps). » [[298]](#footnote-298)

Ainsi, l’utopie n’est pas une fantaisie « psychologique » qui tente de refaire la réalité. Elle est « l’expression de toutes les potentialités d’un groupe qui se trouve refoulé par l’ordre existant. » [[299]](#footnote-299) L’utopie serait donc une projection d’un rêve collectif perdu dans la réalité. Paul Mais, lorsque l’idéologie est l’insertion « l’intégration dans la mémoire sociale »[[300]](#footnote-300), « l’utopie constitue la réplique à la fonction intégrative de l’idéologie la plus radicale. » [[301]](#footnote-301) Lorsque l’idéologie est une projection de la mémoire collective d’un groupe vers le passé, l’utopie est une action d’impliquer les possibilités par l’imagination.

Paul Ricœur suscite l’homme affecté par l’histoire. Mais, pour réilluminer le futur du passé, il fait mention d’une notion de Reinhart Koselleck : la tension entre « l’espace d’expérience » et « horizon d’attente ».[[302]](#footnote-302) Reinhart Koselleck met l’accent sur un rapport étroit entre « l’espace d’expérience » et « l’horizon d’attente ». L’homme construit l’horizon d’attente par l’expérience privée en surpassant l’expérience antérieure en tant que la mémoire collective. Sans l’expérience, sans attente. Ce n’est pas donc l’histoire transmise qui constitue l’horizon d’attente de l’individu, mais la conscience du présent dans l’espace d’expérience. L’utopie n’est pas donc une vision illusoire, mais une attente d’« Ailleurs » fondée sur l’espace d’expérience. [[303]](#footnote-303)

Comme la musique est métaphore, si on rend compte du fait que la métaphore porte sur la « reconstitution », l’essence de la musique consiste à réaliser l’utopie du musicien. Le processus de l’utopie et les modalités qui font montrer un monde nouveau, il dépend de l’horizon d’attente de musicien. Dans l’espace d’expérience, des musiciens essaient d’incarner un monde inédit dans les conditions de possibilité. Ils réalisent l’intention par des matériaux musicaux. Sa sensibilité fait apparaître sa vision originaire sur un monde social. Un monde que les musiciens veulent voir est tissé par des signes musicaux et le langage. C’est l’utopie du musicien provient de l’horizon d’attente.

L’horizon d’attente du musicien est un produit singulier. Car, lorsque les conditions environnementales (socio culturelles et politiques et technologiques) construisent l’espace de l’expérience, la conscience sur l’expérience ne se réactualise pareillement par des individus. Tandis que quelques expériences peuvent s’évanouir dans la conscience en tant que résidu de la mémoire, d’autres expériences sont marquées d’une manière impressive par des individus selon la sensibilité. Ainsi, la vision du musicien tend vers autre temps et autre espace avec des matériaux musicaux. Spécialement dans les matériaux musicaux, les paroles contiennent la conscience du temps en tant que l’horizon d’attente, soit le passé, soit le présent, ou soit le futur. Dans l’analyse des œuvres musicales, analyser la temporalité des paroles, c’est de comprendre comment la vision sur le monde extérieur du musicien s’extériorise dans les conditions de production de la musique.

**4.4. La praxie de la musique : temporaliser une expérience esthétique**

À partir de cette page, nous réfléchissons sur une transformation du temps social en temps singulier de l’auditeur. Voici des expériences esthétiques qui se rapportent au temps esthétique : quand nous écoutons une chanson, elle évoque un moment presque disparu dans notre mémoire dans un moment présent ou bien du temps transcendantal. Notre réflexion se focalisera sur la création de ce temps esthétique par la praxie musicale des musiciens. À la dimension esthétique, la musique a pour but d’impressionner émotionnellement l’auditeur. La musique persuade l’homme qui est l’être senti par des matériaux musicaux en évoquant la joie, le bonheur, la nostalgie, etc. En développant la notion de « corps percevant », Merleau-Ponty explique attentivement le phénomène de « l’être ému » par le corps percevant. L’« être ému » désigne un sujet qui se situe dans une situation esthétiquement envolée issue d’un événement nouveau par la perception. L’être ému dépasse les contraintes externes :

« Etre ému, c’est se trouver engagé dans une situation à laquelle on ne réussit pas à faire face et que l’on veut pourtant pas quitter. Plutôt que d’accepter l’échec ou de revenir sur ses pas, le sujet, dans cette impasse existentielle, fait voler en éclats le monde objectif qui lui barre la route et cherche dans des actes magiques une satisfaction symbolique. » [[304]](#footnote-304)

L’« être ému », est un sujet esthétiquement incité par l’expérience du corps percevant. Après Merleau-Ponty, l’expérience esthétique s’approfondit par Mikel Dufrenne (1973) dans une optique phénoménologique de la musique. Il souligne que l’expérience esthétique ne peut se traduit parfaitement que par une « apothéose sensitive », [[305]](#footnote-305) non pas par un phénomène méditatif. Ainsi, nous allons expliquer l’expérience esthétique par rapport au temps par l’être ému en matière de la musique. Quelques questions peuvent se poser comme : comment se définissent le plaisir et le déplaisir à l’écoute musicale ? De quelle façon nous conduit à un autre temps ? Emmanuel Pedler nous dit que la communication artistique dépend des « horizons d’attente du récepteur, ses expériences auditives, sons appartenance culturelle ».[[306]](#footnote-306) De ce point de vue, les gestes théâtraux du corps et des phrases mélodiques et l’expressivité de la voix sont interprétées librement par l’horizon d’attende du récepteur.

Comme nous l’avons parlée, la musique est l’action du musicien pour retrouver un monde idéal par l’horizon d’attente. Pierre Bourdieu introduit une dimension temporelle dans l’action sociale en s’opposant à les deux théories ; lorsque la théorie fonctionnaliste, comme Emile Durkheim tente d’objectiver le temps « en lui attribuant une fonction médiatrice dans le changement social, et donc aussi dans la continuité du système social »[[307]](#footnote-307), par contre, les théories de l’action subjectivisent le temps « pour l’inscrire dans un espace situé entre l’acteur et la structure sociale. » [[308]](#footnote-308)

Mais, les sociologues comme Pierre Bourdieu, Anthony Giddens, essaient de dépasser les dichotomies entre l’objectivation d’Émile Durkheim et la subjectivation de Maurice Halbwachs.

Ils démantèlent le temps conçu et tentent de trouver la pluralité des temps dans l’action. Pierre Bourdieu nous dit que « le temps est ce que l’activité pratique produit dans l’acte même par lequel elle se produit elle-même ».[[309]](#footnote-309) Ça signifie que la division du temps objectif, c’est-à-dire, l’horizon de possibilité qui anticipe d’une manière claire la rétention et la protention.

La musique, un récit ouvert avec des messages linguistiques et soniques fait à l’auditeur temporaliser l’expérience esthétique. Au récepteur, un moment de l’écoute musicale, c’est donc celui de se séparer du temps social en se tendant vers le temps nouveau. La musique, lieu d’un rendez-vous conçu par le musicien destiné à l’auditeur, elle nous fait entrer dans une autre dimension temporelle conçue par le musicien. La fonction praxéologique de la musique, c’est pour faire former du temps esthétique contre le temps social. Le récepteur interprète la conscience du temps du musicien, et la relocalise. C’est-à-dire que le récepteur réinterprète le temps musical avec son imagination en tendant à l’intemporalité (catharsis ou la purification).

La musique surpasse le temps conçu. Elle démantèle le temps socialement instrumentalisé et temporalise le moment de l’écoute musicale de l’auditeur. C’est la fonction essentielle du temps musical qui serait praxéologique et révolutionnaire.

**4.5. Pour une rhétorique musicale : la « Restauration »**

En développant la musique qui « temporalise » un moment de l’expérience esthétique, nous allons élaborer un concept théorique pour expliquer la singularité de la rhétorique musicale. La musique a essentiellement une fonction esthétique et sociale dans la société qui est la « Restauration ». Elle ne désigne simplement pas l’évocation du temps passé par l’image ou la projection d’anticipation illusoire dans la réalité sociale. La « Restauration » comme la rhétorique musicale, c’est pour guérir le musicien lui-même par la création du temps esthétique en décrivant un espace idéal dans la réalité. La création du temps esthétique signifie le temps vécu par l’agent qui se différencie du temps social. Même si du temps esthétique se différencie par des musiciens, la musique a originairement pour but la « Restauration de l’être » en évoquant du temps esthétique et un espace idéal que ce soit. Le créateur guérit donc sa souffrance par la pratique musicale sous des contraintes socio-politiques ou des situations absurdes.

Comment la musique arrive-t-elle à la « Restauration » lorsqu’elle s’actualise ? Comme nous avons examiné, la musique est elle-même un texte poétique. Elle est le « proto-récit » (cf. Jean Jacques Nattiez).  Si l’on l’analyse, au niveau partiel, certaines phrases constituent en soi des sens métaphoriques. Elles nous font trouver la signification nouvelle des mots ou des phrases. Avec les mélodies, des mots et des phrases figurés devient l’image picturale vivement.

Au niveau structural, la stratégie rhétorique musicale pour la « Restauration » est divisée en trois parts : la structure musicale, la temporalité des paroles et les gestes musicaux (la voix, la technique des mains). La première part concerne une forme musicale comme des enchaînements du couplet et du refrain, le rythme ou le tempo. La deuxième part concerne l’orientation du temps des paroles en musique. Par exemple, certaines paroles tendent au passé, d’autres paroles s’orientent vers le futur. Lorsque certaines chansons se concentrent sur le rappelle au passé, d’autres chansons nous évoquent le futur rempli d’attente. Des modalités des paroles impliquées dans la temporalité se rapporteraient aux conditions environnementales qui pèsent sur des musiciens. Le dernier part, les gestes musicaux par la voix, les mains incubent également l’horizon d’attente des musiciens qui considèrent le récepteur. Le timbre et la voix et sa technique comme la rhétorique s’appuient sur la mémoire collective de ces récepteurs d’une société. Enfin, la « Restauration » en tant que rhétorique musicale porte sur une persuasion émotionnelle et culturelle. Des parties en musique touchent le but de la Restauration par des constituants musicaux : les figures des mots ou phrases rhétoriques, une structure formelle, la temporalité de l’horizon d’attente (le point de la conscience du temps) et des gestes musicaux.

**Chapitre 3. La méthodologie**

Dans les chapitres précédents, nous avons étudié les cadres théoriques sur la mémoire comme l’accumulation de l’expérience historique. La mémoire qui est l’essence fondamentale de la création musicale donne naissance à l’horizon d’attente du musicien. En effet, elle n’est pas simplement une histoire du corps ou une accumulation de l’expérience du passé, mais fait inévitablement anticiper, espérer et même imaginer. L’horizon d’attente est en quelque sorte une autre face de la mémoire et s’étend vers une imagination qui peut réaliser la création du futur inédit. C’est par une action double de la mémoire et de l’imagination que l’horizon d’attente de l’agent se forme et se renouvelle à chaque présent.

**Les** **conditions environnementales comme l’espace d’expérience**

Figure 1 : model théorique de la création de la chanson

L’horizon d’attente du musicien assume pleinement une fonction à la fois esthétique et sociale de la musique qui est la « Restauration ». C’est l’imagination dont la force fait émerger l’action créative et praxéologique dans les conditions environnementales. Les messages musicaux du musicien sont donc issus de cette imagination, mas cela dans les conditions de possibilité structurées. Les matériaux musicaux montrent indirectement les conditions environnementales de 1939 à 1952. Dans cette optique, nous formulons nos questions pour entamer notre analyse des chansons françaises de 1939 à 1952.

**1. La procédure d’analyse et la méthode d’analyse**

**1.1. Questions**

Nous nous posons en gros deux questions principales. D’abord, la première question est posée pour savoir quelles sont les conditions de possibilité à partir de 1939 à 1952. Les conditions de possibilité fonctionnent comme les cadres influençant des mutations du monde musical de cette époque. La deuxième question consiste à examiner les caractéristiques des œuvres musicales  mises en rapport avec l’horizon d’attente des musiciens. Nous préciserons et expliquerons plus concrètement le cadre d’analyse des chansons françaises de 1939 à 1952.

1. Quelles sont **les conditions environnementales** à la production des chansons françaises de 1939 à 1952 ?

1. Quelles sont les conditions socio-culturelles et politiques dans le monde social et dans le champ musical de 1939 à 1952 ?
2. Quelles sont les conditions techniques et économiques dans le monde musical en France de 1939 à 1952 ?

2. Quelles sont **les spécificités rhétoriques** des chansons françaises de cette période ?

1. Quelle est la **rhétorique de figure** des paroles des chansons françaises de 1939 à 1952 ?

a. L’analyse des paroles figurées

1. Quelle est **la rhétorique musicale** des chansons françaises de 1939 à 1952 ?

a. L’analyse de la structure musicale

b. L’analyse de la temporalité des paroles (par exemple, le passé, le présent, le futur ou l’intemporalité)

c. L’analyse des gestes (la voix, la technique des mains ou le costume)

**1.2. Le corpus : les chansons françaises comme pratiques de l’horizon d’attente du musicien**

Nous avons déjà exploré les métamorphoses de la mémoire, activées de l’accumulation continue de l’expérience. La mémoire est une source inépuisable à la création de la musique. Elle alimente sans cesse l’horizon d’attente du musicien et son imagination. Il semble donc certaine que la musique possède inévitablement une facette rhétorique imprégnée de l’horizon d’attente et de l’intention socio-esthétique du musicien, actualisés ou réactualisés ou même créés selon les conditions environnementales. Les paroles et les matériaux musicaux sont non seulement l’instrument de la création musicale, mais aussi la pratique même de l’horizon d’attente.

De ce point de vue, nous analyserons les chansons en tant que pratiques de l’horizon d’attente du musicien. Par conséquent, analyser les chansons françaises présuppose comprendre l’horizon d’attente du musicien français. Afin de comprendre l’horizon d’attente des musiciens français, nous choisissons un corpus des chansons françaises publiées dans une période de 1939 à 1952. C’est un choix qui n’est pas sans raison. Car, cette période marque des points d’inflexion historiques à plusieurs dimensions, à savoir socio-culturels, politiques, économiques et technologiques. C’est donc une période intéressante à plusieurs niveaux qui nous offre un terreau fécond d’analyse dans la dynamique sociale. On baptise les chansons françaises publiées à cette époque en général « les chansons d’auteur ». [[310]](#footnote-310) Il est donc possible de dire que le corpus que nous construisons donnerait un exemple significatif dont l’analyse permet de comprendre mieux la musique comme fait social. Notre analyse se penchera davantage sur les modalités variables de ces chansons au regard de la pratique de l’horizon de l’attente des musiciens français.

En ce qui concerne les matériaux d’analyse circonscrits par le corpus, nous consultons premièrement les livres titrés *un siècle de chansons françaises* soutenues de 1939 à 1952 soutenus par la CSDEM (Chambre syndicale de l’édition musicale), l’ACDMF (Association pour la création et la diffusion de la musique française) et la CEMF (Chambre syndicale des éditeurs de musique de France). Afin de voir les contextes historiques de 1939 à 1958, nous consultons des articles et des livres qui touchent directement ou indirectement notre sujet. Au besoin, nous tentons supplémentairement de consulter de ressources audiovisuelles concernant les gestes sur la scène et la voix des interprètes fournies par INA et par « YouTube ».

Afin de compléter la représentativité du corpus, nous utiliserons les Big datas : le programme « Ngram Viewer ».[[311]](#footnote-311) « Ngram Viewer » nous permet de considérer combien la mémoire collective des Français sur une chanson est forte et durable. En tant qu’échantillon de la popularité d’une période, Nous filtrerons à travers « Ngram Viewer » des noms les compositeurs, les paroliers, les musiciens interprètes et les interprètes de 1939 à 1952. Cet outil offrirait un moyen d’évaluer le poids de la rhétorique de la chanson à l’optique de la mémoire collective. Nous examinerons macroscopiquement des courbes obtenues à long terme (par exemple, l’année 1942 où une chanson est registrée au SACEM sera examinée sur une période plus large de 1930 à 2008) tout en observant également des courbes à court terme (par exemple, l’année 1942 sera observée sur la période de 1941 à 1943). Au cas où plusieurs chansons d’un musicien seraient enregistrées à SACEM en certaine année, nous consulterons le nombre de référence de « YouTube » pour choisir une chanson parmi d’autres chansons d’un musicien. Si une courbe est apparue par un nom du musicien à « Ngram Viewer » en hausse sur une période définie, elle signifie que ses chansons ont un caractère rhétorique qui réussit à durer de façon continue ou évolutive dans la mémoire collective des Français. Ainsi, la singularité d’une rhétorique des chansons françaises de 1939 à 1952 sera expliquée par rapport avec la temporalité que les chansons constituent (par exemple, le passé, le présent, le futur ou l’intemporalité).

**1.3. La construction des cadres d’analyse**

**1.3.1. L’analyse des conditions environnementales de 1939 à 1952**

Il est temps de présenter une méthode concrète pour notre analyse des chansons de 1939 à 1952. En fait, il y a récemment quelques études intéressantes sur la parole de la musique. Anthony Pecqueux (2003) a mené une recherche sur la politique du rap français, tout en montrant sa genèse à l’optique historique et anthropologique.[[312]](#footnote-312) Ensuite, Olivier Roueff (2005) s’est appliqué à l’examen de la mobilisation d’une mémoire publique en Jazz en y réfléchissant dans un cadre théorique des capitaux symboliques mis en avant par Pierre Bourdieu. Il essaie de démontrer le processus d’institutionnalisation du Jazz en France et les logiques de mobilisation de ce genre musical. D’un autre côté, avec l’approche sociologique et anthropologique, Stéphane Dorin (2005) a donné spécialement une réflexion sur l’expressivité vocale-linguistique des interprètes des chansons réalistes. [[313]](#footnote-313) Après Stéphane Dorin, en 2007, Joël July (2007) s’est focalisé, dans son livre intitulé *esthétique de la chanson française contemporaine,* sur l’esthétique des chansons françaises. Mais, son étude est d’illuminer des éléments formels internes sans l’élaboration d’une théorie esthétique.

Ainsi, nous constatons qu’il y a encore des espaces vides à remplir pour une recherche et une méthode d’analyse en matière de la chanson. A notre avis, il serait intéressant de mener une étude sur la chanson française sous l’angle de l’horizon d’attente du musicien qu’un processus socio-créatif de la mémoire constitue. Pour ce faire, il faudrait une réflexion sur les matériaux musicaux ainsi que la pratique de l’horizon d’attente du musicien formé dans les conditions environnementales. Ainsi, nous partons de l’hypothèse que la conscience du temps du musicien soit inscrite directement ou indirectement dans les paroles. C’est dans cette lacune que notre optique se positionne. L’optique sociologique qui est la nôtre, c’est que les conditions environnementales constituent l’horizon d’attente des musiciens catégorisés (le compositeur ou le parolier ou le musicien-interprète et l’interprète) et les modalités des matériaux musicaux.

Comme le dit Pierre Bourdieu, l’expérience des agents sociaux est conditionnée et limitée par l’« état du système des possibilités. »[[314]](#footnote-314) C’est-à-dire que l’expérience historique des agents musicaux est déterminée par le possible et l’impossible dans le champ musical. Cela veut dire aussi que leurs sensibilités musicales sont limitées par leurs expériences historiques dans la structure sociale. Comme les espérances et les chances des musiciens interprètes dans le monde musical sont différentes les unes des autres, le style et la forme musicaux représentent la particularité conditionnée.

Dans cette étude, nous démontrerons l’horizon d’attente des musiciens influencé par « l’état du système des possibilités » à travers l’analyse des contextes externes et de la rhétorique des chansons. C’est-à-dire que la pratique musicale prise par les agents musicaux est un produit stratégique en vue du pouvoir symbolique. À ce point, une remarque de Pierre Bourdieu nous aide à dégager un sens sociale du produit musical ; la musique devient « un instrument de communication et un medium symbolique à la fois structuré et aussi structurant, au titre de condition de possibilité. » [[315]](#footnote-315)

Poussons un peu plus loin un point de vue sociologique. Le talent musical étant considéré comme inné ou spontané, sa réalisation peut-elle s’appuyer seulement sur ce don ? Les musiciens comme tout agent social ne peuvent pas s’échapper aux relations sociales constituées dans le champ musical. Même si le don musical incite des musiciens à jouer librement dans le champ musical, il n’est pas facile de surmonter leurs positions inégales dues à des répartitions inégales de capitaux culturels ou d’autres capitaux. Les musiciens comme « agent agissant » dans la structure sociale tentent de faire stratégiquement de meilleurs choix qu’ils peuvent prévoir ou espérer. Mais, un choix le meilleur que possible n’a pas le même sens selon leurs positions sociales. C’est-à-dire qu’il est difficilement interchangeable entre les musiciens dont leurs positions sociales sont différentes. Leurs pratiques sont prédéterminées par leurs positions qui sont à leur tour dépendantes de l’état du système des possibilités. A cet égard, il convient de citer un passage de Pierre Bourdieu : « d’un côté, le don du créateur se vit comme refus de l’intérêt, du calcul égoïste, et exaltation de la générosité gratuite et sans retour ; de l’autre, il n’exclus jamais complètement la conscience de la logique de l’échange. »[[316]](#footnote-316) Dans cette mesure, la musique se produit dans une tension délicate entre l’attente subjective et la possibilité objective.

Cette perspective nécessite d’analyser les conditions externes de la production des chansons françaises. L’analyse des conditions de possibilité s’effectuera en deux axes : axe diachronique et axe synchronique. L’analyse diachronique sera encore divisé en deux périodes : 1939 -1944(sous l’Occupation) et 1945-1952(après la Libération). Toutefois, afin de contextualiser le champ musical de 1939 à 1952 dans l’histoire française, nous essayerons de donner une évolution macroscopique à travers une description des contextes historiques à partir des années 1800. L’analyse synchronique sera divisé en quarts parties : socio-culturelles, politiques, économiques et techniques.

**1.3.2. L’analyse des figures rhétorique et la temporalité des paroles**

Que signifie l’action de « musiquer » comme les enchaînements des notes, le rythme, la virtuosité de la voix et les messages langagiers aux musiciens ? Comment pouvons-nous illuminer de manière nouvelle et adéquate ces matériaux musicaux, longtemps considérées comme un produit du talent inné ? Est-il possible de les replacer dans une dimension sociologique, précisément dans son rapport aux conditions de possibilité ? En tant qu’une action de créer, faire de la musique, c’est actualiser l’horizon d’attente des musiciens dans leurs situations sociales concrètes. Les matériaux musicaux se révèlent donc comme la réalisation actuelle des « possibles » de l’horizon d’attente du musicien dans les conditions sociales. Dans l’espace d’expérience, le musicien incorpore le passé en tant que ressources conventionnelles (Par exemple, le savoir théorique, technique et culturel). Cependant, il a une attente particulière dans le présent. Cette attente particulière est ajustée conformément à sa condition. L’action de faire de la musique est donc un acte pragmatique pour conquérir « les chances appropriées ». [[317]](#footnote-317)Dans cette optique, les musiciens présentifient les possibles dans les conditions données à travers les matériaux musicaux. Faire de la musique, c’est pratiquer dans la réalité.

C’est dans cette mesure que nous nous focaliserons sur les matériaux musicaux qui sont le témoin de l’ensemble de la pratique du musicien dans la réalité. Pour parvenir à la « Restauration » comme une valeur suprême de la rhétorique musicale, la conscience temporelle des musiciens (compositeur, parolier, interprète) tendra inévitablement à un certain point temporel (passé, présent, futur, temps intemporel), ce qui consiste à réaliser un monde idéal qui ne pourrait jamais être détruit par la réalité.

Cependant, qu’est-ce qui fait apparaître des figures rhétoriques différentes ? Quel est le rapport entre les variétés des figures rhétoriques et ces conditions environnementales ? Dans ce point, appuyons-nous encore sur « le sens pratique » de Pierre Bourdieu. Chez lui, la stratégie est une logique de l’action des agents qui cherchent à maximiser l’accumulation des valeurs économiques et sociales dans les conditions de possibilité. C’est « l’ensemble de pratiques phénoménalement très différentes par lesquelles les individus ou les familles tendent, inconsciemment et consciemment à conserver ou à augmenter leur patrimoine et, corrélativement à maintenir ou améliorer leur position »[[318]](#footnote-318). En tant que « habitus rationnel », la stratégie est une logique praxéologique prise par agents agissants dans « le présent du monde présumé ». [[319]](#footnote-319)Lorsque des agents tendent à agir dans le système, ils perçoivent le sens de l’avenir probable constitué dans une relation prolongée à un monde structuré selon la catégorie du possible et de l’impossible. Le musicien constitue les matériaux musicaux avec la stratégie effective dans les conditions environnementales. Ils ont toujours un « rapport aux possibles qui est un rapport aux pouvoirs. » [[320]](#footnote-320) Donc, la musique (dans cette étude, les chansons françaises) est un espace dans lequel la valeur esthétique et sociale s’actualise. C’est la « Restauration ».

Nous analyserons les chansons françaises de 1939 à 1952 comme contenus extériorisés de l’horizon d’attente du musicien. Dans une dimension de figure rhétorique, nous analyserons des mots ou des phrases figurés. Ils donneront une nouvelle signification à ces mots selon les contextes. L’analyse des modalités d’énoncés montrera comment des messages à dire sont constitués dans les conditions environnementales. Ensuite l’analyse des mots ou phrases figurés laissera la place à celle des chansons françaises à une dimension structurale. Dans une dimension de la rhétorique musicale, il conviendra d’analyser la structure musicale de la chanson, la temporalité des paroles et la rhétorique de gestescomme l’expressivité de la voix ou la technique des mains (s’il en est besoin). Dans cette dimension, il faudra également examiner la prise de conscience du temps sur les paroles en tant que l’actualisation de l’horizon d’attente du musicien qui pourrait aboutir à la Restauration.

**DEUXIEME PARTIE. La réflexion diachronique et synchronique de 1939 à 1952**

**Chapitre 4. Le champ musical dans les conditions socio-culturelles et politiques**

Ce chapitre aura pour objectif d’examiner les conditions socio-culturelles de la France pendant la période s’étalant de l939 à 1952. Des bornes chronologiques non anodines. Ces conditions historiques dans lesquelles les musiciens exercent leurs activités ont évidemment influencé la forme, la production et la médiation de la chanson française durant cette période. Une seconde guerre mondiale qui commence et une « IVème République » qui finit ne sont pas des événements mineurs. Ils imposent des ruptures. Nous avons donc supposé que la chanson française a évolué face à de si grands événements. Comme l’a formulé Norbert Elias, il s’agit d’« un déroulement structuré et orienté »[[321]](#footnote-321) avec une évolution sociale. C’est bien cette évolution qui sera la toile de fond de ce nouveau chapitre.

Comment analyser cette histoire d’un point de vue synchronique? En suivant la position de Pierre Bourdieu, l’examen de contextes socio-culturels permet de comprendre les « conditions d’une expérience possible » [[322]](#footnote-322) des musiciens qui influencent sur leurs activités et chansons. C’est dans ce sens que nous envisageons d’étudier une histoire socio-culturelle de la France de 1939 à 1952. Il s’agit de mieux comprendre structurellement le monde musical, c’est-à-dire la particularité des activités musicales des musiciens durant cette chronologie ponctuée de nombreuses ruptures politiques intrinsèques à l’instabilité ombrageuse de « Vichy », ou de la « IVème République ».

Or, pour contextualiser notre propos, nous commencerons à partir d’un terrain des chansons qui précède la période de notre corpus. Comment se déroule l’histoire de la chanson française avant la deuxième Guerre mondiale ? On connaît les mutations politiques et culturelles comme la Révolution en 1789, la Restauration, et des « années folles ». Il nous semble donc nécessaire d’examiner une histoire de l’avant pour mieux contextualiser et donc comprendre la particularité de la chanson française de 1939 à 1952. L’accent sera donc mis en particulier sur les conditions de possibilité qui influencent la construction de l’horizon d’attente du musicien. Dans ce chapitre, nous examinerons donc les conditions socio-culturelles et politiques qui se rapporteraient à la stratégie rhétorique en chanson française concernant l’expressivité vocal et de la parole.

**1. Une ancienne histoire du champ musical**

**1.1. Les logiques différentes des agents musicaux : 1700-1914**

Que s’est passé-t-il avant le XXème siècle dans le monde du chant ? Quels sont les agents musicaux dans le champ musical ? Quels sont leurs messages ? De ce point de vue, la chanson intéresse concrètement l’« habitus » d’un groupe. Les pratiques « d’agents musicaux » entre la classe dominée et la classe dominante se plient aux modes de communication différents pour accéder au pouvoir ou le maintenir ; tandis que la musique de la « haute société » n’est rien d’autre qu’un moyen de la ségrégation, celle de la classe dominée est une action pour changer leur inégalité dans la vie quotidienne et aussi sociale. Nous sommes alors avant la révolution de 1789, en pleine de société bloquée par les privilèges. Pourtant, le vent tourne dans des paroles mises en chanson.

***La chanson dans la société royaliste***

Durant la première moitié du XVIIIème siècle, sont apparues des chansons conviviales d’inspiration de l’opéra-comique, du style de « Régence » et du style galant. L’esprit artistique de cette époque, c’est que « on ne sermonne plus, on ne pleure pas, encore, on sait l’art de vivre et on vit ». [[323]](#footnote-323) On oublie Louis XIV, pour la joie inspirée par Philippe d’Orléans. Ce style ludique a été considéré alors comme « un littéraire collectif » ; en 1731, une petite société de chansonniers [[324]](#footnote-324) nommée « la société du Caveau », a été organisée par Alexis Piron, Crébillon fils et Charles Collé. Les chansons decette société du Caveau sont marquées comme celles « humanitaires », voire républicaines ou subversives. [[325]](#footnote-325) Ce groupe édite un recueil intitulé « les timbres » par lequel ses chansons sont diffusées dans la rue. Les chansons de cette collectivité sont considérées comme l’origine de la chanson populaire. On conteste, on murmure.

C’est vers la fin du XVIIIème siècle que la chanson devient une œuvre d’auteurs et de compositeurs reflétant une réalité politique plus nette au cœur de l’histoire française. Entre 1748 et 1750, les chansonniers parisiens de rue commencèrent à se moquer des modes des pensées circulant sous « l’Ancien Régime ». Les sujets qu’ils traitent portent sur des événements divers. Leurs chansons poétiques ont pris un air vulgarisé[[326]](#footnote-326). Le Palais Royal est alors un vrai bordel à ciel ouvert. On se moque de tout. On s’amuse et plus encore. Les chansons sont nommées « Poissonardes » comme Madame de Pompadour vers 1750. L’une des chansons satiriques intitulée « les Trembleurs » se particularise par un couplet long et la répétition de la dernière syllabe comme chaque vers de la chanson suivante:

*Les grands seigneurs s’avilissent*

*Les financiers s’enrichissent*

*Tous les Poissons s’agrandissent*

*C’est le règne des vauriens.*

*On épuise la finance En bâtiments, en dépense,*

*L’Etat tombe en décadence*

*Le roi ne met ordre à rien, rien, rien.*

*Une petite bourgeoise Elevée à la grivoise*

*Mesurant tout à sa toise,*

*Fait de la cour un taudis;*

*Le Roi malgré son scrupule,*

*Pour elle froidement brûle*

*Cette flamme ridicule*

*Excite dans tout Paris ris, ris, ris[[327]](#footnote-327)*

La conscience intellectuelle anime la chanson révolutionnaire. L’orage apparait déjà. La chanson se nourrit alors d’un rapport étroit avec la situation socio-culturelle et politique de la moitié du XVIIIème siècle. Au cœur du « siècle des Lumières », le livre de Jean-Jacques Rousseau intitulé *le discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité*, publié en 1755, influence cette exaspération de la conscience des ouvriers sur l’inégalité sociale. Chanter ses colères devenait une priorité. On pouvait enfin murmurer et se mettre en colère. Même si la chanson révolutionnaire ne figure pas beaucoup sur des recueils pendant la Révolution, les chansons révolutionnaires ont été créées vers l’éclatement de la Révolution française de 1789. Quelles sont ces colères et leurs titres ? « Frères courrons aux armes » (1789), « Ça ira » (1790), « la marseillaise » (1792), « la Carmagnole (1792) » et « La liberté des Nègres » (1794). Là, tout est dit. Et pourtant, pas encore. Pourquoi ? C’est parce que la France est longtemps restée un pays agraire malgré la Révolution française. Elle doit connaître de nouvelles turbulences socio-économique et politique durant le XIXème siècle. Le coup d’État du 9 novembre 1799 cause le Consulat en renversant le régime révolutionnaire du Directoire. L’écriture de la Constitution du 22 frimaire de l’an VIII symbolise « l’échec d’un mécanisme révolutionnaire » [[328]](#footnote-328) et le commencement d’une organisation social mécanique.

***La chanson comme un moyen porteur d’esprit réactionnaire***

La politique française entre donc dans un système impérial cristallisé par le Napoléon Bonaparte pendant la période de 1804 à 1814. Dès lors, les arts du spectacle sont mobilisés pour la politique internationaliste de Napoléon. Les sociétés dramatiques officielles et les entrepreneurs de spectacle de curiosité doivent se plier aux desseins gouvernementaux de l’Aigle.[[329]](#footnote-329) Il accorde la primauté institutionnelle des théâtres sur des cafés chantants comme « le Café des Aveugles » par le décret du 8 juin 1806. Dès 1806, l’ordre et le discours napoléoniens influence le champ artistique ; en 1807, les genres musicaux comme le vaudeville, l’opéra, la danse, et le pantomime, sont donc filtrés par le pouvoir. Pierre Jean de Béranger (1780-1857), porte-parole de la voix du peuple est l’un des premiers grands chansonniers. Il rompe avec ses prédécesseurs qui mettent l’accent sur l’image. Il s’appuie sur une conscience réelle. Pierre Jean de Béranger chante la vie misérable du peuple ouvrier sous le « Régime impérial ». Ce chansonnier brocarde le Napoléon par ses rimes satiriques inspirées par une nouvelle réalité politique. Parmi les chansons engagées, il y a l’œuvre de Pierre Jean Béranger (1780-1857), notamment « Le roi d’Yvetot », chanson écrite en 1813, Sourions ensemble :

*Il n’avait de goût onéreux*

*Qu’une soif un peu vive ;*

*Mais, en rendant son peuple heureux,*

*Il faut bien qu’un roi vive*

*Lui-même ; à table et sans suppôt,*

*Sur chaque muid levait un pot*

*D’impôt.*

*Oh ! oh ! oh ! oh ! ah ! ah ! ah! ah!*

*Quel bon petit roi c’était là !*

*La, la.*

*Il n’agrandit point ses États,*

*Fut un voisin commode,*

*Et, modèle des potentats,*

*Prit le plaisir pour code.*

*Ce n’est que lorsqu’il expira*

*Que le peuple qui l’enterra*

*Pleura.*

*Oh ! oh ! oh ! oh ! ah ! ah ! ah! ah!*

*Quel bon petit roi c’était là !*

*La, la.*

L’année 1814, est celle qui voir le retour de Louis XVIII et des Bourbons, période nommée « la Première Restauration ». Depuis 1815, le peuple subit le culte de l’Empereur. Les chansons de cette époque furent marquées par une réaction du peuple contre la politique conservatrice comme « Le violon brisé », par « Le vieux drapeau », par « Les souvenirs du peuple » ou par « Le vieux sergent »etc. En 1824, Charles X succèdent à Louis XVIII. C’est la « seconde Restauration » qui dura jusqu’en 1830. L’intronisation de ce roi incite Pierre- Jean Béranger. Il s’oppose à la situation politique. Il attaque avec une méfiance littéraire. C’est « Le Sacre de Charles le Simple » en 1825. Ce chansonnier publie un troisième volume de chansons, puis en 1828, un quatrième. Puis la sanction tombe. « Pour fait d’outrage aux enfants d’Henri IV », Pierre-Jean Béranger écope de neuf mois de prison et dix mille francs d’amende. Charles X étrangle la poésie satirique du chansonnier.

Cependant, les chansons de rue au début des années 1830 contribuent au soulèvement de juillet 1830. Selon Sophie Anne Letterier (1999), « au début des années 1830 à Paris, la musique de rue faisait vivre 271 musiciens ambulants, 220 saltimbanques, 106 joueurs d'orgue de barbarie, 135 chanteurs, selon la préfecture de police »[[330]](#footnote-330). Dans les circonstances socio-politiques, les « Ginguettes », les musiciens et les poètes chansonniers entrainent le public. « La Lice », motivée par « *la société du Caveau* », est créée par des ouvriers républicains en 1831. Elle essaye non seulement de conquérir le goût des bourgeois, mais aussi celui des artisans. Les ouvriers, et même les mondains se fréquentent dans une ambiance plus démocratique. Hégésippe Moreau fait savoir son nom à une rue de Paris et Marc Antoine Désaugier figurent parmi des animateurs des goguettes. Voici une chanson De Marc-Antoine Désaugier ci-dessous :

*L’ombre s’évapore,*

*Et déjà l’aurore,*

*De ses rayons dore*

*Les toits d’alentour.*

*Les lampes pâlissent,*

*Les maisons blanchissent,*

*Les marchés s’emplissent,*

*On a vu le jour.*

*Déjà l’épicière,*

*Déjà la fruitière,*

*Saute à bas du lit.*

*L’ouvrier travaille,*

*L’écrivain rimaille,*

*Le fainéant baille,*

*Et le savant lit.*

Les chansons des années 1830 sont plus que jamais marquées par la conscience exaltée. Les pièces de Pierre Jean Béranger ont dirigé le peuple exalté par la Révolution de 1789 et durant la période de la Monarchie de juillet de 1830 à 1848 : « Jeanne la Rousse » et « Le vieux vagabond ».

***La chanson mobilisée et la mobilisation de la mémoire publique***

Le champ musical de cette époque est un lieu de pratique d’agents musicaux différents. Les réformateurs sociaux tentèrent de trouver une valeur à l’art dans la vie du peuple et ainsi démocratiser l’art. Le peuple pouvait aussi se faire plaisir, chanter et danser. Faire de l’art devenait un acte de résistance sociale. C’est en effet le peuple ouvrier qui tenta d’exprimer ses idées par des chansons ; à partir de 1830, la chanson des ouvriers prend de l’ampleur : « le chant des ouvriers » cristallise cet esprit d’émancipation en 1846. Tandis que la musique dite savante est élaborée comme une musique littéraire et diffusée par l’édition de partitions musicales, la chanson populaire est diffusée par des musiciens de la rue à partir de la seconde moitié du XIXème siècle. La « rue » contre les « salons ». Du point de vue de Pierre Bourdieu, lors que la chanson forme « un processus d’autonomisation »[[331]](#footnote-331), la musique savante suit « un processus de différenciation. » [[332]](#footnote-332)

Du côté des « Royalistes » qui s’inquiètent de l’exaltation de la conscience du peuple, la culture française traditionnelle est considérée comme un moyen de moraliser le peuple français. En 1845, Narcisse Achille Salvandy, alors, ministre de l’Instruction publique, veut s’occuper de collecter et publier des chansons populaires centrées sur la religion et l’histoire. Malgré une suspension de patrimonialisation par la Révolution en 1848, Louis Napoléon III a signé un décret ordonnant « le recueil des poésies populaires » en 1852, écrit par Hippolyte Fortoul, ministre de l’instruction publique et des cultes. [[333]](#footnote-333) Ce décret a pour l’objet une mobilisation publique de la mémoire collective par le patrimoine nationale. La politique de la mémoire collective ne se réduit pas à la diffusion nationale du recueil des poésies traditionnelles. La chanson populaire est au cœur de la politique de la mémoire collective et celle de tolérance.

***L’espace « tolérance » limité : le café-concert***

À partir de la seconde moitié du XIXème siècle, la chanson commence à se diffuser dans un espace sédentaire pour le divertissement : « café-concert ». L’origine de cet établissement remonte vers 1791 où le monopole des théâtres est aboli après la Révolution. Mais, le commencement du café-concert coïncide avec l’instauration du Seconde Empire qui dura du 2 décembre 1852 au septembre 1870. C’est un lieu de tolérance où des idées révolutionnaires sont masquées par le spectacle léger et ludique sous le Seconde Empire. Louis Napoléon III voulait surtout donc refouler spécialement la culture inférieure dans le café-concert. La censure de la chanson est déguisée, mais de plus en plus présente. Elle s’effectue en faisant passer la loi du 30 Juillet et le décret du 31 décembre 1852 :

« La commission d’examen avait principalement à combattre les tendances continues des auteurs à chercher de situations et des effets scéniques :

1° dans l’antagonisme des classes inférieures et des hautes classes où ces dernières sont invariablement sacrifiées ;

2° dans les attaques contre le principe d’autorité, contre la religion, la famille, la magistrature, l’armée, en un mot contre les institutions sur lesquelles repose la société ;

3° dans la peinture plus ou moins hardie des mœurs dépravées des femmes galantes et de la vie de désordre que l’on présente souvent à la jeunesse sous des couleurs d’autant plus dangereuses qu’elles sont plus attrayantes. » [[334]](#footnote-334)

Malgré ces surveillances, la culture des Français ouvriers ouvre l’âge de « café-concert » comme la culture populaire et contestataire. Theresa et Yvette Guilbert figurent parmi des chanteuses. Cet espace musical voit naître des vedettes du peuple dans cette période qui valse entre l’industrialisation et l’urbanisation. Theresa, la première grande vedette de l’histoire du café-concert répond au goût du peuple en développant une stratégie propre. Elle chante la « romance » à la mode, alors. Elle fait rire et pleurer le peuple en soulignant des évidences historiques de l’époque, telles que « l’exploitation des ouvriers, des personnes ivres, la multiplication des enfants abandonnés et des femmes contraintes à se prostituer ».[[335]](#footnote-335) Jules Vallès donne une explication sur la raison d’une popularité de la première étoile de café-concert dans *le Figaro* :

« Pourquoi Thérésa a-t-elle, tout d’un coup, conquis cette réputation bruyante ? C’est à sa tournure et à son accent plébéien qu’il faut attribuer sa popularité ; c’est une femme du peuple…Une femme vient, originale à sa manière qui n’est pas taillée sur le patron des roucouleuses banales. […]Elle représente la vie telle qu’elle est à la cuisine, à la halle ou au champ de foire. Elle sent le faubourg et le village, l’étable et la corne, et en ce temps de réalisme, elle a le mérite d’être une interprète énergétique et brutale de la réalité. » [[336]](#footnote-336)

Les vedettes comme Thérésa et Yvette Gilbert ont participé à une commercialisation du café-concert. Carol Gouspy (2003) explique que Thérésa multiplie des accords de publicité pour des produits de consommation courants comme des liqueurs, des potages et des limonades.[[337]](#footnote-337) Le sociologue C. Gouspy, montre que la particularité spatiale (un caractère exigu et proche du public) du café-concert entraîne la stratégie corporelle des interprètes. Par exemple, Félix Mayol (1872-1941), un chanteur au visage rond, un toupet sur le crâne. Il chante les chansons du célèbre compositeur Delmet avec une fleur à la boutonnière et des gestes précieux de ses petites mains grasses :

*Les mains de femmes*

*Je le proclame*

*Sont des bijoux*

*Dont je suis fou.*

Le chanteur donne une explication sur la stratégie corporelle et phonique que les interprètes doivent employer à l’interprétation des chansons :

« La chansonnette exige avant tout de la part de celui qui l’interprète un dicton impeccable. Tandis que les ténors et les barytons d’envergure peuvent se permettre des défaillances de mémoire quant au livret et ont la faculté de prononcer des onomatopées sans que le public y prenne garde, la partition retenant toute son attention, les chansonniers – je prends ce mot dans son sens propre : interprète de chansons – doivent non seulement posséder une élocution claire et nette, il leur faut également pratiquer l’art de dire qui consiste à insister sur les mots qui passeront la rampe, à glisser sur la grivoiserie excessive, bref à donner de la valeur à des couplets qui ne produiraient aucun effet à la lecture. » [[338]](#footnote-338)

La stratégie de l’expressivité des chanteurs se focalise non seulement sur la technique acoustique de la voix mais aussi sur celle de l’imagination des mots au cas où ils se prononcent en l’air. Tout fait alors sens. La réflexion de Félix Mayol sur la stratégie rhétorique de la chanson illumine la raison de la reproduction de la chanson populaire.

***La course au pouvoir symbolique entre le café-concert et le music-hall***

Étions-nous déjà dans une logique de marchandisation à l’âge du café-concert ? Comme l’a dit Taine en 1855, les expositions universelles sont « les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche ». [[339]](#footnote-339) Elles idéalisent « la valeur d’échange des marchandises ». [[340]](#footnote-340) Le capitalisme change la donne culturelle. La concurrence parmi des espaces musicaux provoque l’évolution de cet espace de la chanson. En fait, l’ordonnance de police du 17 novembre 1849 prohibe des compilations issues du répertoire des théâtres lyriques.[[341]](#footnote-341) D’ailleurs, jusqu’en 1867, le café-concert est sous surveillance. Pourtant, on quitte les petits espaces de contestations pat des « show paillettes » que la police de Napoléon III peut mieux contrôler. Mieux vaut un Music-Hall que de petits cafés- concerts.

En 1867, avec la rénovation de Paris, le préfet Doucet supprime la position supérieure des théâtres.[[342]](#footnote-342) Par l’abolition du décret en 1867, les propriétaires d’établissements musicaux peuvent déployer des danseuses et chanteuses d’accessoires et de costumes sur la scène décorée.

Le café-concert entre en décadence à cause d’un déclin de la romance. Le genre grivois expire. On veut autre chose. Au contraire, une nouvelle forme de spectacle captive le public du café-concert : le music-hall. À l’ouverture de *Folies Bergères* en mai 1875, Élie Frébault  décrit le Music-hall comme ainsi :

« C’est un établissement spécial, qui tient du café-concert par ses consommations et son orchestre, un des meilleurs de Paris. Son répertoire courant se compose de ballets, de pantomimes, d’exercices gymnastiques et d’exhibitions de toute nature. Son promenoir, où se coudoient les petites dames les plus connus du quartier Bréda, a le privilège d’attirer tout le clan des étrangers de passage dans la capitale… Ce qui fait des Folies Bergère le véritable turf de la galanterie parisienne… »[[343]](#footnote-343)

D’ailleurs, l’apparition du music-hall a un rapport avec la turbulence socio-politique vers la fin du XIXème siècle. Le Prolétariat urbain a besoin du divertissement. Également, il a besoin du changement socio-politique. Même si la vie des ouvriers urbains est en amélioration, [[344]](#footnote-344) reste à régler l’inégalité des salaires et l’amélioration de la vie urbaine. Ainsi, après la mort de Pierre Jean de Béranger en 1857, la chanson comme « le temps des cerises » a été reprise par Jean Baptise Clément et Antoine Renard en 1868. Tout est dans l’espoir. On veut espérer. Pourquoi ? Spécialement, la nausée de la politique militaire des Parisiens culmine après la défaite de la première bataille du Bourget en 1870. Dans ces circonstances socio-politiques, l’esprit engagé de Pierre-Jean de Béranger a été relayé par les chansons ouvrières vers la Commune de Paris qui dure du 18 mars au 27 mai 1871. D’ailleurs, en 1871, la chanson révolutionnaire intitulée « L’internationale » a été rédigée par Eugène Pottier, composée par Pierre Degeyter. La contestation montre d’un cran dans les revendications. Dans ces circonstances socio-politiques, le « music-hall » connaît une croissance qui semble soumettre le café-concert.

***Le café-concert entre la logique économique et l’esprit de chansonnier***

Rien n’est perdu pour autant dans les Cafés concerts. Près de 250-300 de cafés concerts s’ouvrent à Paris et à la banlieue en rénovant la décoration à la fin du XIXème siècle. Chaque quartier de Paris, on pouvait trouver son café-concert : « La Scala » et « l’Eldorado », boulevard de Strasbourg, le « Ba-ta-clan », boulevard Voltaire, la« Gaieté », rue Rochechouart, l’« Alhambra », faubourg du Temple, les « Folies– Bobino », rue de Fleure, etc. Certains d’entre eux furent luxurieux et conditionnés au goût de la classe aisée. [[345]](#footnote-345) Dans *mémoire de la Chanson*, Martine Pénet décrit le café-concert ainsi :

« On a adopté l’usage de la corbeille encadrées de plantes vertes, quelques poseuses sont chargés de remplir la scène pour donner l’illusion d’un salon bourgeois. » [[346]](#footnote-346)

Mais on voit aussi des orages. La « Grande dépression » en France commence vers la fin du XIXème siècle. Pendant les années 1880-1890, plusieurs indices montrent la récession qui a eu lieu brusquement : 5,474 sociétés créées en 1882 se réduisent à 4,416 en 1889 ; la population active âgée de 15 à 64 ans diminue. En 1883, les chômeurs de Paris comptent presqu’à 200 000.[[347]](#footnote-347) Dans ces circonstances de crise économique, les vedettes du « café-concert » sont des figures d’espoir pour suggérer une gaité irréelle, un espoir ou l’illusion au peuple.

Près de 60 000 chansons sont encore interdites en 1889. On voit ici que la IIIème République reste encore assez réactionnaire, surveillée encore par les « Monarchistes ». C’est à partir de l’année 1906 que la censure préalable à toutes chansons est abolie. Rappelons la loi sur la laïcité de 1905 qui a fait présager un libéralisme culturel. On donne la parole au Peuple sans l’accord de l’Eglise et des royalistes devenus des véritables pièces de musées. Par la suite, les espaces musicaux divers deviennent plus lucratifs. Les petites salles de café-concert, selon la revue « *Le Théâtre* », publié en 1894, recueillent jusqu’à 100 000 franc par mois.[[348]](#footnote-348) Cela crée une véritable émulation pour des artistes devenus sur-actifs. Les artistes comme chanteurs, comédiens, musiciens, costumiers travaillent dans plusieurs centaines d’établissements s’élèvent.

Pourtant, malgré cette ambiance, la chanson engagée plus populaire se bat contre la sottise, l’injustice et la muflerie. C’est des cabarets à Montmartre que tout cela vivote. Parmi des cafés contestataires dans les années 1880 à 1900, on trouve le « Chat-Noir » qui se constitue son école chansonnière en pleine de littérarité critique. Ainsi, c’est 1881 que Rodolphe Salis fonde le cabaret « Chat-Noir ». Après le succès, il s’installe à nouveau au rue de Laval en 1885. Aristide Bruant, un chansonnier de l’école du « Chat-Noir », fonda en 1885 un cabaret de lui-même nommé « Le Mirliton » dans les locaux de l’ancien « Chat-Noir ». D’ailleurs, Il publie la chanson intitulée « Le Mirliton » en 1893 qui illustre dans les ouvriers paveurs de la fin du XIXème siècle dans une perspective naturaliste. Maurice Donnay donne une description sur le « Chat-Noir » :

«Chansons vives, livres, satiriques, blagueuses, gouailleuses, frondeuses, pénétrées d’irrespect envers toutes les puissances et toutes les gloires imméritées, en continuelle réaction contre la sottise, l’injustice et la mufleurie, telle fut ce qu’on pourrait appeler l’école chansonnière du Chat-Noir. » [[349]](#footnote-349)

***Une rationalisation de l’espace musical***

Après cet univers de gouaille, un autre univers culturel apparaît en France au début du XXème siècle. Les choses évoluent. L’image remplace de plus en plus le son. Entre 1910 et 1920, les deux tiers de cafés- concerts deviennent des cinémas. Le music-hall va mieux. Il s’est développé après 1900, et il est animé par un regain pour l’opérette. [[350]](#footnote-350) Selon le dictionnaire de l’Académie française (7ème édition, 1878-1879), ce genre spectaculaire fut défini comme « composition dramatique dont l’action est gaie ou comique et la misère » liée au Vaudeville. L’opérette contint de la pantomime et de la chanson satirique destinée à la politique. Mais cet établissement théâtral a pour but de donner au public ouvrier un show surréel qui fait oublier la vie quotidienne. C’est un effet de consolation grâce à une médiation de l’opéra. Le début du XXème siècle s’étourdit du progrès socio-culturelle et technologique.

Sous un autre aspect, l’apparition du music-hall signifie l’apparition d’un espace de médium international. La pénétration de la musique des afro-américains en France commença avec la performance des Virginia Minstrels à Paris en 1844. Un article de « *L’illustration* » publié en 1844 décrit cette troupe musicale de *ménestrels* :

« Il s’est passé au théâtre du Palais Royal quelque chose d’assez bizarre ; nous voulons parler de l’apparition des ménestrels de la Virginie. D’abord, ils ont l’air de nègres ; mais méfiez-vous-en, ce sont des nègres qui déteignent ; un homme digne de foi m’a certifié qu’il les avait vus, de ses propres yeux vus, se barbouiller de noir dans la coulisse…Les voici tous quatre qui entrent en scène ; l’un racle du violon, l’autre d’une espèce de guitare, le troisième agite des petits bâtons en forme de castagnettes, et je ne sais plus ce que fait le quatrième, pas grand-chose, j’imagine, à l’exemple de ses trois confrères. » [[351]](#footnote-351)

L’attente du progrès culturelle commence distinctement à partir de l’exposition universelle de 1867. La ville de Paris est devenue une porte naturelle de la pénétration de la musique d’afro-américaine. Le music-hall propose un espace symbolique de la globalisation dans le sens où il favorise d’échanges internationaux des artistes. Après cette vague afro-américaine en Europe au XIXème siècle, les échanges internationaux entre artistes augmentent au début du XXème siècle.

Comment peut-on expliquer cette mutation de la chanson en France? En somme, la chanson est un outil praxéologique pour la classe dominée. L’esprit praxéologique de la chanson remonte au XVIIIème siècle. Pour la classe dominante, elle est un instrument de distinction. Au XIXème siècle, la chanson est un instrument symbolique pour transmettre l’idéologie politique vers un champ républicain ainsi qu’à un champ royaliste. Les deux se battent encore pour avoir accès au pouvoir politique. Du côté du champ républicain, la conscience de l’inégalité du peuple est exaltée plus que jamais après la Révolution de 1789, en 1830, en 1848 et en 1870. On ne compte plus alors les fièvres révolutionnaires. On conteste, on critique et on le chante. Paris et sa scène devient le véritable chef d’orchestre d’une contestation permanente. Le socialisme est également en hausse par l’industrialisation alimenté par l’urbanisation du XIXème siècle. Il gagne du terrain en France. En raison de la répartition inégale entre les ouvriers et les capitalistes, les socialistes font de la réorganisation de l’économie une priorité.

Les choses changent au début du XXème siècle. L’espace musical doit être face à la mutation socio-culturelle et aussi technologique. La chanson est toujours au cœur des logiques de communautés sociales : les chansons d’anarchistes et socialistes. Les convictions des militants anarchistes s’appuient sur la justice et la liberté obtenues par « une éducation préalable du peuple » comme le souligne Proudhon dès 1852. [[352]](#footnote-352) La chanson politique se consacre aux militants anarchistes comme chant des ouvrières reflétant l’esprit de Proudhon et de Fourier. Nous pouvons noter la fonction pragmatique des chansons politiques, comme Jacques Attali (ancien -conseiller du Président Mitterrand, puis de N. Sarkozy) dit de la fonction de la musique comme c’est « It’s primary fuction is not to be sought in aesthetics ( …) but in the effectiveness of its participation in social regulation*. »* [[353]](#footnote-353)

Enfin, nous pouvons dire que le champ musical est au cœur des logiques différentes. Du point de vue de la classe dominante, la musique n’est rien d’autre qu’un moyen de justifier l’inégalité des ressources dont les agents dominants disposent pour satisfaire leur légitimité politique et sociale. C’est « l’art pour l’art ». Cependant, d’un autre côté, pour les ouvriers, la chanson est « un medium symbolique structurant » dans les conditions de possibilité. Leur potentiel se répercute sur la parole. Le progrès technique et les effondrements idéologiques inaugurent la « Belle époque ». La modernité artistique et littéraire rêve d’une ère nouvelle cristallisée par Cézanne, Matisse et Igor Stravinsky, Marcel Proust. L’espoir de l’« ère nouvelle » rappel la voix de Tino Rossi dans sa chanson « Reviens !» (1910). L’Amérique donne aussi le ton en France. Le monde musical se heurte à un tournant culturel : le jazz. Après l’entrée du « cake-walk » dans la capitale, en 1911, un spectacle international « afro-américaine » saisie le public de l’« Olympia » par les « Dolly Sisters ». [[354]](#footnote-354) Les musiciens et les médiateurs du champ musical sont lancés dans la course du foisonnement musical avec un déferlement de la musique d’Amérique.

**1.2. L’âge de l’acculturation culturelle : 1914-1930**

L’éclatement de la Première guerre mondiale (1914-1918) ne peut plus répondre à l’espoir de la classe moyenne et des ouvriers. Les conséquences misérables causées par la guerre exposent les Français à une turbulence sociale et politique. [[355]](#footnote-355) Le Président de la République française, Raymond Poincaré a donc recours au patriotisme en évoquant l’alliance globale des « socialistes » : c’est alors « L’union sacrée *»*. Le président République adresse un sursaut patriotique au Parlementaire le 4 août en 1914 : « La France sera héroïquement défendue par tous ses fils, dont rien ne brisera devant l’ennemi l’union sacrée.» [[356]](#footnote-356) Après la Première Guerre mondiale, le patriotisme provoqué par l’influence des Bolcheviks contribue à la coalition des partis de droite, « le Bloc national ». Le Bloc national remporte la victoire aux élections législatives en 1919. Après la Première Guerre mondiale, la politique française est divisée en deux tendances dans les années 1920.

La première ligne politique recouvrant la période de 1925-1926 est pleine de croyance politique à la « Belle Époque », dont le moteur est composé principalement du « Bloc national » en menant « l’Union sacrée ». Mais, à partir de 1926, une autre tendance politique s’impose qui concerne « des bases nouvelles que manifestent le courant des jeunes socialistes et les recherches d’un Marcel Déat et des futures néo socialistes. »[[357]](#footnote-357) Le surcroit du socialisme intéresse un fond socio-économique. En fait, le rebond économique des années 1920, est fondamentalement basé sur la vision de « rationalisation »[[358]](#footnote-358) dans tous les secteurs industriels en France. Les jeunes socialistes s’opposent donc à ce processus de rationalisation global en France. Une population des ouvriers aussi s’oppose au processus d’industrialisation, notamment à la mondialisation de la main-d’œuvre. Les mutations socio-culturelles et musicales vont être nombreuses durant la guerre mondiale.

***L’afflux de la musique d’afro-américaine***

Le monde musical en France connaît pendant la Première Guerre mondiale, l’afflux des artistes jazzy prend déjà le pas. En 1915, quelques orchestres civils venus des États-Unis réalisent une tournée en Europe telle celle assurée par Louis Mitchell.[[359]](#footnote-359) Jürgen Hunkemoller (1996) définit la musique de cette époque ainsi : « Musique du XXème siècle, d’origine afro-américaine, qui s’est répandue sur toute la surface de la planète. »[[360]](#footnote-360) Depuis les années 1920, deux pôles d’espace de la musique populaire évoluent d’une manière différente ; tandis que le music-hall marque comme un vecteur de la musique importée, le cabaret remplace le café-concert avec la sensibilité artistique, littéraire et plus intime.

Le monde musical dans les années 1920 connaît- en plus- une commercialisation du disque à l’échelle mondiale. La musique commence à se diffuser par le disque. Plusieurs chansons telles que « Oh Maurice ! » de Maurice Chevalier, « Mon homme » de Jeanne Bourgeois, dit « Mistinguett » sont enregistrées en 1920. D’ailleurs, la radio permet aux amateurs français d’entendre pour la première fois la voix des interprètes à partir de 1921. Mais la domination de la radio des années 1920 n’est pas encore impressionnante.[[361]](#footnote-361) Le swing envahit la scène française de plus en plus. Le 7 octobre 1930, *Paris-soir* publie un article intitulé « Deux nouveaux bals nègres se sont installés à Paris. L’un en plein centre, l’autre à Montparnasse.» [[362]](#footnote-362) Cet article affirme le fait que la musique des Noirs s’impose dans le monde musical en France. Cette vague de swing évolue vers le jazz manouche en France dans les années 1930 et 1940. L’effet « Django Reinhardt » est déjà là. La radio contribue aussi à la diffusion du swing.

En tant que l’« acculturation culturelle », le jazz influence la musique à la fois classique et populaire. Dans un champ classique, en tant que pionniers, « Golliwongg’s Cakewalk » (1908) de Claude Debussy, « Ragtime du paquebot » (1917) d’Érik Satie sont les représentants de cette veine crypto-ragtime. Suite à ses œuvres musicales, quelques pièces deviennent les références : « Ragtime pour onze instruments » (1918) et « Piano-Rag-Music » (1919) d’Igor Stravinsky, « Adieu, New York ! » (1919) de Georges Auric. La vogue du jazz en musique classique continue jusqu’aux années 1930. On écoute « une Sonatine syncopée » de Jean Wiéner (1922), « Rhapsody in blue » (1924) de George Gershwin, compositeur américain, ou « L’enfant et le sortilèges » (1925) et encore « La Sonate pour violon et piano » (1927) de Maurice Ravel. Aux États-Unis, George Gershwin compose « Porgy and Bess » (1935) en suscitant l’ambigüité de la forme musicale.

À côté du boum international du jazz, la guerre frappe des mélomanes de la chanson. La guerre occupe une partie du milieu de la musique populaire comme « Serr’-moi contre toi, Serr’-moi bien mon Adrien », « J’entends le canon », « crénom de nom ! », « Un aigle noir a plané sur la ville », « De tous côtés des corbeaux se faufilent, Mais tout à coup le coq gaulois claironne. » Pourtant, la nouveauté musicale s’empare de plus en plus du milieu du spectacle qui contribuerait à l’oublie des Français en souffrance. Comme le marque de Ludovic Tournès (1999), le music-hall devient un pôle d’« acculturation ».[[363]](#footnote-363) De nombreux spectacles s’habillent du rythme du jazz. En 1925, André Daven, l’un des directeurs du Théâtre des Champs-Élysées, doit concurrencer une jeune productrice américaine qui envisage de créer un spectacle de revue destiné au public des spectacles ordinaires. Nous pouvons trouver les travails du paysage du music-hall ci-dessous :

« À new York, elle recrute une troupe de danseurs sous la direction du chorégraphe Louis Douglas, du compositeur Spencer Williams et du chef d’orchestre Claude Hopkins. La troupe de vingt-cinq danseuses est menée par la chanteuse de blues Maud Foret. Arrivé à Paris, Jacques-Charles, « maître incontesté de la revue », modifie l’architecture du spectacle qu’il ne juge pas assez commercial et décide d’en accentuer l’aspect nègre en utilisant des costumes plus excentriques, mais aussi en mettant en avant la dimension érotique. » [[364]](#footnote-364)

La vouge du jazz s’empare également de la scène de la chanson française. À partir des années 1930, quelques chanteurs comme on dit, les artistes de nouvelle génération comme Johnny Hess ou Charles Trenet connaissent un grand succès en y glissant les rythmes de la musique importée.

***La chanson de l’esprit de Montmartre***

Sous l’influence de la musique afro-américaine, il existe encore des interprètes du cabaret qui entretiennent l’esprit de chansonnier. Montmartre, un terreau des cabarets dits « rives gauches » [[365]](#footnote-365)attire non seulement des poètes, des chanteuses, des écrivains mais aussi des amateurs. L’esprit populaire y résiste à l’injustice. Le genre dit « chanson réaliste » se centre sur globalement la vie misérable des ouvriers et des femmes entrainée par l’industrialisation et l’urbanisation ; ce genre parle spécialement de la vie misérable des femmes dans la rue après la première Guerre mondiale. A partir d’Aristide Bruant qui est considéré comme l’ancêtre de la chanson réaliste, Eugène Buffet, Yvette Guilbert, Francis Carco, Fréhel, Damia et Edit Piaf sont les personnalités de « l’esprit de Montmartre ». L’amour, et la misère des femmes de cette période sont illustrées par les chansons réalistes dans les années 1920 et 1930. La parole de « La sérénade du pavé » (1905) d’Eugénie Buffet devient un bon exemple à citer pour montrer comment elle traite de l’émotion des femmes socialement marginalisées :

*Si je chante sous ta fenêtre,  
Ainsi qu'un galant troubadour  
Et si je veux t'y voir paraître,  
Ce n'est pas, hélas, par amour.  
Que m'importe que tu sois belle,  
Duchesse, ou lorette aux yeux doux  
Ou que tu laves la vaisselle,  
Pourvu que tu jettes deux sous.*

[Refrain]  
*Sois bonne, ô ma chère inconnue  
Pour qui j'ai si souvent chanté.  
Ton offrande est la bienvenue.  
Fais-moi la charité.  
Sois bonne, ô ma chère inconnue  
Pour qui j'ai si souvent chanté.  
Devant moi, devant moi, sois la bienvenue.*

[Couplet] *L'amour, vois-tu, moi, je m'en fiche.  
Ce n'est beau que dans les chansons.  
Si quelque jour, je deviens riche,  
On m'aimera bien sans façons.  
J'aurais vite une châtelaine  
Si j'avais au moins un château  
Au lieu d'un vieux tricot de laine  
Et des bottines prenant l'eau.  
Mais ta fenêtre reste close  
Et les deux sous ne tombent pas.  
J'attends cependant peu de chose.  
Jette-moi ce que tu voudras.  
Argent, pain sec ou vieilles hardes,  
Tout me fera plaisir de toi  
Et je prierai Dieu qu'il te garde  
Un peu mieux qu'il n'a fait pour moi.*

La pièce de théâtre intitulée *Mon homme* refléta un noyau du « sentiment montmartrois » :

*Sur cette terre, ma seule joie,*

*Mon seul bonheur*

*C’est mon homme.*

*J’ai donné tout c’que j’ai,*

*Mon amour et tout mon cœur*

*À mon homme.*

*Et même la nuit*

*Quand je rêve c’est de lui*

*De mon homme.*

*Ce n’est pas qu’il est beau*

*Qu’il est riche ni costaud*

*Mais je l’aime c’est idiot !*

*Y m’fout des coups*

*Y m’prend mes sous*

*Je suis à bout*

*Mais malgré tout*

*Que voulez-vous…*

*Je l’ai tellement dans peau*

*Qu’j’en d’viens marteau*

*D’ès qu’il s’approche c’est fini*

*Je suis à lui*

*Quand ses yeux sur moi se posent*

*Ça m’rend tout’ chose*

*Je l’ai tellement dans la peau*

*Qu’au moindre mot*

*Y’m’faut faire n’importe quoi*

*J’tuerais ma foi*

*J’sens qu’il me rendrait infâme,*

*Mais je n’suis qu’une femme*

*Et j’l’ai tellement dans la peau.* [[366]](#footnote-366)

Les cabarets « montmartrois » semblent ainsi incuber de nombreux interprètes de la chanson réaliste qui raconte l’actualité des vies réelles d’ouvriers des années 1920 et 1930. Mais, les artistes du café-concert sont en difficulté. Le café-concert s’éclipse vers 1930. Louis Roubaud explique ce déclin du café-concert dans sa thèse qui date de 1929 comme ainsi :

« On parle de la chanson comme d’une morte. Depuis que le café-concert a été tué, son assassin, le music-hall, évoque parfois, avec une larme et un sourire, le souvenir de sa victime. […] Or, si nous faisons le point, il semble qu’en une très courte période, la comédie et la chanson soient devenues des choses du passé. » [[367]](#footnote-367)

En somme, l’acculturation culturelle s’est opérée. Le jazz se développe en se mélangeant avec la prospérité des années 1920. Après la Première Guerre mondiale, le public a besoin un souffle nouveau pour renouveler leur vie. Dans leur espoir, ce genre musique importée suffit pour la nouveauté au public français du monde de spectacle et de la scène de la musique populaire. Le music-hall, centre d’acculturation culturelle, s’expose alors à une logique concurrentielle. Pourtant, la prospérité du music-hall décline de plus en plus avec la crise économique à l’échelle mondiale en 1929. Gravement touchée par la crise économique, le pouvoir public s’expose aux problèmes socio-politiques et économiques comme la montée du chômage, une baisse des revenus et une méfiance sur la démocratie parlementaire. Ces turbulences politiques et se raccordent avec les crises dans les années 1930 tels que « idéologies fasciste et communiste, révolution surréaliste, scandales financiers, chômage, montée des nationalistes ».[[368]](#footnote-368)

Les circonstances externes des années de 1914 à 1930 influencent les pratiques corporelles de vedettes et leurs choix des répertoires des propriétaires. Des vedettes essayent d’utiliser leur célébrité pour acquérir « la reconnaissance symbolique ». [[369]](#footnote-369) Par exemple, Thérésa profite de sa popularité issue de sa popularité du café-concert pour accéder à la scène théâtrale. Yvette Guilbert exerce le pouvoir symbolique par l’apparition sur la scène du cabaret comme le « *Chat Noir* », et la publication des livres intitulés « la vedette » (1902), « la chanson de ma vie » (1927) et « la passante émerveillée » (1929). Dans les conditions de possibilités, autrement dit, dans l’espace d’expérience, les artistes profitent de ses popularités ou de ses relations pour réaliser son horizon d’attente.

**1.3. L’âge de la diffusion populaire de la musique : 1930-1940**

***L’association des gauchistes contre le fascisme***

Dans ces pages, nous enquêtons l’ambiance socio-politique en Europe puisque les conditions environnementales ne peuvent pas échapper à la situation externe. Après que la crise économique internationale frappe des puissances occidentales, au début de l’année 1934, le monde politique est dominé par l’idéologie fasciste. Mussolini en Italie, Hitler en Allemagne, Salazar en Portugal, Franco en Espagne et Pilsudski en Pologne tentent d’utiliser l’idéologie justificative pour réguler les conséquences sociales politiques.

Quelle est la situation politique de la France dans les années 1930 ? Le pays hexagonal est aussi tourbillonné par le fascisme. « L’équivalent politique en France serait des lignes nationalistes comme les « Jeunesses patriotes » et les « Croix de feu », et des groupuscules fascisants comme la « Solidarité française».[[370]](#footnote-370) Mais, une manifestation de l’association des activistes de l’extrême droite du 6 février 1934 provoque en revanche des manifestations de la gauche. L’union de la gauche conduit à démanteler le gouvernement de l’Édouard Daladier (du 31 janvier 1933 au 7 février 1934). La crise du 6 février 1934 incite des mobilisations en 1935 des partis de gauche comme communistes, socialistes, ou les radicaux, ou encore l’« Union socialiste républicaine » rassemblant des socialistes indépendants. Les manifestations des gauchistes ont pour but de proclamer leur fidélité politique pour la République et la fin du fascisme. Le Parti communiste français (PCF) et la Section française de l’international ouvrière (SFIO) s’unissent pour résister à la menace fasciste. Mais, ces oppositions idéologiques désabusent le peuple français. Dans cette circonstance, la chanson intitulée « Tout va bien, Madame la Marquise » de Paul Misraki reflète bien la pensée collective des Français qui est ambiguë. Une partie de cette chanson est explicite :

*Allô, allô James,*

*Quelle nouvelles ?*

*Absente depuis quinze jours,*

*Au bout du fil*

*Je vous appelle ;*

*Que trouverai-je à mon retour ?*

[Refrain]

*Tout va très bien, Madame la Marquise,   
Tout va très bien, tout va très bien.   
Pourtant, il faut, il faut que l'on vous dise,   
On déplore un tout petit rien :   
Un incident, une bêtise,   
La mort de votre jument grise,   
Mais, à part ça, Madame la Marquise   
Tout va très bien, tout va très bien.*

***La chanson française du Front Populaire***

Face à ces combats, la gauche remporte la victoire aux élections législatives en 1932 et 1936. Cette victoire du « Front populaire » dans les élections du 3 mai 1936 entraîne l’augmentation des effectifs de la « CGT », et des grèves sans précédent ; au lendemain des élections législatives d’avril- mai, les espoirs des ouvriers portant sur les changements politiques et sociaux sont exprimés par des manifestations des partisans du « Front populaire » le 14 juillet en 1936. [[371]](#footnote-371) Le slogan « Le pain, La paix et la liberté » du « Front populaire » symbolise alors un peuple français en pleine épopée idéologique comme l’atteste le sondage réalisé par la revue intitulée *Les temps modernes* dans le numéro spécial, consacrée à la gauche en 1955. [[372]](#footnote-372) Le statut social des ouvriers français se nourrit de la démocratie. Une aventure sociale s’écrite.

Pourquoi parle-t-on d’épopée ? Pourquoi 1936 est une rupture dans l’histoire de la chanson ? L’espoir des ouvriers est le changement de leur statut social : concrètement par huit heures de travail par jour, une hausse des salaires et des congés payés. Spécialement, « dans la mémoire collective des Français, le souvenir du Front populaire est inséparable des premiers congés payés. » [[373]](#footnote-373) Avec les accords de Matignon, une législation sociale du Front populaire porta sur la valorisation du droit des travailleurs aux loisirs.[[374]](#footnote-374) Le gouvernement de Léon Blum élabore une réforme socio-culturelle pour une semaine des quarante heures de travail et deux semaines de congés payés. Le gouvernement nomma Léo Lagrange sous-secrétaire d’Etat aux « Sports et à l’Organisation des Loisirs ». Le but de la politique culturelle de Léo Lagrange se précise comme ainsi :

« Notre but, dit Lagrange à la radio, simple et humain est de permettre aux masses de la jeunesse française de trouver dans la pratique des sports la joie et la santé et de construire une organisation des loisirs telle que les travailleurs puissent trouver une détente et une récompense à leur dur labeur. »[[375]](#footnote-375)

Comment cette évolution sociale se traduit en musique ? Les paroles de certaines chansons dans une époque du « Front populaire » reflètent des manifestations d’ouvriers, l’espoir et la joie souhaités dans la vie quotidienne de la classe moyenne ouvrière. Elle peut quitter les banlieues mornes et des coins tristes des villes avec des vacances légales. La mer et la plage du grand soleil insufflent la vitalité à leur vie après leur travail dans les usines. C’est l’arrivée « Fermé jusqu’à lundi » de Mireille et Jean Sablon (1935), « Aux quatre coins de la banlieue » de Damia (1936), « C’est la vie qui va » de Charles Trenet (1938) sont les témoignages illuminant la période du Front populaire. « Fermé jusqu’à lundi » reflète bien la liberté de la classe ouvrière obtenue par la réduction temporelle de travail et l’augmentation des congés payés à partir de 1936 :

*Vous êtes prête ?  
Oui j' n'ai qu'à mettre mon chapeau, un peu d' poudre et j'suis à vous  
Faites vite, mon chou   
Faites vite, il fait si beau  
Neuf, dix, onze, douze : midi !   
Pendant toute la semaine  
Enfermés dans le bureau  
On attrape la migraine  
On travaille beaucoup trop   
Mais la fin d' la semaine s'amène  
On dit : Ça n'est pas trop tôt  
Quand on a pris tant de peine  
De prendre un peu de repos  
Lorsque l'horloge sonne  
Midi, midi  
Au bureau, plus personne  
Personne jusqu'à lundi*

Une partie de la parole de « C’est la vie qui va » de Charles Trenet exprime ce même sentiment joyeux venu du optimisme dans la vie :

*C'est la vie qui va toujours  
Vive la vie  
Vive l'amour  
La vie qui nous appelle  
Comme l'amour elle a des ailes  
Oui c'est elle qui fait chanter la joie  
Quand tout vit c'est que tout va  
Quand tout va la vie est belle  
Pour vous et pour moi  
Je sais bien que demain tout peut changer  
Je sais bien que le bonheur est passager  
Mais après les nuages  
Mais après l'orage  
On voit se lever joyeux  
L'arc-en-ciel dans vos yeux*

*Tout est beau comme un mirage  
Quand la vie va mieux.*

Dès le commencement du gouvernement de Léon Blum, les « congés payés » prédisposent les chansons françaises de cette période. Le sujet et l’ambiance des chansons de cette époque concernent le bonheur, la joie et l’optimisme de la vie. Cette tendance musicale des années 1930 se voit aussi dans le monde cinématographique où les ouvriers sont figurés comme les personnages centraux : « La vie est à nous » (1936) de Jean Renoir, ou « c’est la Belle équipe » (1936) de Julien Duvivier et de Jean Gabin.

***L’effondrement du Front Populaire***

Pourtant le miracle social s’estompe vite. Certes, Le gouvernement de Léon Blum en 1936 a pour mission de contrer la montée de l’extrême droite et des fascistes, comme le témoigne Roman Rolland :

« Qu’elle prenne donc garde, la Réaction ! Fascistes, francistes, hommes des ligues, hommes au couteau des rédactions et des torchons aux fleurs de lys – brisez votre plume, brisez votre lame assassine, désarmez ! Ou c’est votre arrêt que vous signez. »[[376]](#footnote-376)

Mais, le gouvernement est de plus en plus influencé par le discours de « décadence » des forces politiques de droite. En commençant le slogan « Plutôt Hitler que Blum »[[377]](#footnote-377), l’extrême droite tente de mythifier « l’Ancien Régime ». Dans les pamphlets de René de Planhol et de Charles Maurras, on évoque les grandes structures politiques, sociales et culturelles de la France monarchique comme « l’âge d’or ».[[378]](#footnote-378) Le Front populaire doit faire face à l’instabilité ministérielle avec la montée de l’antisémitisme entre 1936 et 1937 ; lors de la séance d’investiture à la Chambre le 6 juin 1936, Xavier Vallat provoque les députés par un discours scandaleux critiquant le nouveau président du Conseil Léon Blum. Louis Darquier de Pellepoix est nommé président d’un Comité national antijuif en 1937. Le Parti de droite radical attire de plus en plus les députés du « Rassemblement populaire ». Le gouvernement de Léon Blum est dissous en 1937 par l’initiative de Joseph Caillaux, président de la Commission des finances du Sénat. Ancien ministre de la Défense nationale, Edouard Daladier, qui joue aussi un rôle sur la démission de Léon Blum, devient « président du Conseil » (Premier Ministre aujourd’hui) le 10 avril 1938.

En fait, trois ans auparavant, Hitler, cassant « le traité de Versailles », organise déjà le service militaire obligatoire en Allemagne. En conséquence, la signature entre la France et l’URSS s’effectue afin de garantir « un pacte d’assistance franco-soviétique » [[379]](#footnote-379)en mai 1935. Pour réagir à ce pacte, Hitler réoccupe la Rhénanie. Mais, la réaction de la France contre la militarisation d’Allemagne est invisible et sans effet. Car, suite à une déclaration du « président du Conseil » Albert Sarraut du 8 mars, critiquant Hitler à la radio, il ne s’ensuit pas d’action militaire du gouvernement français. Le 12 mars en 1938, les troupes allemandes rentrent en Autriche sans opposition. C’est l’Anschluss. Léon Blum propose aux groupes de droite de former un « rassemblement national », mais la Droite n’accepte pas cette proposition. Les politiciens français comme les Anglais restent neutres et timorés. Le 15 mars 1939, les armées d’Allemagne attaquent la « Bohême-Moravie ». C’est l’affaire des Sudètes. Et cela aboutit aux accords de Munich du 30 septembre 1938. Ces accords sont considérés comme un soulagement diplomatique pour la population française, mais finalement ce qui n’est que provisoire. C’est surtout un esprit de lâcheté général et un échec total pour la France de Daladier. D’ailleurs, tout est perdu car la Guerre totale peut ainsi commencer. Le Minotaure est dans l’arène. Hitler peut frapper.

Le 3 septembre 1939, les troupes belligérantes d’Hitler entrent en Pologne. La Seconde Guerre mondiale commence ainsi. La France et la Grande-Bretagne déclarent la Guerre contre l’Allemagne. Mais les deux pays restent en retrait de toute réaction militaire. C’est ce qu’on appelle la « drôle de guerre ». Pour la France, c’est à cause du pacifisme contradictoire de la droite et de la gauche que la France ne peut pas intervenir dans la Seconde Guerre mondiale : tandis que le pacifisme domine le Parti socialiste et les syndicalistes, le néo-pacifisme de la Droite porte sur la dénonciation de la guerre « de doctrine » voulue par les révolutionnaires et les juifs [[380]](#footnote-380) ; le néo-pacifisme de la droite provient de « la peur de la révolution ou de la répugnance du Front populaire. » [[381]](#footnote-381) De toute façon, la France n’est pas sensibilisée à l’éclatement de la guerre comme le cas de la dernière des ders. Les médias se trompent dans ses pronostics. Les Français anticipent la « Marne Blanche » comme la Première Guerre mondiale. Cependant, l’espoir des Français se révèle ses prévisions.

**2. L’Occupation et la fixation du trauma collective : 1940-1944**

**2.1. L’État français et la politique autoritaire**

L’orange arrive en mai 1940. Quelles influences exerce la Seconde Guerre mondiale sur une situation politique en France ? Tandis que le pacifisme domine le Parti socialiste et les syndicalistes, le néo-pacifisme de la Droite porte sur la dénonciation de la guerre « de doctrine » voulue par les révolutionnaires et les Juifs[[382]](#footnote-382). Malheureusement, le pacifisme différent entre la gauche et de droite. La drôle de guerre se termine par la défaite militaire de la France le 10 mai 1940. La répercussion de la guerre sur des Français commence déjà dès 1939.[[383]](#footnote-383) La chanson de Maurice Chevalier « Ça fait d’excellent d’excellents Français » envahit la radio. Les Français doivent se serrer la ceinture. Par le décret du premier septembre 1939, le ministre de l’Agriculture tenta de fixer les prix de gros des denrées alimentaires. Cependant, Ces prix partirent à la hausse de 37 % entre septembre 1939 et juin 1940.

Philippe Pétain, le 17 juin 1940 annonce un discours invitant les Français à cesser le combat avec les Allemands. Malgré l’allocution d’un appel à la résistance de Général Charles De Gaulle, qui s’est déroulée le 18 juin 1940, le 22 juin 1940, la signature de la convention d’armistice a été conclue entre Philippe Pétain et Adolph Hitler. Cette trêve entraine les deux mutations politiques. La mise en place du « régime de Vichy » et un effondrement de la « IIIème République ». Après l’armistice signé par le Maréchal Pétain le 22 juin 1940, Pierre Laval réunit le Parlement à Vichy. Il demande au Parlement (des députés et les sénateurs) de voter une loi constitutionnelle permettant tous les pouvoirs politiques au Philippe Pétain le 10 juillet 1940. La loi a été adoptée par 569 voix contre 80. Le régime vichy impose l’État français à la République française. Ce régime désigne alors le pouvoir public des collaborationnistes dans le territoire français hormis la « zone occupée ».

Philippe Pétain essaie de graver l’image rénovatrice de l’État français sur les consciences des Français. En remettant l’ordre social en question, il insiste que depuis 1789, la France est en « décadence » par les facteurs multiples : « l’individualisme qui avait sapé les fondements des communautés naturelles -famille, province et profession». Ensuite, il ajoute que « l’industrialisation et son corollaire, l’urbanisation qui s’ensuivirent la dislocation des sociétés rurales, précipitant l’effondrement des solidarités anciennes. »[[384]](#footnote-384) De son côté, Pierre Laval qui a aidé à la fondation de l’État français, se charge de l’information et des affaires étrangères jusqu’au 13 décembre 1940.

En faisant appel aux raisons nécessaires à l’idéologie nationale, Philippe Pétain organise les dix actes constitutionnels promulgués entre le 11 juillet 1940 et le 26 novembre 1942. C’est la « Révolution nationale ». Le régime de Vichy tente de déconstruire l’ordre républicain. Mais tout n’est qu’autoritarisme. Le régime supprime le droit de conseils généraux de nommer les maires dans les communes le 16 novembre 1940. Il attaque et persécute les élites républicaines comme Léon Blum et Édouard Daladier sous prétexte qu’ils sont dangereux pour le pays : « interner tous les individus dangereux pour la défense nationale ou pour la sécurité nationale. »[[385]](#footnote-385) Le pouvoir pétainiste démantèle le parti communiste par la loi législation du 3 septembre 1940.

***Le régime collaborateur et le retour au régime antérieur***

Le régime promulgue une législation antisémite le 3 octobre 1940 qui continue jusqu’au 11 décembre 1942. Cette loi nommée « Statuts des Juifs » incorpore l’exclusion des Juifs français dans un certain nombre de professions comme fonctionnaire, enseignant, journaliste et PDG. Ensuite, une loi promulguée le 2 juin 1941 a pour but de mettre les juifs français au ban de la communauté nationale. Les Juifs français deviennent donc une cible de l’exclusion globale des secteurs sociaux, politiques et culturels ; ils sont exclus du corps exécutif, administratif et militaire. Le gouvernement de Vichy prive les Juifs français du droit de vote en plus. Et l’accès à l’Université des Juifs français fut limité par « un numerus clausus de 2 et 3 %.» [[386]](#footnote-386) Au-delà de l’intervention directe de la politique allemande, le gouvernement de Vichy s’occupe d’exécuter l’aryanisation à l’échelle nationale. La création du Commissariat général aux questions des juifs (CGQJ) démontre la politique antijuive à la française le 29 mars 1941. En se succédant à la création CGQJ, l’anéantissement des Juifs se poursuivit par une promulgation de la loi du 22 juillet 1941, dite « La loi d’aryanisation ».

Le gouvernement de Pétain s’efforce donc de détruire l’ordre ancien. À partir de la suppression des Chambres, il essaye de contrôler le pouvoir exécutif, législatif et judiciaire. Par ailleurs, en souhaitant orienter l’opinion publique à son gré, Philippe Pétain considère les médias comme le moyen le plus important. Par conséquent, les médias comme radio, presse et cinéma tombent aux mains de Philippe Pétain. Quelle est la méthode du vieux Maréchal ?

« À la fois protecteur et autoritaire, Il voit clair, il énumère, il classe, il condamne, il exclut, il décrète, il rassure par le gouvernement des certitudes. »[[387]](#footnote-387)

Pour cela, il a fallu un cadre de l’État français. La « révolution nationale », vrai programme. C’est les stations de Radio privée et publique qui propagent l’idéologie politique : Radio-Paris (de juillet 1940 à aout 1944) et Radio Vichy (du 5 juillet 1940 au 1943). En voici. La chanson « Maréchal nous voilà ! » dont l’auteur des paroles est André Montagard, a été enregistrée le 26 juin 1941. Cette chanson nous démontre un exemple de l’instrumentalisation de la musique :

*Une flamme sacrée   
Monte du sol natal   
Et la France enivrée   
Te salue Maréchal !   
Tous tes enfants qui t'aiment   
Et vénèrent tes ans   
A ton appel suprême   
Ont répondu "Présent"*[Refrain]  *Maréchal nous voilà !   
Devant toi, le sauveur de la France   
Nous jurons, nous, tes gars   
De servir et de suivre tes pas   
Maréchal nous voilà !   
Tu nous as redonné l'espérance   
La Patrie renaîtra !   
Maréchal, Maréchal, nous voilà !   
Tu as lutté sans cesse   
Pour le salut commun   
On parle avec tendresse   
Du héros de Verdun   
En nous donnant ta vie   
Ton génie et ta foi   
Tu sauves la Patrie   
Une seconde fois*

Cet hymne officieux de l’« État français » est diffusé vastement à la Radio. L’Etat français contrôle donc des médias au nom de la publicité ou de l’information. Ainsi, le 11 août 1941, un journaliste Paul Marion, aussi fondateur du Parti populaire français (PPF), est nommé comme secrétaire général à l’information et à la Propagande sous le régime de Vichy. Dans cette circonstance externe, la chanson « Insensiblement » dont l’auteur est Paul Misraki a été écrite en 1941. Les paroles de cette chanson semblent centrées sur la sensation :

*Insensiblement vous vous êtes glissée dans ma vie,  
Insensiblement vous vous êtes logée dans mon cœur  
Vous étiez d'abord comme une amie,  
Comme une sœur;  
Nous faisions de l'ironie  
Sur le bonheur.  
Insensiblement nous nous sommes tous deux laissés prendre,  
Insensiblement tous mes rêves m'ont parlé de vous.  
Nous avons dit des mots tendres et fous,  
Et nous avons vu naître en nous  
Insensiblement,  
Insensiblement l'amour.   
Frêles propos en l'air  
Où êtes-vous ?  
Et tous nos rêves clairs  
Où êtes-vous ? Nul ne pensait que vos lèvres étaient faites pour nous murmurer :  
"Mon chéri"  
Et comme nous aurions ri  
Si quelqu'un nous l'avait dit...  
Oui, mais   
Insensiblement vous vous êtes glissée dans ma vie  
Insensiblement vous vous êtes logée dans mon cœur  
J'ai trouvé en vous mieux qu'une amie,  
Mieux qu'une sœur;  
Nous formons une harmonie,  
L'accord majeur.  
Insensiblement nous nous sommes tous deux laissés prendre  
Insensiblement je n'ai vu de bonheur que par vous.  
Nous avons dit des mots tendres et fous  
Et nous avons vu naître en nous  
Insensiblement, insensiblement l'amour.*

C’est durant cette même année que l’on découvre la chanson « Ça sent si bon la France » de Maurice Chevalier. En décembre 1942, René Bonnefoy remplace Paul Marion. À ce titre, il s’occupe de continuer à orienter l’opinion publique pour renforcer le régime collaborationniste. Philippe Henriot, homme politique d’extrême droite, fit un discours applaudissant à l’autorité du régime par le lancement de la Radiodiffusion nationale (RN) le 7 février 1942. Il prononce une allocution chaque dimanche à partir du 20 décembre 1943 à l’antenne de « Radio-Paris ». Après avoir démontré sa capacité oratoire, en 1944, Philippe Henriot est nommé secrétaire d’État à l’information et à la Propagande du régime de Vichy par le soutien de Pierre Laval. De cette manière, la collaboration franco-allemande s’applique à la manipulation de l’opinion publique. Le discours médiatique instrumentalisé sans la liberté d’expression démocratique étrangla la vie culturelle et politique pendant les quatre années de d’une France occupée (de juin 1940 à août 1945). La fondation des autorités dictatures entraîne la mutation du milieu musical et la communication artistique dans le champ musical.

**2.2. La politique de propagande**

Commet s’est produit la médiatisation de la vie culturelle sous l’Occupation Comme une remarque d’Emmanuel Pedler sur la communication politique de Philippe Breton, « la parole politique, l’argumentation propre dont elle se constitue, passe par le filtrage et les reformulations des intermédiaires médiatiques. » [[388]](#footnote-388) L’occupant envisagea d’effacer la culture française après la Convention d’armistice. Car, afin de répandre la supériorité du peuple allemand, il fallait à l’Allemagne nazie une stratégie concrète pour la légitimer. À la fin du mois de juillet 1940, l’ambassadeur de l’Allemagne à Paris, Otto Abetz,  manifeste le désir de créer « un ensemble de mesures décisives dans la vie culturelle » française par un mémorandum adressé au ministre des Affaires étrangères du Reich Joachim von Ribbentrop.[[389]](#footnote-389) Les mesures consistèrent à affaiblir l’influence française à l’étranger et d’imposer, à terme, la suprématie de la culture allemande.[[390]](#footnote-390) La stratégie de l’imposer est d’avoir recours à la légitimité absolue, c’est-à-dire, à la « domination charismatique » pour reprendre le concept de Max Weber. La « domination charismatique » désigne les « facultés magiques, révélations ou héroïsme, puissance de l’esprit et de la parole étant les principaux d’entre eux. » [[391]](#footnote-391) De ce point de vue, sont envisagées l’extirpation de la culture française de l’Allemagne et la suppression des Juifs français en vue de la légitimation du régime nazi.

***La politique de la médiatisation des informations***

Dès février 1941, sont intervenus en matière de la culture, Paul Marion, secrétaire général à l’information et à la Propagande et Jérôme Carcopino, ministre de l’Education nationale et de la Jeunesse et ministre de tutelle du secrétariat général aux Beaux-Arts. [[392]](#footnote-392) À la suite de la nomination de Jérôme Carcopino, en 1942, Abel Bonnard projette de se livrer à un collaborationnisme en passant par une carrière en tant que membre de l’Académie française. Tout devient bon pour l’auto-légitimer.

La politique de la censure s’exécute par la double censure de l’Allemagne nazie et du régime de Vichy, c’est-à-dire à échelle à la fois militaire et civile. Elle s’appuie sur la « MBF », et aussi sur la « Propaganda- Abteilung », c’est-à-dire la délégation du ministère de la Propagande du Reich.[[393]](#footnote-393) Goebbels, ministre de la Propagande en Allemagne pour la France surveille les publications, les émissions radiophoniques et les spectacles français par la mise en place d’un système appelé la « Propagandastaffel ». C’est par la « Propagandastaffel »que les activités des Juifs français, des « francs-maçons » et des anti-allemandes subissent la suppression. Les services de la «Propagandastaffel » se chargent de contrôler la presse, l’édition, la radio, les actualités cinématographiques et les films. [[394]](#footnote-394) Otto Abetz, ambassadeur de l’Allemagne tente d’embellir l’invasion par la propagande. Il fallait surveiller, punir et séduire. Tout était dans la nuance.

Le secteur de l’imprimé est aussi très surveillé. Le journal est considéré comme un moyen essentiel pour tenir en vue des informations pratiques et politiques. En 1940, certains journaux cessent de paraître comme les quotidiens « L’Intransigeant », indépendant, « L’aube», chrétien démocrate, « Le populaire », socialiste, les régionaux « La Croix du Nord », « L’Est républicain », et l’hebdomadaire « Le Canard enchaîné ». [[395]](#footnote-395) D’autres se maintiennent, par exemple, le journal bimensuel « Signal », dont l’édition française est l’un des témoignages qui répandirent et légitimèrent l’ambition totalitaire de l’Allemagne. Publié le juillet 1940, ce journal illustré est contrôlé par le Haut-Commandement de la Wehrmacht (Oberkommando der Wehrmacht, OKW) et le ministère de la Propagande du Reich.[[396]](#footnote-396) Dès le premier numéro, le 15 avril 1940, *Signal* parut en allemand, italien, français et anglais, avec un tirage de 135 000 exemplaires, dont 27 000 en français.[[397]](#footnote-397)

Le paysage des journaux sous l’Occupation est divisé en zone occupée et en zone libre. En zone occupée, « Le matin » et « Le Petit Parisien » changent ses tendances journalistiques. Cependant, le journal nommé « Pantagruel, feuille d’informations », est le premier journal qui est clandestin, paru et il est disparu à Paris en Octobre 1940. [[398]](#footnote-398) En zone Sud, des hommes et des femmes envisagent de lutter contre la manipulation de l’opinion publique. L’esprit de la résistance se montre par la presse clandestine comme « Libération-Sud », « Défense de la France », « Cahiers du témoignage chrétien », « Franc-Tireur et Combat ».

Le contrôle touche aussi la littérature. Des intellectuels participent à la collaboration franco-allemande dont l’effet contribua à la légitimation de l’Allemagne nazie et du gouvernement vichyste. Otto Abetz entretient une relation intime avec des écrivains et journalistes comme Jean Luchaire, Paul Morand, Jacques Benoist-Méchin et Jules Romaines. [[399]](#footnote-399) Proche de Otto Abetz, Karl Epting est alors considéré comme l’un des influents et dont la mission consiste à la diffusion de la culture allemande en France. Il est alors proche des écrivains français.

Il veut démontrer qu’« il faut que les intellectuels français renoncent à l’universel. »[[400]](#footnote-400) Gerhard Heller, le responsable du secteur littéraire de la « Propagandastaffel », multiplie les contacts et les relations amicales avec la plupart des écrivains français contemporains comme François Mauriac, Gaston Gallimard, Paul Valéry et Jean Paulhan etc. Sous le déferlement de la Propagande et l’amitié entre franco-allemande, dès 1940, des deux documents nommés la « liste Bernard » et la « liste Otto » ont été rédigés. Pour contrôler l’orientation idéologique, la première concerne une liste sommaire de 150 ouvrages interdits. La « liste Otto » recense 1060 titres et des essais écrits censurés car opposants du régime nazie : ce sont souvent des communistes,  des auteurs juifs comme Thomas Mann, Louis Aragon, André Malraux, etc. Il fallait alors les détruire.

***L’histoire de la radio : de l’origine à la censure***

La radio est alors un média le plus crucial pour orienter ou détourner l’opinion publique pendant l’Occupation. En effet, depuis les années 1930, la radio devient un vecteur multifonctionnel de communication. Elle transmet non seulement des informations mais aussi des concerts européens.[[401]](#footnote-401) La création d’une station radiophonique française remonte à la fin de la première Guerre mondiale. Durant la Première Guerre mondiale (1914-1918), la France aperçoit une nécessité de construire des liens avec les États-Unis. Par conséquent, un principe de création d’une station radiophonique électrique est adopté à Croix-d’Hins, près de Bordeaux en 1917. Malgré ce principe, la France balbutie pour les premiers travaux pour la construction d’une station publique le 7 mars 1918 et en août 1920. C’était fastidieux.

Après une opération de test, le premier poste de l’armée appelée « Le Poste de la Tour Eiffel » a été créé en 1921. Il appartient alors à l’administration publique française responsable des postes, et des télégraphes, puis téléphones, c’est-à-dire PTT (Postes, télégraphes et téléphones). « Le Poste de la tour Effel » émet pour la première fois une première émission radiophonique le 24 décembre 1921.[[402]](#footnote-402) A part « le Poste de la tour Effel », un autre poste d’État appelé « Lyon-la Doua » est créé en mars 1922. La construction des Postes d’État s’enchaînant, l’extension de la radio fait soulever des problèmes liés à la liberté limitée par le monopole de la radio d’État. En 1930, une commission présidée par le Général Ferrié, institue le plan d’« outillage national »[[403]](#footnote-403) qui se centre sur l’organisation des Postes d’État. En 1931, Charles Guernier, le ministère des PTT a annoncé à la presse le communiqué suivant :

« Désireux de hâter l’élaboration du statut de la radiodiffusion, le ministre des PTT a écrit au président de la Commission des travaux publics pour lui demander de bien vouloir prier les rapporteurs de sa Commission de déposer leur rapport dans le plus bref délai possible. D’autre part, le ministre a nommé une Commission qui sous la présidence du Général Ferrié, est invitée à déterminer sur la carte de la France les emplacements les plus favorables pour l’édification de station […] Cette carte de principe servira de base pour l’établissement du plan général de la radiodiffusion. » [[404]](#footnote-404)

Par la suite, composée des savants, des techniciens, des membres universités, des praticiens de la radioélectricité, la « commission dite Ferrié » dépose un rapport au ministre des PTT : il s’agit alors de construire une politique pour élaborer le statut de la radio et aussi de la contrôler. À partir du 4 décembre 1931, une politique pour assainir la radio s’applique à l’ensemble des postes d’État à l’exclusion des postes privés.

À la fin de 1935, une association d’auditeurs est organisée pour réagir contre le monopole de la pensée et de l’information. Cependant, la menace de la guerre fait reculer la liberté de la radio puisque les décrets du 19 septembre 1938 et du 13 octobre 1938 permettent au ministre des PTT de contrôler respectivement des informations des postes étatiques et des postes privés. Ensuite, un décret du 6 décembre 1938 attribua une fonction nouvelle au secrétariat général de la présidence du conseil : « chef du service de contrôle de la radio » [[405]](#footnote-405) La radio se répand rapidement comme moyen de la communication de masse en 1939 : les postes de radio s’élevèrent à presque 5 millions.[[406]](#footnote-406)

À partir de 1939, des mesures de contrôle sur la radio deviennent très sévères au détriment de la liberté de l’information. Le gouvernement réaménage la censure d’émissions de la radio par l’instauration d’un décret du 28 août 1939 ; par ce décret, toutes les émissions radiophoniques tombent sous un contrôle drastique. Mais un peu plus tôt, le 29 juillet 1939, Edouard Daladier construit l’« Administration de la Radiodiffusion nationale » (RN) pour rassembler et placer tous les services de la radiodiffusion publique sous une autorité unique. L’administration de la Radiodiffusion nationale dépend alors en effet du commissariat général à l’information qui dépendit à son tour directement à la Présidence du Conseil. [[407]](#footnote-407) En conséquence, le gouvernement d’Édouard Daladier peut prendre en main toute censure plus directement.

Après la déclaration de la guerre le 1 septembre 1939, il s’accentue un contrôle de la radio par l’Etat. Un ministère chargé de l’information se substitue au commissariat général à l’information le 10 avril 1940. L’État peut alors prendre le monopole de la radio. Ludovic-Oscar Frossard, ministre de l’information, annonce sa charge « de recueillir, de mettre en œuvre par tous les moyens, l’ensemble des moyens utiles à l’affirmation et à la propagation de la pensée et de la politique françaises, ainsi qu’à la défense des intérêts supérieurs de la nation. » [[408]](#footnote-408) Dans la même période, les Allemands lancèrent « Radio humanité », une station pirate à Stuttgart pour propager des messages de démission durant la « Drôle de Guerre ».

Après l’invasion allemande aux Pays-Bas et à la Belgique le 10 mai 1940, la légitimation des autorités allemandes gagne du terrain en France. Perdre aussi vite n’est pas normal. Les Allemands imposent donc leur vision du monde et de la justice. La radio française a été bouleversée par la défaite. On trouve ainsi une ordonnance de mai 1940 qui signifie :

« Celui qui écoutera en public, seul ou avec d’autres personnes, des émissions de TSF (télégraphie sans fil) non allemandes ou qui procurera la possibilité d’une audition pareil, sera puni. Seront exceptés les postes non allemands dont l’administration militaire permettra l’écoute par notification officielle. […] celui qui colportera des nouvelles radiodiffusées et hostile à l’Allemagne ou d’autre nouvelles anti-allemandes sera puni. »[[409]](#footnote-409)

Par ailleurs, à partir du 20 mai 1940 toutes les émissions artistiques sont interdites. En zone nord, l’émetteur de la tour Eiffel est saboté dès le 6 juin 1940. Le personnel de la radio publique doit se retirer de la ville de Paris et partir à Bordeaux pour reprendre les programmes le 10 juin 1940. Les émetteurs bâtis en « île de France » comme ceux de Rueil-Malmaison et de Romainville sont abandonnés avant l’arrivée des nazies. Et la ville de Paris est occupée par les Allemands le 14 juin 1940. Les Postes d’État de « Radio-Paris », « Lyon Tramoyes » et « Paris mondial » tous cessent leurs émissions le 17 juin 1940. Le silence s’impose.

Le 22 juin 1940, l’armistice militaire entre les deux pays est conclu. Si les principes de la régulation pour la censure de la radio restent valables, le 26 juin 1940, un autre texte supplémentaire y est ajouté pour stipuler que « tous les appareils de postes émetteurs, y compris ceux construits des amateurs, sont remis aux autorités d’occupation. Toute personne possédant des appareils émetteurs de toute sorte […] sera punie de mort ou de travaux forcés, en cas plus légers de prison. » À partir du 5 juillet 1940, la zone libre commence à émettre des émissions de Radio nationale, comme on dit, « la Radio Vichy ». Et les radios locales privées relayent de ces émissions. Au contraire, dans la zone occupée, la « Radio-Paris » et la « Radio-Rennes-Bretagne » fonctionnent par et avec le soutien des Allemands.

La mainmise des Allemands sur la radio redouble avec une ordonnance du 3 août 1941. Elle porte sur la répression des juifs ; elle interdit aux juifs « d’avoir des postes récepteurs en leur possession et leur fait obligation de remettre ceux qu’ils possèdent aux autorités locales. »

***La radio censurée : la radio Paris et la radio Vichy***

Les Allemands essaient de plus en plus d’étendre la portée de leur propagande. Ils envisagent non seulement que les Français puissent recevoir Radio-Paris mais aussi d’établir le relais des stations de radio allemande toute la France. D’ailleurs, les Allemands lancent alors le magazine hebdomadaire « Les ondes » de Radio-Paris. Dans cette ambiance, le 1 octobre 1941, le gouvernement Pierre Laval promulgue la loi sur le « monopole d’État » de la radiodiffusion nationale (RN). Enfin, une ordonnance allemande du 18 novembre 1942 en zone « nord » est appliquée également à la zone sud : là aussi, la déclaration des récepteurs, l’interdiction de l’écoute des radios étrangères sont la nouvelle règle.

Qu’est-ce qu’il alors s’est passé dans un milieu de la chanson dans cette époque ? En 1942, Maurice Chevalier publie la chanson « Ça sent si bon la France » dont le compositeur est le pianiste Louiguy. Il chante paradoxalement la joie et la paix en France en 1942. En 1943, sous le contrôle de radios à Paris, comme « Radio-Paris », l’on doit écouter une chanson qui parle du pays sous l’Occupation. Charles Trenet idéalise la France qui ne connaît jamais la tristesse et un prosternement dans ses paroles de « Douce France » :

[Couplet]

*Il revient à ma mémoire   
Des souvenirs familiers   
Je revois ma blouse noire   
Lorsque j'étais écolier   
Sur le chemin de l'école   
Je chantais à pleine voix   
Des romances sans paroles   
Vieilles chansons d'autrefois*[refrain]   
*Douce France   
Cher pays de mon enfance   
Bercée de tendre insouciance   
Je t'ai gardée dans mon cœur!   
Mon village au clocher aux maisons sages   
Où les enfants de mon âge   
Ont partagé mon bonheur*

*Oui, je t'aime   
Et je te donne ce poème   
Oui, je t'aime   
Dans la joie ou la douleur.*[Refrain]

*Douce France   
Cher pays de mon enfance   
Bercée de tendre insouciance   
Je t'ai gardée dans mon cœur.*

Derrière cet espoir instrumentalisé, la résistance s’emploie à construire des radios clandestines comme « Lyon combat » et « Radio Londres ». La radio clandestine « Lyon combat » a été créée le premier février 1943. Un programme « Les Français parlent aux Français » de la BBC est un autre centre de partager l’esprit de la résistance. Jacques Duchesne présente toujours son programme « parle aux Français » en commençant par « Aujourd’hui, (xième) jour de la résistance du peuple français à l’oppression. » [[410]](#footnote-410) En somme, la radio devient un moyen préféré tant pour les nazis que pour les collaborateurs pour transmettre l’information médiatisée et l’idéologie politique partout en France. La légitimation du régime nazi et de Vichy est alors essentielle. D’ailleurs, l’occupant oblige à la radio d’instrumentaliser l’art pour « faire la réclame de la politique ». [[411]](#footnote-411)

**2.3. L’instrumentalisation de la musique**

Le pouvoir totalitaire en Allemagne envisage l’instrumentalisation de l’art en vue de la propagande. Dès mars 1933, Joseph Goebbels, ministre de la Propagande et de l’Education du peuple, se consacre déjà à une mission de la politique culturelle : « l’influence spirituelle de la nation, la propagande en faveur de l’État, de la culture et de l’économie, l’information de l’opinion publique allemande »[[412]](#footnote-412). L’institution de « la chambre de culture du Reich » est créée par la promulgation de la loi du 22 septembre 1933 dont le but est d’utiliser l’art et la culture au service de la promotion d’État. Cette chambre est divisée en sept départements : théâtre, littérature, presse, radio, art plastique, musique et cinéma. Le département musical intervient intégralement dans tous les secteurs professionnels : des compositeurs, des instrumentalistes, une union des agents et organisateurs de concerts, des éditeurs, des marchands de musique et des facteurs d’instruments. [[413]](#footnote-413)

Qui est mobilisé pour l’idéalisation du régime charismatique ? C’est Wagner. Pour Hitler, la musique allemande doit se mobiliser pour la construction de l’identité du pays. Les idées nationalistes de Wagner soutiennent Hitler. Ce musicien montre l’idée nationaliste dans son livre *Un musicien étranger à Paris* : « L’Italien est un chanteur, le Français un virtuose, l’Allemand un musicien »[[414]](#footnote-414). Le pamphlet de Wagner intitulé « Le judaïsme et la musique », écrit en 1850, [[415]](#footnote-415) contribue à l’intoxication de la supériorité allemande et l’antisémitisme.

***La purification du « sang » par la musique classique***

La politique culturelle des Nazis en France s’exécute en priorité sous une couleur de l’amitié entre les deux pays. Cependant, s’intensifient de plus en plus des mesures de contrôle et de censure à toutes les étapes de la création et de la médiation. Dans ces situations, la musique française sous l’Occupation connaît une période singulière. La musique classique et la chanson populaire sont toutes exposées à l’environnement politique. Elles commencent- dès 1940-à se mobiliser pour la propagande ou la maîtrise des émotions collectives des Français. Des concerts militaires sont généralisés dans les jardins, sur les marches de l’Opéra, le parvis de Notre-Dame et la place de la Concorde etc.[[416]](#footnote-416) La musique est presque partout utilisée pour manipuler ou détourner l’opinion publique, selon les termes de Max Weber, en tant que l’instrument de la « routinisation du charisme » [[417]](#footnote-417)de l’autorité allemande. Également, en tant que forces rituelles de contrôler de « l’agressivité et de la violence », [[418]](#footnote-418)elle devient une panacée des Français.

Dès la signature de l’armistice entre les deux pays en 1940, les œuvres musicales allemandes pénètrent les institutions artistiques de Paris. Les occupants considèrent la musique comme un outil pour rapprocher les deux pays. Pour Hitler, l’Opéra est regardé comme un instrument propagande de la culture allemande. Dès le 24 août 1940, l’Opéra rouvrit la porte. Le Palais Garnier reprend le spectacle en commençant par une œuvre orchestrale intitulée « la damnation de Faust » d’Hector Berlioz, inspirée de Faust de Johan Wolfgang Goethe. Mais, des programmes du répertoire allemand dominent régulièrement la scène : l’Opéra de Wagner, Mozart et de Richard Strauss avec les troupes du Staatsoper de Berlin, ou l’Opéra de Mannheim. Dès le premier septembre 1940, l’Opéra-comique est aussi mise en scène ; les œuvres comme « Rigoletto », « Fidelio », « Peer Gynt ou Ariane à Naxos ». La musique française classique est filtrée par les dirigeants allemands. Olivier Barrot et Raymond Chirat font mention de la situation du répertoire :

« En janvier 1941, au Palais de Chaillot, Franz Lehar dirige deux cents musiciens de la Wehrmacht. En juin, sous les acclamations d’un public vivant, Charles Münch y diriges les quatre-vingt-dix musiciens de la Société des concerts du Conservatoire dans un programme Ravel, avec *La Rhapsodie espagnole* et *Daphnis et Chloé*. La musique française combat le répertoire allemand. » [[419]](#footnote-419)

Que se passe –t-il pour l’art lyrique ? Ce milieu de l’art lyrique est alors remplacé par « l’opérette » pendant la Guerre. Depuis 1935, le « Grand opéra » disparaît peu à peu. Selon une statistique sur l’actualité du répertoire à Nantes[[420]](#footnote-420), le répertoire de l’art lyrique est dominé par l’opérette.[[421]](#footnote-421) Les raisons budgétaires et socioculturelles peuvent expliquer le succès de l’opérette. À partir de 1941, des compositeurs venus des États-Unis comme Friml Stothart, Roumans contribuent à activer la scène de théâtre. Les décors et les costumes deviennent fleuris et somptueux. [[422]](#footnote-422)

***L’essor du jazz et la chanson française***

Le monde musical des années 1930 et 1940 connaît un boom du swing qui symbolise la liberté. La musique d’improvisation n’est pas contrôlée par des Nazis. Ce qui est alors curieux. Malgré le désaccord entre l’idéologie des occupants et le swing, cette musique afro-américaine domine le milieu musical. Le swing n’est pas interdit avec la tolérance politique. Des cabarets et des music-halls peuvent s’ouvrir au fur à mesure après l’autorisation des autorités allemandes. C’est le dossier intitulé « Spectacle » écrit en date du 11 juillet 1940 qui contrôle des affaires des établissements musicaux[[423]](#footnote-423); la plupart d’entre des espaces musicaux doivent obtenir l’autorisation militaire sur leurs activités. À Paris, en juillet 1940, « l’Alcazar » est le premier music-hall qui rouvre ses portes par ce processus.

Le « Casino de Paris » reprend ses affaires après la fermeture en 1940 et « l’Alhambra » s’ouvre en novembre 1943. Le 30 septembre 1940, le service des Renseignements généraux (RG) de la préfecture de police de Paris déclare dans leurs rapports hebdomadaires une mesure sur l’organisation de ces établissements musicaux que « tous les établissements pour donner des spectacles de Music-Hall doivent déclarer leurs changements de programme tous les quinze jours.» [[424]](#footnote-424) Il signale supplémentairement que « dans chaque établissement de spectacle, le personnel engagé, direction, artistes, musiciens, etc… est tenu de signaler une déclaration par laquelle il atteste sur l’honneur d’être de pure race aryenne. »[[425]](#footnote-425)

Malgré cette répression hystérique, le jazz alimente certaines chansons et musiques. L’influence du jazz permet à Charles Trenet d’introduire un souffle de swing à ses chansons. En 1941, il enregistre « Verlaine et Un rien me fait chanter » avec le jazz band de Paris. La même année, il collabore avec Django Reinhardt et le Quintette du Hot Club pour « la cigale et la fourmi ». [[426]](#footnote-426) Le jazz français, c’est alors Django Reinhardt. Dans cette ambiance, les musiciens populaires adoptent leurs paroles aux mélodies l’air jazzy : André Hornez adapte « Undecided » pour « Indécision », Lucienne Delyle chante « Nuages » de Django Reinhardt. D’ailleurs, « Minor swing » de Django Reinhardt est interprété à nouveau à « Crépuscule en mineur » par Francis Blanche. La politique de Vichy n’interdit pas la musique classique, la musique populaire et le jazz dans la radio. Faire écouter la musique, faire oublier la faim, la liberté, c’est aussi manipuler.

La ville de Paris est libérée le 26 août 1944. Les actions de la Résistance menées à l’intérieure et à l’extérieur du pays contribuent à la Libération. Dans cette période, les chansons célèbrent Paris libérée en dépeignant l’espérance longtemps attendue par des Français. La chanson « Fleur de Paris » montre cette espérance dont les paroles sont créées par Maurice Vandair :

*Mon épicier l'avait gardée dans son comptoir  
Le percepteur la conservait dans son tiroir  
La fleur si belle de notre espoir  
Le pharmacien la dorlotait dans un bocal  
L'ex-caporal en parlait à l'ex-général  
Car c'était elle, notre idéal.*[Refrain1]  
*C'est une fleur de Paris  
Du vieux Paris qui sourit  
Car c'est la fleur du retour  
Du retour des beaux jours  
Pendant quatre ans dans nos cœurs   
Elle a gardé ses couleurs  
Bleu, blanc, rouge, avec l'espoir elle a fleuri,  
Fleur de Paris   
Le paysan la voyait fleurir dans ses champs  
Le vieux curé l'adorait dans un ciel tout blanc  
Fleur d'espérance  
Fleur de bonheur  
Tout ceux qui se sont battus pour nos libertés  
Au petit jour devant leurs yeux l'ont vu briller  
La fleur de France  
Aux trois couleurs.*[Refrain2]

*C'est une fleur de chez nous  
Elle a fleuri de partout  
Car c'est la fleur du retour  
Du retour des beaux jours  
Pendant quatre ans dans nos cours   
Elle a gardé ses couleurs  
Bleu, blanc, rouge, elle était vraiment avant tout  
Fleur de chez nous.*

Dans cette atmosphère pleine d’espoir, quelques chansons accueillirent les Alliés et leurs matériels multiplient par telles « Welcome to you », « Bonjour Yankee », « Au volant de ma jeep » et « Avec ma jeep ». Si l’reprend les idées de John Blacking (1973), la musique en tant que forme symbolique, elle « exprime des aspects de l’expérience des individus en société. » [[427]](#footnote-427) La chanson française nourrit des Français même si qu’elle traite des sujets limités. Mais, dans la tolérance politique, avec le boom du swing, elle ne cesse pas d’évoluer d’une manière singulière. Car, elle devient d’autant plus remplie de la métaphore. Les voix des interprètes envahissent tellement beaucoup la radio. En 1944, plus de cinq millions de radio sont recensées[[428]](#footnote-428). Cette présence de la Radio, la politique de l’Occupant puis la libération ont permis de survivre aux orages.

**3. Au-delà du temps traumatique : 1945-1952**

**3.1. La reconstruction du pays : l945-1952**

Après la Libération, l’instabilité politique continue du gouvernement provisoire de la République française (GPRF, du [3](https://fr.wikipedia.org/wiki/3_juin) [juin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Juin_1944) [1944](https://fr.wikipedia.org/wiki/1944) au [27](https://fr.wikipedia.org/wiki/27_octobre) [octobre](https://fr.wikipedia.org/wiki/Octobre_1946) [1946](https://fr.wikipedia.org/wiki/1946)) jusqu’à la IVème République (du 27 octobre 1946 au 4 octobre 1958). Concernant ces années, nous posons des questions : que se passe la politique sur le secteur culturel de la IVème République ? Comment comprendre l’apparition des chansons françaises «nouvelles » dans la société française ? Les circonstances politiques après la Libération se focalisent sur la reconstitution du modèle idéal. GPRF effectue un double référendum concernant la formation de la nouvelle Assemblée le 21 octobre 1945, et la limitation des pouvoirs de cette Assemblée. Le rôle de la Résistance consiste à légitimer la place politique du général de Gaulle qui tente de constituer une république nouvelle. Après la Libération, de nombreux mouvements se portent sur l’éducation populaire en suivant la généalogie des mouvements de Résistance. [[429]](#footnote-429) C’est qu’à partir de la Libération, et sous la IVème République, ces mouvements sont soutenus par l’État. Julien Cain, l’historien de l’art, crée ainsi une direction des bibliothèques en tant que directeur général honoraire des Bibliothèques de France de 1945 à 1964. L’action publique de cette période concerne globalement l’amélioration de la littératie du peuple. Côté culture, à la demande du « droit à l’éducation et à la culture pour tous les Français », « l’organisation Peuple et Culture » est créée. L’objectif social et politique de cette association manifesté en 1945 est bien éclairé dans une partie du « manifeste du Peuple et Culture » :

«..[…]Nous ne voulons pas d’une culture aristocratique ou bourgeoise étendue à un nouveau public. La culture populaire ne saurait être qu’une CULTURE COMMUNE À TOUT UN PEUPLE : commune aux intellectuels, aux cadres, aux masses, Elle n’est pas à distribuer. Il faut vivre ensemble pour la créer. […] »[[430]](#footnote-430)

Pourtant, les Français ne peuvent pas voir un grand changement dans les difficultés quotidiennes. Une inflation commence dès l’automne 1944. La faim causée par la guerre est encore grave en 1945 et 1946. Les Français connaissent les prix très élevés. Mais le gouvernement laisse l’inflation. En fait, l’État se lance dans une politique de reconstruction économique ; c’est Pierre Mendès France qui commence à élaborer l’idée d’une reconstruction économique. Il crée une Direction du Plan à 1944. Après Pierre Mendès France, Georges Boris reprend l’idée d’une Direction du Plan. Mais le plan hérité par Georges Boris est encore supprimé par René Pleven. En janvier 1946, « un Commissariat au Plan » est conçu. Enfin, le gouvernement de Léon Blum adopte ce plan d’une reconstruction économique en janvier 1947. Le plan est divisé en trois projets moléculaires : « renouveler et améliorer l’équipement du pays, répondre à une demande accrue de biens de consommation et reconstruire les immeubles détruits ». [[431]](#footnote-431) Les Français consomment des produits de masse de plus en plus. La radio, la voiture et des  appareils ménagers électriques pour mieux vivre. Les médias évoluent également pour des amateurs. En 1949, les programmes de télévision emploient avec la première présentatrice.

Le milieu culturel et littérature à Paris est un centre des intellectuels de la liberté retrouvée. L’individu apparaît plus clairement. On peut noter par exemple, la montée en puissance l’existentialisme qui met l’accent sur « la primauté de l’homme » en s’opposant au rigorisme politique des gaullistes et des communistes. [[432]](#footnote-432) Saint-Germain–des Prés est le centre du renouveau. Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, Albert Camus, Raymond Queneau et Isidore Isou sont les représentants de l’âge nouveau des intellectuels. En 1946, « l’existentialisme est un humanisme » est publié par l’auteur est Jean-Paul Sartre. Dans la même année, Edit Piaf enregistre une chanson en ajoutant les paroles d’elle-même avec les mélodies de Louiguy : « La vie en Rose. » En succédant à « la vie en Rose »d’Edit Piaf, Charles Trenet sort la chanson « La mer » en 1946 en la remarquant l’une des plus belles chansons françaises.

Le milieu musical perçoit une atmosphère changée. Des compositeurs clandestins commencent à reprendre leurs travaux. On respire à nouveau. Joseph kosma compose « Les feuilles mortes » en 1945 avec la parole de Jacques Prévert. Le jazz déferle la France grâce à l’amateur du jazz. Après la Libération, Jacques Canetti, occupé de jazz et de variété reprend sa carrière comme le responsable de la politique éditoriale de Philips et l’entrepreneur de spectacle. Il collabore avec Denis Bourgeois et Boris Vian. Jacques Canetti crée le théâtre « des Trois Baudets » en 1947. Cet espace musical devient un centre de spectacle où la plupart de vedettes futures passent dans les années 1950. La chanson française après la Libération voit la démocratisation du jazz. À l’aube des années 1950, le be-bop exalte les caves du Quartier Latin. Le jazz est d’autant plus popularisé que le music-hall est revitalisé avec la multiplication des amateurs. Selon Ludovic Tournès (2001)[[433]](#footnote-433), le nombre d’amateurs du jazz atteignit 50 000 à la fin des années 1950 à partir de 5 000 vers 1939. Dans cet enthousiasme jazzy, la chanson marque une époque d’âge d’or dite de « Saint-Germain de Près » et aussi « la Rive-Gauche ». L’importance de la mélodie et de l’organisation des instrumentaux suivent la poéticité de la parole.

**3.2. L’âges des auteurs-compositeurs-interprètes : après 1952**

La situation économique en 1953 ressemble à celle avant la guerre. À partir de cette année, la IVème République est dans une période florissante jusqu’à 1958. [[434]](#footnote-434) L’amélioration de la vie quotidienne des citadins provoque la consommation des contenus culturels comme le cinéma, le concert. En chaque foyer, la télévision remplace de plus en plus la radio comme un vecteur de la diffusion des informations. 37 000 récepteurs de télévision se multiple à 1 368 000 à la fin des années 1950. [[435]](#footnote-435) Le disque 33 tours est généralisé. Dans cette ambiance d’aisance économique, les années 1950 enfantent des auteurs-compositeur-interprètes remarquables : Jacques Brel, George Brassens, Léo Ferré et Barbara. Ils sont jeunes et ils sont amateurs, mais proposent des styles musicaux nouveaux, modes vestimentaires, techniques d’enregistrement.

C’est également l’arrivée de la société de divertissement d’origine de la consommation d’une culture de masse. La radio et la télévision font de ces vedettes le symbole de la culture française. La croissance économique permet aux Français de consommer les vedettes de la chanson française par le disque. En 1954, 10 millions de récepteurs sont déjà équipés dans des foyers français. Cet essor de la radio marque fortement le début des années 1960. À la fin de la IVème République, la télévision est moins forte en France qu’aux États-Unis ou dans les autres pays occidentaux en Europe. Il n’y a encore en France que 920 000 récepteurs. L’épanouissement de la culture de masse provient de la consommation basée sur l’expansion des médias.

C’est George Brassens, l’explorateur de la poésie française. Il est considéré comme l’héritier de la langue française puisqu’il met en musique des poèmes de François Villon (Ballade des dames du temps jadis, 1952), Paul Fort (le Petit Cheval, 1952 et l’Enterrement de Verlaine, 1961), et Louis Aragon (Il n’y a pas d’amour heureux, 1953) etc. En tant que le géant de la rive gauche, il essaie de propager de jolis tableaux sur la vie avec « Les amoureux des bancs publics » en 1953, et « la chasse aux Papillons » en 1955. Il existe un autre successeur de la poésie française. C’est Léo Ferré qui est un pianiste et auteur-compositeur-interprète et poète. Il rend hommage aux groupes résistant sous l’Occupation. D’ailleurs, il met sur une mélodie le poème de Louis Aragon intitulé « Strophes pour se souvenir en 1955. C’est « l’affiche rouge » chanté en 1959. Il y a aussi les femmes.

Un autre auteur-compositeur-interprète à éclairer, c’est Jacques Brel. Il débute en 1953 aux « Trois Baudets », reconnu comme salle de concert réservé aux artistes. Ce qui le recommande le plus, c’est son talent de quintessencier un sentiment caché dans les paroles. Dans la chanson « Ne me quitte pas » publiée en 1959, il démontre à chaque phrase une sensibilité de la langue française qui nous peut donner le frisson. Autre poète, autre style.

Dans la domination des troubadours masculins, certaines muses marquent la fin des années 1950. Leurs grands sujets concernent la conscience de soi des femmes. Parmi des muses françaises comme Mistinguett, Juliet Gréco, et Catherine Sauvage, etc. Barbara et Annes Sylvestre figurent sur des auteurs-compositrices-interprètes. Barbara, considérée comme Yvette Guilbert, devient un témoin de la femme moderne. En démontrant l’image de la femme libérée, indépendante, elle raconte une ambivalence par « le mal de vire » dans son album Bobino (1967) et la vérité de l’amour en réinterprétant « Il n’y a pas d’amours heureux » (1960) de la version de Georges Brassens. Sa carrière musicale continue au-delà de la frontière. La chanson « Göttingen » symbolise la réconciliation entre les Français et les Allemands. Annes Sylvestre fait ses débuts en 1957 et sort son premier disque en 1959. Une musicienne avec la guitare, chante la nature, la terre, l’eau et le vent.

Dans la suffisance économique et intellectuelle remplie d’existentialisme, la fin des années 1950 incite tellement aux activités musicales des auteurs-compositeurs-interprètes. Les sujets évoluent donc au-delà de l’amour. La conscience de soi, la liberté des femmes et la nature etc. Ces intellectuels chantants aident des Français à éprouver le changement culturel et intellectuel dans le contexte français. En s’éloignant du music-hall, les chansons de ces années du cabaret attendent l’explosion d’un rock’n roll à l’aube des années 1960.

**Chapitre 5. Les contextes techniques et économiques de 1939 à 1952**

**1. La technologie et la musique**

**1.1. La concurrence entre le cylindre et le disque : 1877 -1914**

***Les débats économiques, historiques sur l’innovation technique***

Il est difficile de comprendre la société moderne sans prendre en considération l’évolution technique. Dès sa naissance, elle ne cessa de modifier la vie humaine. Plusieurs philosophes comme Jean Cassou, Alexandre Koyré, Pierre Maxime Schuhl et André Varagnac ont essayé d’expliquer des rapports nouveaux entre la machine et la vie humaine. Ces rapports commencent notamment une rupture à partir du XIXème siècle. L’historien américain, John U. Nef dans son livre intitulé *Naissance de la Civilisation industrielle*, évoque même une rupture dès le XVIème siècle. Il toutefois que c’est l’industrie charbonnière qui est le moteur de l’expansion industrielle européenne.[[436]](#footnote-436) En abandonnant le déterminisme économique, l’historien américain, Lewis Mumford traite dans son livre nommé *technics and Civilization*s (1934), les rapports entre l’innovation technique et le milieu social. Il présente trois phases de l’histoire de la machine : période « éotechnique », celle « paléotechnique » et celle « néo-technique »[[437]](#footnote-437). Que signifient ces quasi-néologismes ?

Les économistes tentent de démontrer l’impact du progrès technique sur l’économie. D’une part, les économistes classiques portent leur intérêt sur l’influence du progrès technique sur l’emploi. Adams Smith estime que la technique induirait la mécanisation et la division du travail et qu’elles incitent la croissance du revenu. En revanche, chez Karl Marx, les nouvelles machines ne sont qu’un facteur générateur du chômage. Mais les économistes néo-classiques, comme Lionel Robbins et Friedrich von Hayek ont exposé un avis différent que « les problèmes de la technique et les problèmes de l’économie sont fondamentalement différents ». Les économistes néo-classiques ont vu la technique comme un objet indépendant de la société. Ils ont tenté de démontrer par contre qu’elle est une origine de la croissance de la production.

En 1957, Robert Slow s’applique à montrer comment le changement technique est impliqué dans la fonction de production. D’après lui, la production est déterminée par trois facteurs : capital, travail et changement technique. Pour Joseph Schumpeter, considéré comme l’économiste le plus intéressé par le rapport entre le progrès technique et croissance économique dans la période de la première moitié du XXème siècle, c’est le progrès technique qui incite une innovation de la croissance économique.

Cependant, la pensée de Jacques Ellul propose une place originale dans le courant théorique à l’égard de la technique. Ce sociologue expose, dans son livre intitulé *La technique, ou l’enjeu du siècle*(1954), une autre réflexion essentielle sur des phénomènes techniques, en insistant qu’« Aucun fait social, humain, spirituel n’a autant d’importance que le fait technique dans le monde moderne.» [[438]](#footnote-438) Selon lui, la révolution politique et industrielle du XIXème siècle a généralisé la technique sur toutes les activités sociales de telle manière qu’elle s’est introduite dans la logique de rationalisation sociale. En tout cas, le déterminisme technique s’est opposé au celui social au sujet de l’innovation ; lorsque les économistes ont essayé de démontrer que l’offre technique avait incité l’innovation, les historiens et les sociologues ont tenté de trouver d’autres facteurs qui l’avaient induite.

***L’origine de l’enregistrement du son***

Quelles conséquences la révolution technique apporte-elle au milieu musical ? On note généralement un tournant marquant de la musique en termes techniques à partir du XIXème siècle : c’est le phonographe qui est au cœur de ce changement. Les premiers essais du phonographe portent sur la transcription de la parole humaine. Selon Ludovic Tournès (2008), les tentatives d’écriture de la parole se produisent respectivement dans trois domaines : la sténographie, la phonétique et l’enregistrement sonore. [[439]](#footnote-439) Le terme phonographie est inventé comme « l’outil de suivre la parole d’un orateur et la noter »[[440]](#footnote-440). Il exista déjà une tentative de créer un appareil d’« écrire aussi vite que l’on parle » [[441]](#footnote-441)en 1808 qui deviendrait un système consistant en l’enregistrement de la parole en 1850 : cela s’appelle la sténographie. Parfois, le terme du phonographie est réservé à la pédagogie. Ce terme de phonographie est employé pour dire « une méthode d’apprentissage des langues étrangères à l’aide d’un système de notation chiffrée permettant de prononcer les mots avec le bon accent ».[[442]](#footnote-442) Comme l’explication du dictionnaire Larousse, en 1874, le phonographe se définie comme « un auteur qui s’occupe de la prononciation figurée des mots ».[[443]](#footnote-443) Plusieurs années auparavant, précisément en 1867, un livre intitulé *Visible Speech* fut publié par Alexander Melville Bell et Alexander Gram Bell. Le contenu consacré à ce livre est une nouvelle discipline qui s’appelle « phonétique » remplaçant la « phonographie » dans ce domaine. Le dernier domaine employé par le terme de phonographe, c’est le phonautographe, conçu par Léon Scott de Martinville en 1857, en tant que l’annonciateur du phonographe. Enfin, les procédés précédents de la reproduction de la parole sont un ensemble des essaies vers la création du paléophone de Charles Cros et le phonographe de Thomas Edison.

Après l’invention du téléphone de Graham Bell en 1876, Charles Cros dépose à l’Académie des sciences le 3 avril 1877 un pli cacheté décrivant le principe d’un appareil innovateur de reproduction des sons qui s’appellera le phonographe. Mais, il ne peut pas bénéficier du financement lui accordant la réalisation de cette machine. C’est Thomas Edison qui devient inventeur du « phonographe » en développant l’appareil de Charles Cros. Le pionnier de cet appareil s’adonne pendant longtemps à la recherche sur le télégraphe et le téléphone de la compagnie « Western Union ». Les recherches précédentes se concentrent aussi vers le concept du phonographe en 1877. Thomas Edison accomplit son système pionnier et publie un article qui prévoit le lancement de la machine le 17 novembre 1877. Ensuite, il donne la première présentation sur la machine décrite en détail à Paris le 22 avril 1878. C’est « un cylindre d’acier mis en rotation par une manivelle et recouvert d’une feuille d’étain gaufré par l’action d’une aiguille soutenue par un diaphragme et surplombée d’un entonnoir. » [[444]](#footnote-444)

Entre temps, David Edward Hughes inventa le microphone en 1877 qui a pour fonction d’amplifier la voix. Ensuite, Clément Ader réalise le « théâtrophone » pour la scène de l’opéra de Paris qu’il présenta à l’occasion de l’Exposition internationale de l’électricité de Paris au mois d’août en 1881. Il est alors le premier système d’écoute binaurale pour l’interprétation de la musique. L’évolution technique fait apparaître un appareil pour transmettre la voix à distance. En 1885, est apparue une autre révolution technique aux États-Unis, Emile Berliner mit au point le « gramophone » qui est « la gravure horizontale qui demande des sillons moins creusés, l’aiguille attaquant le disque en oblique, et permettant donc moins mais surtout une reproduction potentiellement illimitée des supports »[[445]](#footnote-445) au lieu d’un cylindre.

Pourtant, l’Europe est encore sur le phonographe avant 1914. Comme la présentation de l’ampoule à incandescence de Thomas Edison présent à Paris en 1881, le phonographe est vu comme un outil le plus merveilleux qui attire les yeux du public dans les expositions universelles de la fin du XIXème siècle. En Europe, la première fonction du phonographe est destinée à recueillir la parole des grands hommes et à conserver le discours patrimonial. Les pays européens essaient de marquer l’histoire du phonographe d’une profonde empreinte par des expositions.

Le 17 février 1891, à l’Exposition universelle de 1889 à Paris, Thomas Edison fait don d’un phonographe. Entre 1890 et 1940, les expositions d’archives phonographiques se tiennent dans les villes européennes. En Allemagne, le musée de la Parole de Vienne s’institue en 1891. On expose près de 400 phonogrammes à l’occasion de la fondation du Musée phonétique de la Société d’anthropologie de Paris (en 1900. L’exposition accueille des machines qui proviennent du monde entier. Léon Azoulay (1901) décrit le paysage de l’exposition des phonogrammes. Le texte ci-dessous témoigne des premiers pas de l’enregistrement musical en 1900 :

« Après un travail fort pénible de près de cinq mois dans et hors de l’exposition et dans les conditions énoncées dans une précédente communication nous avons réunis plus de 400 phonogrammes.[…] Il a fallu faire des émissions et le nombre des phonogrammes restants se trouve être 331. Parmi ces derniers il en est un très petit nombre que nous avons conservé parce que tout insuffisants qu’ils soient et malheureusement à cause de la mauvaise qualité des cylindres d’une maison qui se réclame du nom de l’inventeur du phonographe, il sera difficile de s’en procurer de même origine.[…] On pourrait par les mêmes voies constituer à la Société, des collections uniques, de chants, de musique populaire, et ethnographique même, sans phonogrammes. » [[446]](#footnote-446)

***Le commencement de l’industrie du disque***

L’évolution de l’enregistrement du son ouvre la voie au commencement de l’industrie du disque. Dans les années 1880, la montée des plusieurs géants du gramophone dans l’innovation technologique combat d’évolution technique avec le cylindre. Pourtant, jusqu’au début du XXème siècle, l’enregistrement à cylindre et celui à disque plat se rivalisent avant la disparition du premier. On peut voir par-là un processus de rationalisation technologique des supports musicaux. Voyons brièvement ce processus de rationalisation technologique ; après la fondation de la Columbia Phonograph Company en 1888 par le cousin d’Alexander Graham Bell, nommé Chichester A.Bell et Charles Somner Tainter, Berliner commercialise le gramophone en 1889, en Allemagne, face aux cylindres musicaux. L’inventeur de gramophone crée la « *Berliner Gramophones Company* » aux États-Unis en 1895.

En améliorant le premier système du phonographe, Thomas Edison se lance dans le marché. Il crée la North American Phonographe Company pour vendre des cylindres enregistrés. En 1896, Il conçoit la version domestique du phonographe. Pourtant, dans la même année, Berliner riposte par une première version du gramophone à disque plat. Ses succursales s’installent en Grande-Bretagne, en Allemagne, et en France en 1898.

La technologie du son envahit le milieu de spectacle français. Le phonographe est utilisé dans les espaces publics comme le café-concert et le music-hall. Dès 1893, le public du Moulin-Rouge à Paris jouit de la musique par des phonographes. Les deux frères Charles et Émile Pathé, testent la possibilité de l’utilisation du phonographe à cylindre pour les spectacles plein d’air en 1894. Ils décident ensuite de se lancer dans l’industrie phonographique. La première entreprise de l’horloger Henri Lioret domine le marché phonographe pendant 1893 et 1900 avec des cylindres en celluloïd.

Le phonographe permet ainsi aux vedettes de la chanson française de se lancer dans le milieu musical en plein mutation. Yvette Guilbert (1867-1944) enregistre la chanson « Fiacre » chez Pathé, en 1888. Aristide Bruant et Félix Mayol deviennent des figures vedettes car elles profitent de l’innovation technique. En 1905, Félix Mayol, une star de « phonoscènes », enregistre la chanson « La polka des trottins ». Aristide Bruant grave sa voix au moins pour cinq firmes discographiques.[[447]](#footnote-447) Il commence à fixer ses paroles et ses chansons sur des cylindres presque avant 1906. Dans la même année, les premiers enregistrements d’Aristide Bruant se produisent à « Disque Bruant », sa propre marque réservée aux ses œuvres. Ensuite, Aristide Bruant fait des albums chez Odéon, chez Pathé, en 1912, enfin, chez Idéal et Duval.

L’évolution technique stimule une logique de la concurrence. Entre 1895 et 1910, on note des rivalités entre les frères Pathé en 1897 et la Compagnie française du gramophone, filiale de la Gramophone de Berlier et la société d’Henri Lioret. À partir de 1900 la Compagnie Pathé occupe une position supérieure par rapport aux deux autres compagnies. Entre 1895 et 1910, le marché disque est marqué par les innovations techniques à l’usage familial. L’innovation technique fait avancer la diffusion musicale. La concurrence entre le phonographe à cylindre et le phonographe à disque plat conduit à l’âge de « la musique écoutante » avec le triomphe du disque. Dès le commencement du XXème siècle, les œuvres du répertoire sont enregistrées : Carmen de Georges Bizet, en 1912.**[[448]](#footnote-448)** L’industrie du disque ballote le monde de la production musicale. Ainsi s’ouvre l’âge de l’industrie musicale.

**1.2. L’âge de l’enregistrement électrique : 1914-1939**

Les évolutions techniques ne cessent pas de changer l’environnement musical. Du point de vue déterminisme, comme l’a dit Jacques Ellul, une mutation fondamentale de la technique du XVIIIème siècle et du XIXème siècle a bouleversé l’activité sociale.[[449]](#footnote-449) Le nombre de l’enregistrement augmente avec la croissance du marché du disque. L’entreprise Pathé, la société française de cylindre occupe presque un dixième de la production de cylindre et de disque. Elle produit à peu près 4.5 million de cylindres par an dans le marché mondial dont la taille de l’ensemble s’élève à 50 millions de cylindres ou disques vendues à la veille de la Première Guerre mondiale. [[450]](#footnote-450) La multiplication de la production de ces appareils s’étend à l’échelle mondiale avant l’éclatement de la guerre. Par conséquent, la demande garantit des droits d’auteur aux compositeurs, disposition prescrite par la loi le 4 mars 1909.

La Première Guerre mondiale de 1914 à 1918 bouleverse l’industrie musicale. Dans cette période, en tant qu’outil essentiel de la mobilisation publique, la musique est instrumentalisée pour la propagande. Dans un contexte français, les paroles de la chanson militaire sont popularisées en France. C’est dans ce contexte, « Quand Madelon » devient un chant militaire en 1914, malgré son peu de succès au début de son écriture. Comme « Quand Madelon », l’ambiance de chansons français durant la guerre doit assurer le moral militaire pour des soldats. Des chansons sont donc mobilisées dans des galas à partir de 1916. [[451]](#footnote-451) Une œuvre nommée « Le Noël des enfants qui n’ont plus de maisons » est composée par Claude Debussy et publiée en décembre 1915. Elle représente la misère vivante de la guerre. Les théâtres anglais participent à la hausse morale des soldats anglais qui stationnement au font français comme « le Business as Usual » d’Albert de Courville et « Watch Your Step » d’Irving Berlin.

***Le commencement de l’enregistrement électrique***

Les années 1920 sont marquées par quelques caractères distincts : la croissance du marché mondial du disque d’origine américaine, et l’apparition du jazz, puis l’enregistrement électronique et la démocratisation du disque de 78tours. Par quels processus de l’évolution technologique s’engendrent ces caractères ? D’abord, la première guerre mondiale influence la mutation de l’industrie du disque américaine. Les entreprises du disque américaines dépendantes de l’Europe échappent à la domination européenne en se développant dans son territoire interne. C’est en raison des répercussions de la guerre sur États-Unis que s’épanouit le marché intérieur américaine du disque. Car, la guerre fait arrêter des échanges internationaux de disques entre l’Europe et les États-Unis. Dans les années 1920, on favorise la commercialisation du phonographe en chaque foyer. Selon Sophie Maisonneuve (2006), « plus de 60 % des foyers britanniques sont en possession d’un phonographe, dont 80% l’écoutent fréquemment. »[[452]](#footnote-452)

Les entreprises américaines du disque profitent d’une demande populaire. Dès 1915, des firmes américaines envahissent chaque foyer par « une politique d’enregistrement agressive à destination des multiples minorités ethniques qui font partie de la population américaine. »[[453]](#footnote-453) C’est la raison par laquelle le jazz et le blues se propagent. Le premier enregistrement du jazz se réalise en 1917. Une bande de blancs nommé « Original Dixieland Jass Band » assure un premier enregistrement de « Livery Stable Blues » et « Original Dixieland One-step » le 26 février 1917 à Chicago. La musique d’afro-américaine est devenue le jazz.

C’est l’enregistrement électrique en disque de 78 tours qui caractérise les années 1920. Le premier essai de cette technique s’effectue en Grande-Bretagne en 1920. Après cet essai, un examen technique se réalise aux États-Unis en 1924 par les ingénieurs de la « Bell Telephone ». Dès 1925, l’emploi de l’électricité est généralisé pour l’enregistrement des instruments musicaux. C’est le microphone qui contribue à l’innovation du champ musical. Le microphone transforme le son, en amplifiant et raffinant la sonorité originale. [[454]](#footnote-454) À partir de 1925, l’enregistrement électrique en studio se réalise aussi aux États-Unis en s’attendant la commercialisation de cette technique dans le marché par les compagnies comme Columbia et Victor. En France, les premiers disques enregistrés par l’électricité sont distribués en juin 1925 par Columbia ; la compagnie américaine se crée dans ce pays. La compagnie Columbia gagne du terrain par le fondement des filiales à l’étranger. En 1927, les ventes du disque de 78 tours sont dix fois plus par rapport à celle de 1932.

***La mutation musicale et l’enregistrement électrique***

Que signifie l’enregistrement électrique ? Cette nouvelle technique signifie que les artistes musiciens et interprètes peuvent dès lors contrôler et amplifier la voix devant les pavillons. L’invention de l’enregistrement électrique demande donc aux artistes une nouvelle capacité musicale qui est une véritable écoute. Ainsi, l’insuffisance de définition dans les graves et dans les aigus motive l’amélioration de l’enregistrement. C’est la raison pour laquelle des studios professionnels apparaissent. De l’invention des studios d’enregistrement moderne naît un nouveau professionnel tel que l’ingénieur musicien. Par ailleurs, l’utilisation générale de l’électricité apporte à l’invention des instruments musicaux électriques dans les années 1920 comme le Thereminvox. Il est inventé en URSS, par Léon Theremin : c’est un appareil qui produit des sons sans contact physique. Dans cette évolution du monde musical, apparaissent des mélomanes de la musique enregistrée. Dans chaque foyer, le phonographe à disque joue un rôle moteur de constituer des fidèles de disque ; le « Phono-Club France », le premier groupe amateur de la musique enregistrée (PDF) est apparu en 1928. Et puis la rubrique nommée « Disques » est née en 1929. La constitution des associations de disque signifie par contre le déclin du concert.

Malgré des évolutions techniques et industrielles du champ musical, la crise économique touche toute la musique en 1929. Le krach du marché mondial à partir de 1929 bouleverse l’industrie discographique. Dans les années 1930 où une ambiance nouvelle s’installe avec la standardisation du disque à 78 tours, on assiste pourtant au commencement du marasme de l’industrie.

Dans ce contexte, les grandes entreprises de la radio tentent de fusionner celles phonographiques qui risquent d’être bouleversées. Le groupe Radiophonique RCA d’origine américaine achète la société Victor Talking Machine Company aux Etats Unis en 1929. En 1931, les trois géants que sont la filiale anglaise de la Compagnie du Gramophone, His master’s Voice et la Columbia fusionnent et deviennent le groupe EMI (Electric Musical Industries). En 1938, CBS (Columbia Broadcasting Company) rachète la compagnie ARC et Columbia Records. Dans les années 1930, le conglomérat de la radio rachète les entreprises phonographiques et l’industrie du disque se trouve dominée par le réseau de la radio. Le cas français n’est pas différent. La française Pathé perd son autonomie de la production phonographique dès 1928, parce qu’elle s’intègre dans le géant EMI. En 1936, la compagnie française du gramophone est absorbée par la Pathé Marconi, la nouvelle succursale du groupe EMI.

Malgré le marasme au début des années 1930, l’industrie du disque est revitalisée au milieu de ces années. Les années 1930 sont donc marquées par le mûrissement de l’industrie du disque en retrouvant et rassemblant les amateurs du disque. Dans cette ambiance, en 1936, la société la compagnie Générale des machines parlantes Pathé frères est insérée dans la compagnie française du Gramophone (La voix de son maître et Columbia). Avec l’omniprésence de la radio, la musique concrète germe avec Pierre Schaeffer qui est à la fois ingénieur de la radio, musicien amateur, compositeur et écrivain français. Les ventes de disques français qui décroissent à moins de 2 millions au commencement des années 1930 rencontrent un nouvel essor en comptant 3 millions en 1938. [[455]](#footnote-455)

La chanson française entre dans une autre phase marquée par la commercialisation. Les voix des chanteurs comme Tino Rossi et Charles Trenet défilent sur la radio, la presse et les publicités. En juin 1934, Tino Rossi tente d’utiliser la scène des music-halls parisiens comme l’A.B.C et le Casino de Paris en tant que star de Columbia. De son côté, Charles Trenet utilise aussi positivement la radio pour accumuler le capital culturel. En 1938, avec ses premiers disques enregistrés en solo intitulés « Y'a d'la joie », il entame sa première carrière sur la scène de l’A.B.C. D’ailleurs, il chante à la station de Radio-Cité. Ainsi, à partir des années 1930, les étoiles de la chanson ouvrent des voies sur un pouvoir symbolique.

**1.3. La musique entre contrôle et tolérance : 1939-1944**

Quel est le milieu de l’industrie discographique sous l’Occupation ? Est-ce que l’industrie du disque français est interrompue ? Dans quelle situation historique sont posés des musiciens français ? À partir de 1939, l’industrie musicale entre dans une phase mutationnelle par la Seconde Guerre mondiale. Le régime des nazies considère le disque comme un objet de censure et aussi propagande. En 1933, le Troisième du Reich touche la compagnie allemande, « la Deutsche Grammophon », succursale de la Gramophone d’Emile Berliner. Elle ne peut pas éviter des répressions antisémites. Les artistes d’origine juive de cette compagnie sont successivement éliminés dans le catalogue. En revanche, le régime essaie de déployer une politique de l’enregistrement des chefs d’orchestre et des grands interprètes tels que Wilhelm Fürtwangler, Wilhelm Mengelberg, Karl Böhm et Herbert von Karajan.

***L’industrie du disque en France sous l’Occupation***

En France, dès 1935, Jean Bérard, président de Pathé-Marconi, est nommé président de la section de l’industrie du disque dans le Comité d’organisation des industries et commerce de la musique. Le système de Jean Bérard dure jusqu’à la fin de la guerre. L’industrie musicale en France sous l’Occupation est complètement réorganisée par la logique d’« amitié franco-allemande » des Allemands. Après l’armistice de 1940, l’industrie discographique connaît la politique de l’exclusion des Juifs par la loi sur le premier statut du 3 octobre 1940. La société Pathé-Marconi est obligée de subir le retrait des disques des artistes juifs et la cessation de la production des œuvres de compositeurs juifs.

Sous la logique de collaboration, Jean Bérard suit les doctrines fascistes et hitlériennes en faisant un discours d’éloge des autorités allemandes à l’occasion d’une soirée en 1942. À partir 1942, tout enregistrement français doit être réalisé dans le cadre de la « Propaganda Staffel » dont le but est de propager l’amitié entre les deux pays. La société française Pathé-Marconi produit pendant l’Occupation [[456]](#footnote-456)« 1 321 nouveautés et vend 8 608 128 disques. Son chiffre d’affaires augmente, entre 1937 et 1943, de 74,5 %. » Sous l’intention du président de la section de l’industrie du disque, on compte l’enregistrement de plus de 600 titres classiques entre 1940 et 1944.

La politique des autorités allemandes sur la musique porte sur la tolérance. Dans son pays, la diffusion du jazz n’est contrôlée qu’à la radio. En octobre 1941, Goebbels, ministre de la Propagande de 1933 à 1945, commande à Hans Hinkel, la réorganisation de la radio sans la diffusion du jazz. Contrairement aux mesures prises sur la musique « dégénérée », le jazz n’est pas interdit en France mais connaît un grand succès inattendu. En 1940, les amateurs peuvent écouter du jazz à la radio, au cabaret. Dans les années noires, le swing connaît un succès pendant l’Occupation. Pourquoi ? Ce genre musical labellisé par les nazis comme la « musique dégénérée » est demandé par les nazis comme gage de la liberté dans la période pour les Français. Dans ces circonstances, l’entreprise discographique « Swing » produit des disques avant la guerre. Les enregistrements du jazz connaissent donc un rebond entre 1941 et 1943. Mais, en février 1943, un communiqué annonce qu’à partir du 31 mars, la vente de récepteurs de la radio est interdite. Plus de radio, plus de Jazz ?

Les occupants croient au fond qu’en tant que panacée, la musique peut donner aux Français une illusion que la guerre n’est pas arrivée en France et que la vie quotidienne marche comme d’habitude. C’est la toile de fond d’une politique cachée pour le son. Ainsi, il est intéressant de voir le fait que l’enregistrement du son dans le pays ne subit pas une restriction manifeste de la production. Même si des œuvres de compositeurs juifs tels que Dukas, Milhaud et Offenbach sont expulsées dans l’enregistrement, les œuvres réalisées par les grands compositeurs français sont mises en la scène à Paris par la politique de collaboration : « Pelléas et Mélisande » de Claude Debussy pour l’éloge du pays hexagonal, « La domination de Faust » de Berlioz par l’Orchestre de Radio Paris pour « amitié franco-allemand » basée sur le traité d’Élysée. L’industrie du disque n’est pas donc interrompue même si elle se trouve sous la tutelle idéologique allemande. La politique de la musique des Allemands ne se réduit donc au contrôle total, mais à la tolérance partielle. Le régime d’amitié franco-allemande n’est pas délaissé. La musique légère est un moyen pour encourager les travailleurs du STO, et c’est pourquoi aussi, le jazz est toléré. Tout est fait pour faire oublier la défaite de 1941 et faire accepter le bien-fondé de la victoire allemande.

A côté d’Europe perturbé par la guerre, les ventes du disque aux États-Unis se multiplient en comptant presque 127 millions de disques en 1940. Pourtant dès 1941, les entreprises américaines sont réquisitionnées pour la production de la musique de la guerre. La réquisition militaire des hommes musiciens donne lieu au remplacement de la musique live par le juke-box. Mais, la guerre ne peut pas justifier le remplacement des musiciens par les outils techniques. Comme l’a écrit Jacques Ellul, cela provoque « une création de disvaleur »[[457]](#footnote-457) intrinsèque aux progrès techniques. En effet, l’apparition du juke-box provoque des musiciens professionnels qui demandent collectivement un contrecoup par l’intermédiaire du syndicat qui s’appelle l’Américain Federation of Musicians (AFM). Les membres de ce syndicat expriment le fait que la musique en boîte soustrait les emplois et donc demandent la valeur de fortune de la part des compagnies du disque et des stations de la radio au cas de la réalisation des œuvres. Cela serait un début de révolte corporatiste des musiciens dans l’histoire de l’industrie du disque aux États-Unis.

**1.4. L’âge du disque vinyle : 1945-1952**

Que se passe-t-il durant les trente glorieuses ? Les années d’après-guerre sont une période où l’économie se développe rapidement et qu’une industrie de masse apparaît. Du point de vue technique, on assiste à l’essor de l’enregistrement magnétique. Selon une explication de Guillaume Kosmicki (2010), l’enregistrement magnétique est pourtant testé déjà dès la fin du  XIXème siècle par Valdemar Poulsen. Le premier enregistrement magnétique désigne « l’enregistrement du son sous forme de variations magnétiques sur un support au moyen d’un électro-aimant. »[[458]](#footnote-458)

Durant la Seconde Guerre mondiale, la technique se perfectionne en Allemagne. Le support évolue de la manière suivante : « un fil d’acier à l’origine, puis un ruban d’acier, une bande de papier kraft couverte de fines particuliers métalliques, et enfin, depuis 1932, un support plastique.»[[459]](#footnote-459) Les sociétés allemandes BASF et AEG/Telefunken commercialise en 1935 ces bandes magnétiques et leur lecteur nommé le « Magnetophon ». La technique pour l’enregistrement magnétique est utilisée pour les discours politiques en Allemagne à partir de 1942. Les bandes magnétiques ouvrent des voies pour la diffusion rapide de l’information. Les hommes politiques du parti nazi parviennent à communiquer rapidement au public et à rediffuser leur idéologie par la radio. L’enregistrement magnétique est transmis aux États-Unis. L’officier américain dans l’armée américaine, Jack Mullin diffuse cette technique en envoyant aux États-Unis les deux « Magnetophon » récupérés à la radio Francfort. Dès lors que ces appareils sont introduits, l’enregistrement magnétique se commercialise par la société américaine Ampex par laquelle Ampex Model 200 est inventé en 1948.

Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le disque connaît un nouveau progrès technique qui débouche sur le « microsillon ». Les compagnies Columbia et CBS lancent le 33 tours 1/3, 30 cm vinyle, c’est-à-dire LP de 20 à 30 minutes par face en 1948. Peu après, RCA Victor, leur succède en fabriquant le 45 tours 18 cm vinyle grand trou en 1949. Le disque 78 tours disparaît petit à petit sur la scène de l’industrie musicale. Dans ces contextes, l’industrie du disque connaît une croissance à l’échelle mondiale ; les bénéfices de l’industrie du disque furent multipliés par trois entre 1946 et 1960[[460]](#footnote-460). Les ventes du disque en France augmentent également de 7 à 30 millions entre 1948 et 1958.[[461]](#footnote-461) Cette évolution technique influence la manière dont les musiciens créent leurs musiques. Ainsi changent la durée d’une pièce de la musique et l’organisation de l’album. C’est-à-dire que comme une face du microsillon couvre plus de 20 minutes, les producteurs musicaux commencent à tenir compte de la durée d’une chanson lorsqu’ils visent à éditer un album. Le microsillon se dirige vers la stéréophonie en 1958, par l’Audio Fidelity Records aux États-Unis, Decca en Angleterre.

Dans les années trente glorieuses, la révolution technique des médias permet aussi de mettre à jour la diffusion de la musique. Il s’agit de la télévision. C’est après la Seconde Guerre mondiale que commence la généralisation des émissions de la télévision. L’industrie télévisuelle aux États-Unis connaît une croissance après la Seconde Guerre mondiale. Les grands networks de la radio comme ABC, NBC et CBS commencent les services de la télévision, financés principalement par la publicité. La démocratisation de la télévision dans les années 1950 en France est soutenue et justifiée par une pensée démocratique qui attribue à la télévision trois missions principales : « Informer, éduquer, distraie ». La généralisation de la télévision symbolise l’arrivée d’une société de loisirs fondée sur la consommation. Dans les années 1950, on écoute les chansons à la radio ou on va aux concerts des stars. Dès l’expansion de la télévision, les artistes qui aperçoivent l’importance des médias cherchent à établir une stratégie pour devenir le héros du jour sur l’écran. La radio passe derrière l’image.

**2. L’âge de la musique reproductible**

**2.1. La musique instrumentalisée et la radio**

Quel est le rapport entre l’évolution de la technologie et l’écoute musicale ? Dans le passage de la salle de concert au disque, quelles stratégies adoptent les musiciens interprètes ? Il convient de réfléchir sur l’industrialisation de la production de la musique et sur son impact sur la rhétorique musicale destinée à la radio qui devient le support majeur dès la création jusqu’aux années 1950.

L’innovation technique présage de la mutation du mode de l’ornement musical des interprètes. Dès l’apparition du phonographe, l’interprétation des musiciens dépend du nouveau médium. L’enregistrement phonographique sous forme de cylindres ou de disques plats permet aux musiciens de fixer du son dès 1904. Au contraire, les bruits du corps comme respiration et les sons liés au geste « portamento » disparaissent.[[462]](#footnote-462) La technologie dans le monde musical exige aux interprètes de s’adapter à une nouvelle façon de l’enregistrement sonore qui est en effet le vibrato. Le vibrato instrumental et vocal dont l’effet est devenu important par l’usage du micro se généralise en tant qu’ornements musicaux importants. Il permet aux chanteurs de contrôler leurs voix. C’est l’évolution de la technique de la voix. Les innovations techniques changent le monde musical de telle sorte que la musique théâtrale se transforme en son. Devant le micro, enregistrée plusieurs fois, la voix devient maîtrisable plus que dans le studio d’enregistrement. Ensuite, l’ingénieur du son de sa part peut contrôler la voix pour mieux l’écrire. C’est le processus de la reproduction mécanique du son qui s’installe et se développe.

Du côté de la réception musicale, le phénomène de la radio occupe une place primordiale. La radio est devenue un nouveau centre de pratique culturelle. A partir du moment où la radiodiffusion est portée à la connaissance du public français le 26 juin 1921, la Compagnie Générale de TSF(CSF) organise un grand gala en l’honneur d’Edouard Branly « le père de la radiophonie française ». La radio joue alors un rôle majeur en ouvrant l’âge des médias de masse dans l’histoire de la communication et de l’information en France. Les programmes radiophoniques furent premièrement transmis en Angleterre dès 1920. Pour la France, en 1921, la Radio Tour Eiffel a commencé à diffuser des émissions musicales. Comme l’a dit Régis Debray, les supports de communication de masse permettent « une démocratisation quantitative et qualitative »[[463]](#footnote-463) Selon lui, l’évolution des vecteurs de communication génère la démocratisation du goût musical et la liquidation d’une frontière entre les deux musiques. Pour préciser une fonction de la démocratisation entre la musique savante et la musique populaire, Régis Debray remarque que « la radio s’adresse à tout le monde en même temps et le concert de musique classique n’est plus réservé « au public de concert ».[[464]](#footnote-464) Une rupture sociologique s’opère.

Or, il faudrait aussi souligner le fait que la radio est contrôlée par l’État dès le début de son histoire. La première fonction de la radio est destinée à la remontée du moral des Français et à leur éducation. Le premier radio-concert public est réalisé à la radio Tour Eiffel. Le 24 décembre 1921, la station envoie le communiqué suivant :

« Désormais tous les jours de la semaine, nous ferons une émission de téléphonie sans fil de 16h 30 à 17h 00 sur 2 600 mètres de longueur d’onde. Nous remercions les nombres amateurs qui nous écoutent, des renseignements qu’ils nous font parvenir sur nos expériences et nous les prions de bien vouloir continuer à nous les transmettre. Le communiqué est suivi d’un bulletin d’information (lecture de la presse), d’un bulletin météo et d’un peu de musique, jouée par un violoniste. » [[465]](#footnote-465)

Dans les contenus de la radio, comme le prouve le communiqué, la musique occupe la position essentielle. Avant la Seconde Guerre Mondiale, la musique représente 60 % du temps d’antenne.[[466]](#footnote-466) Pourtant, dès le commencement des antennes, la musique est diffusée sous forme tronquée, selon l’utilité de la radio. Ce sont des séquences musicales d’œuvres diverses. Tous les œuvres musicales sans frontière se rassemblent à la radio : les opérettes, les variétés discographiques, airs d’opéras célèbres, revus et arrangés, airs de cafés-concerts, etc. Des hommes qui produisent des programmes de la Radiodiffusion nationale tels que « journalistes, critiques littéraires et dramatiques, scénaristes de cinéma, collaborateurs de petites revues, acteurs, compositeurs » [[467]](#footnote-467) provoquent de véritables mutations de l’image de la musique.

***Un nouveau support et une nouvelle rhétorique***

L’ère du nouveau support de la réception de la musique séduit les oreilles des amateurs par une nouvelle stratégie. Quelles relations nouerait la radio avec la rhétorique de la musique face à l’industrialisation ? Si l’on parle de la musique dans les années 1930, c’est effectivement une musique écoutée à la radio. La radio saisit par son omniprésence les oreilles de chaque foyer. Face à la domination de la radio, Theodor W. Adorno, voit des phénomènes qu’il traduit par « le monopole de la musique de chambre » [[468]](#footnote-468)

L’enregistrement électrique effectué par l’ensemble du microphone, de l’amplificateur et de la console symbolise l’arrivée de l’âge de la reproduction mécanique de la musique. Günther Anders dans un essai, publié en 1930 de la revue intitulée « Anbruch », décrit la radio comme un « choc de l’ubiquité, tel que peut le vivre, dans la rue, le passant qui perçoit de la musique provenant d’un haut-parleur, et qui entend la suite provenant du haut-parleur suivant. »[[469]](#footnote-469) T. W. Adorno s’oppose à sa collègue Walter Benjamin qui voit dans les mutations culturelles de la fin des années 1920 plutôt comme un fragment positif de la culture de masse. Theodore W. Adorno se focalise, quant à lui, davantage sur un processus d’homogénéisation dans la musique par un texte publié « sur le caractère fétiche de la musique et la régression de l’écoute » en 1938. Il critique donc l’homogénéité dans la marchandisation de la musique. Il attaque en particulier la radio qui façonne collectivement le goût de la musique :

« Mais, aujourd’hui, ce pouvoir du banal s’étant étendu à toute la société, sa fonction s’est transformée. Ce changement de fonction concerne toute la musique : pas simplement la musique légère, dont la simple mention des moyens de diffusion mécaniques qu’elle emprunt suffit à réduire la portée et à relativiser le rôle. Il faut penser ensemble et différentes sphère que l’on distingue dans la musique. Les maintenir séparées comme le font les sentinelles de la culture, subdiviser soigneusement le champ de tension social de la musique, c’est rester victime d’une illusion : n’a-t-on pas assigné à la radio totalitaire, d’un côté, la tâche de distraire et d’amuser et de l’autre, celle de veiller à la prétendue qualité culturelle, comme s’il pouvait encore y avoir, en règle générale, de bonne distractions et comme si simple fait qu’on prenne soin d’elles ne transformerait pas précisément la qualité culturelle en quelque chose de médiocre ? » [[470]](#footnote-470)

La radio fait disparaître petit à petit l’acte scénique des interprètes. L’imagination fondée sur la pratique corporelle commence à se réduire face à la reproduction de la musique. Par contre, la technique limitée sur l’harmonie acoustique des instruments musicaux, et l’expression d’un sentiment de la voix prennent le pas sur les gestes corporels. L’industrialisation de la production causée par l’industrie du disque incite une homogénéisation d’une rhétorique. La reproduction instantanée de la musique provoque une sensibilité musicale dégradée. Elle juxtapose des expressions ordinaires et des passages musicaux attendus. Des parties musicales doivent contribuer à la totalité musicale ; chez, Thodore, W. Adorno, c’est un totalitarisme. Il remarque la dégradation de l’écoute musicale. Le disque et la radio deviennent selon Thodore, W. Adorno des médiums d’homogénéisation de la culture.

**2.2. Les médias et les biens symboliques : le cas de Charles Trenet**

Il semble intéressant d’examiner quelles relations les médias nouent avec la stratégie d’un agent social, en particulier d’un musicien interprète. Il s’avère que les médias jouent un rôle important dans la pratique des musiciens interprètes des années de 1930 à 1950. Nous étudierons notamment le cas de Charles Trenet qui est le musicien qui s’impose dans le champ musical entre 1939 et 1952. Comme une remarque de Pierre Bourdieu, il y a des moyens possibles que l’agent peut prendre dans le champ. Il semble donc que Charles Trenet utilise les médias pour accéder au pouvoir dans l’état de système de production de la musique. Il accumule un capital culturel symbolique. Chez Pierre Bourdieu, ce capital symbolique, est une « force magique » [[471]](#footnote-471)qui « répond à des attentes collectives »[[472]](#footnote-472), et cet investissement est donc « une propriété quelconque, force physique, richesse, valeur guerrière, qui, perçue par des agents sociaux dotés des catégories de perception et d’appréciation permettant de la percevoir, de la connaître et de la reconnaître ». [[473]](#footnote-473)

Les carrières professionnelles de Charles Trenet débutent donc dans les années 1930. Pendant son service militaire dans la base de Salon-de-Provence, il écrit ses chansons. Parmi elles, on note une chanson intitulée « Y’a d’la joie » qu’il compose lui-même. Cette chanson poétique est remarquée par l’intermédiaire de Raoul Breton, éditeur des étoiles de la chanson lors d’un concert de Charles et Johnny en 1936. Avec des rapports à la fois professionnels et amicaux avec Raoul Breton, attestés par les correspondances, il poursuit cette carrière musicale. Le 25 mars, 1937, Charles Trenet a la chance d’entrer dans la scène du music-hall de Paris, ABC qui est très renommé à l’époque. La presse, notamment, « Le Figaro » annonce que le chanteur chante ses nouvelles chansons à l’ABC.

Puis, Charles Trenent rencontre le géant de cinéma Pierre Caron en 1938. On lui demande d’écrire une pièce de scénario. Durant deux jours, il accomplit enfin « La Route enchantée » basée sur le roman « La Bonne Planète ». Dans le cinéma, Charles Trenet incarne un poète, idéaliste et médecin du bonheur, qui permet de former son image surréel. Le pouvoir symbolique obtenu par le cinéma l’amène au milieu musical. En 1939, il obtient le Grand Prix du disque avec l’album « Boom » publié par la compagnie française du Gramophone, Columbia. En septembre 1939, il est recruté. Mais, pendant la drôle de guerre, sa reconnaissance comme le star l’autoriser à reprendre sa carrière musicale. En tant qu’un soldat et aussi une très grosse vedette, sa popularité permet à Charles Trenet de s’activer publiquement et d’accéder à un pouvoir symbolique. Le 19 novembre en 1939, il fait la première représentation au théâtre « des Ailes » à Marseille pour un gala de bienfaisance auquel d’autres artistes se rejoignent tels que Fernandel, Tino Rossi et Raimu.[[474]](#footnote-474) Pendant la drôle de guerre, ce chanteur nous parle de sa position singulière :

« Pendant toute la drôle de guerre qui a duré huit mois, nous avons sillonné toute les bases aériennes françaises, où nous donnions des représentations. Je chantais le répertoire qui m’avait fait un peu connaître : Biguine à Bongo, Fleur bleue, Y’a d’la joie, La polka du roi. » *[[475]](#footnote-475)*

Pourtant, le 29 juillet en 1940, un article dans un journal annonce la mort de Charles Trenet au combat. Beaucoup de rumeurs virevoltent autour de lui ; juif ? Collaborationniste. Sous les années de l’Occupation, Charles Trenet doit prouver qu’il n’est pas juif. Mais il ne cesse de travailler pour gagner sa vie. En 1941, il tourne un film baptisé « La Romance de Paris » réalisé par Jean Boyer. Un an après ce film, en 1942, il incarne un personnage idéal dans un film intitulé « Frédérica » en symbolisant son image. Dans la même année, il enregistre « le temps de cerises » avec un rythme de swing. Il mène sa carrière d’une manière singulière contre la réalité. Ses chansons remplies de joie et de la nostalgie servent aux Français de lieu commun dans lequel ils veulent retrouver le bonheur perdu. Avec les films comme « La Cavalcade des heures » (1943) et « Adieu Léonard » (1943), en 1943, il enregistre la chanson « Douce France ».

Elle fait naître espérance chez des Français. Cette carrière musicale de C. Trenet sous l’Occupation est, au final, impressionnante. Il peut exprimer tout son lyrisme et faire de belles chansons. La poursuite d’une chanson lyrique est à son comble avec « la mer » inspirée par un poème d’Albert Bausil. La mer et la Douce France semblent protéger les Français meurtris…

Enfin, sa renommée le fait parvenir au marché international. Le 19 mars en 1947, la presse quotidienne « The new York Sun » annonce son arrivée à New York : « Charles Trenet, Versatile French Singer, Delights Audience at Embassy Club ». [[476]](#footnote-476) Son talent continue à être développé grâce à la renommée déjà obtenue. En 1949, il publie un deuxième roman intitulé « La Bonne Planète ». Surnommé « le parfait troubadour » par Jean Cocteau, il décroche le prix de l’Académie du disque français, en 1956. Grâce aux ondes-radio, ses chansons peuvent être partout au même instant. La renommée populaire par des médias permet au « fou chantant » d’avoir accès aux capitaux symboliques qu’il souhaite ; apparaître dans les films, publier les romans, et évidemment chanter ses paroles lui-même, etc. Toutes ses activités permet à lui de construire une « distinction » au sens de Bourdieu.

**3. Le processus d’une rationalisation économique**

Les sociologues comme Pierre Bourdieu, Raymonde Moulin et Pierre Michel Menger, etc., ont bien montré que la réalité du don est située dans les relations sociales. L’examen des conditions économiques de 1939 à 1952 est particulièrement intéressant pour comprendre la pratique des musiciens interprètes dans le champ musical. Les génies rencontrent inévitablement une stratégie de leur don parce qu’ils vivent et tentent d’obtenir le pouvoir possible par le meilleure calcul. Le contenu des paroles, l’expression vocale et l’acte musical sur la scène, intégrés aux conditions socio-politiques du contexte inclus de 1939 à 1952 ? Allons plus loin. L’expérience temporelle et spatiale des musiciens- interprètes constitue l’accoutumance consciente et inconsciente. Tout est instrumentalisé. La musique et le don.

Le mode de l’action et le produit musical peuvent être compris comme un résultat de leur stratégique de l’action dans le champ musical auquel ils appartiennent. Mais, tout en étant agent social, ils disposent d’un bien qui leur appartient de manière propre, c’est-à-dire le « don ». Ils l’emploient pour acquérir plus de pouvoir symbolique possible dans l’espace social.

**3.1. Un pré « star system » singulier : le cas de music-hall**

Après la signature de l’armistice militaire de 1940, comment sont gérés les music-halls et les cabarets ? Par exemple, les « Folies-Bergère », comment sont-elles dirigées par Paul Derval dans le temps occupé ? Des musiciens (chanteur, le parolier et le musicien interprète) traversent les années sombres. Pourtant, certaines grandes salles de music-hall  marchent bien pendant « la drôle de guerre ». Sous l’autorisation, on assiste, même si le nombre est limité, à la prospérité des cabarets et des music-halls comme « l’ABC », « Le gai Paris » et « Bobino ». La première censure sur la scène musicale trouve son origine du fondement de COES (le comité d’organisation des entreprises de spectacle) mis en place par le décret du 16 août 1940. Le décret déclare que l’activité musicale des artistes juifs dans les cabarets et les music-halls doit être limitée. Le COES intervient dans toutes les activités théâtrales en la zone occupée de la France. Comme le cabaret et le music-hall doivent être contrôlés par les occupants, les musiciens sont obligés de transiger avec la politique théâtrale. Ils doivent trouver un lieu musical alternatif où la demande musicale se prévoit. D’ailleurs, ils doivent s’adapter aux règles exigées par les détenteurs des établissements. Les musiciens juifs ne peuvent pas donc travailler à cause de leur origine. À partir de 1939, le thème des chansons se limite plutôt à l’amour léger. Charles Trenet enregistre « Le soleil et la lune » en 1939, et ensuite Maurice Chevalier parle d’un espoir manquant comme « notre espoir » en 1942.

Selon Agnès Callu (2009), au regard de la propagande du COES, les « Folies-Bergère » est en quelque sorte « une vitrine symbolique du music-hall à la française, comme un lieu de 1 700 personnes, illuminé chaque soir grâce à une consommation électrique oscillant entre 3 000 et 7 000 kilo-watts mensuels, proposant des places dont le prix varie des de 25 à 260 francs. » [[477]](#footnote-477) Sous l’Occupation, trois zones sont autorisées par les autorités allemandes : ce sont Les Champs-Élysées (avec Le lido, l’Avenue ou l’Étoile), Montparnasse (à Bobino ou à la Gaîté du même nom) et Montmartre (au Casino de Paris et au Palace aux mains d’Henri Varna, à l’Européen d’André Castille, aux Folies-Bergère). Les Folies-Bergère sont notamment un prototype symbolique de grandes salles à cette époque dont le directeur est Paul Derval. Dans ce music-hall, commencent les carrières professionnelles comme celle de Maurice Chevalier, Mistinguett, Joséphine Baker, Fernand-Joseph-Désiré Contandin, etc.

Le music-hall est un lieu particulier sous l’Occupation pour des artistes. Il donne la chance aux artistes de devenir une star. Également, il est une cible d’épuration après la Libération. Car des artistes doivent chanter devant les officiers allemands. Dans les années sombres, les artistes sont déjà sollicitées de participer au gala de la Croix-Rouge pour les soldats au front pendant « la drôle de guerre ». Le renom de ces artistes fait eux-mêmes bridés au système du music-hall sous l’Occupation. Les autobiographies des vedettes témoignent de la limite de ces pratiques. Bertrand Dicale nous raconte les circonstances très difficiles que des artistes devraient connaître sous l’Occupation :

« Chanter sous l’Occupation, c’est d’abord gagner sa vie en espérant qu’il n’y ait pas trop d’officiers allemands qui viennent vous applaudir. Chanter sous l’Occupation, c’est chanter, donc faire son métier. Alors il faut aussi se battre pour ne pas accepter de partir chanter en Allemagne. Rien ne dit que le Reich ne durera pas mille ans. Et effectivement, dans ces conditions-là, dans un contexte on ne peut plus indécis, il y aura quelques artistes qui refuseront de monter sur scène. Mais parce qu’ils ont un autre métier, d’autres possibilités ou qu’ils peuvent se le permettre. Mais tous les artistes qui n’étaient pas interdits de scène et qui pouvaient travailler sous l’Occupation l’ont fait sans rechigner. »[[478]](#footnote-478)

Que peut-on dire sur ce contexte surveillé et censuré ? [[479]](#footnote-479) Car, le système de music-hall se plie à la marchandisation de la musique et la rivalité entre des music-halls. Le Casino de Paris et les Folies-Bergères diffusent l’affiche qui s’annonce leurs vedettes. D’ailleurs, quelques stars montent sur plusieurs scènes en profitant leurs popularités. Les recettes des music-halls sont donc multipliées par vingt de 1940 à 1942.[[480]](#footnote-480) Pour les officiers et les soldats allemands qui stationnent à Paris, Paris est considéré comme un lieu pour jouir des sensibilités artistiques et autres dérives nocturnes. Ils visitent les musées et les lieux culturels. Pour répondre à la demande de ces occupants, le directeur des Folies-Bergère constitue un contenu des programmations adaptées aux soldats. Mais, les music-halls à Paris tels que des Folies-Bergère jusqu’à l’Alhambra, en passant par l’Alcazar et l’ABC, servent de lieu en villégiature mentale des soldats allemands. Il faut assurer le repos du soldat.

Le music-hall sous l’Occupation est un lieu de spectacle qui est toléré et censuré. Il représente un pré-système de production des stars. Et, ce sont ces mêmes stars du spectacle qui incorporent la logique économique et politique du système. « Le capital réputationnel acquis » [[481]](#footnote-481) n’est pas un résultat de l’inspiration, du talent, mais, celui de la stratégie incorporée de la logique extérieure. Des musiciens se rivalisent avec d’autres musiciens pour acquérir le pouvoir symbolique, d’ailleurs, ils négocient avec des intermédiaires du marché de spectacle sur les conditions sur l’interprétation. Excepté certains musiciens résistants, les musiciens doivent en général s’adaptent à la logique du marché de spectacle, basée sur la politique du COES de l’Occupant. Ainsi, on ne peut pas négliger le fait que le succès des musiciens interprètes dépend de leur adaptation aux contraintes politiques et économiques. On voit sous l’Occupation la distinction des revenues et la popularité entre des musiciens.

**3.2. L’auto-commercialisation du musicien**

*L’art se distingue aussi de l’artisanat ; le premier est dit libéral. Le second peut être nommé aussi art mercantile. On regarde le premier comme s’il ne pouvait répondre à une finalité qu’en tant que jeu, c’est-à-dire comme une activité qui soit en elle-même agréable ; on regarde le second comme constituant un travail, c’est-à-dire comme une activité qui est en elle-même désagréable et qui n’est attirant que par son effet (Par exemple, à travers son salaire,) et qui peut par conséquent être imposée de manière contraignante.*

*De l’art en général,* Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790.

Longtemps dans l’histoire sociale de l’art, le travail créateur et productif de l’artiste n’a pas attiré l’attention des sociologues à cause de son attribut d’exceptionnalité, et aussi parce que le génie du créateur est longtemps censé comme étant inné. D’ailleurs, le travail artistique est longtemps considéré comme un travail personnel, non pas comme un travail social. La vision traditionnelle a donc retardé l’intérêt sociologique porté sur la réalité du travail créateur. Pourtant si l’on veut comprendre l’action professionnelle des artistes et la précarité du statut d’artistes, il est impossible de ne pas se passer à l’optique sociologique qui les met en relation avec les conditions sociales. C’est pourquoi Pierre Bourdieu essaie de révéler les conditions économiques et sociales qui définissent les possibilités du don. Comme l’économie du génie, le statut social des musiciens change et varie selon les mutations économiques et sociales. Si l’on considère l’histoire sociale de l’art, on découvre que ces mutations vont de pair avec le changement du public lié au contexte social. Ce changement du public influence à son tour le statut des artistes. Regardons le cas de Beethoven en exemple. Selon Pierre Michel-Menger (2002), l’évolution du statut social du compositeur dépend de la mutation sociale. De 1790 et 1800, on voit le déclin de la classe bureaucratique et en revanche on voit la montée de la classe bourgeoise. La classe nouvelle comme le public permet au musicien d’être libre de la demande du patronat traditionnel comme l’Eglise et l’aristocratie. Le grand musicien peut composer les œuvres musicales pour un nouveau public et les vendre en toute liberté en dehors de la tutelle de ce patronat affaibli. C’est l’histoire de l’origine des artistes qui s’autofinancent. S’il en est ainsi, comment les artistes gagnent-ils leurs vies dans le champ musical de 1939 à 1952 ? Pour répondre à cette question, il faudrait repérer un tournant historique, une rupture. Remontons à l’âge du café-concert vers la seconde moitié du XIXème siècle. François Caradec et Alain Weill (2007),[[482]](#footnote-482) expliquent  ce moment clé :

« Un café-concert emploie une trentaine de personnes pour le service, ce qui fait un personnel de 60 personnes salariées, artistes et employés. Une place de garçon de café-concert peut rapporter de 300 à 400 francs par mois […] Les recettes de chaque soirée (en semaine) varient de 500 à 1000 francs. Un beau dimanche, on peut faire 2 500 francs et mêmes 3 000 francs. » [[483]](#footnote-483)

Les artistes de café-concert sont en général composés des chanteurs et de l’orchestre comptant quatorze à vingt musiciens. Le statut professionnel des artistes se caractérise par la précarité professionnelle sur la scène ainsi que dans le spectacle. La précarité entraîne donc des rémunérations fables. Les appointements des artistes varient entre 150 à 700 francs. Un chef d’orchestre est rémunéré de 300 à 400 francs par mois.[[484]](#footnote-484) André Ibels la montre par la situation d’une audition :

« Quand une dame se présente, le premier soin de la personne préposée à l’agence est de voir si elle est jolie ou laide, âgée ou jeune ; si elle se tient crânement, si elle a le ton déluré d’une soubrette, la face narquoise des paysannes, l’air goguenard des voyous. On cherche même à s’assurer si, le cas échéant, elle disposerait d’une belle paire de mollets ou de cuisse. Si la femme est gentille, on lui demande aussitôt son âge, son adresse. Le but de ces questions est variable : trafiquer non seulement du talent mais des charmes d’une créature qui se fie à vous. » [[485]](#footnote-485)

On est « bankable » ou pas durant la seconde guerre mondiale. Tout est alors bon à prendre. Par conséquent, les artistes eux-mêmes incorporent la logique économique dans une commercialisation du monde de spectacle. Tout en s’habituant à la logique concurrentielle, les artistes féminines adoptent cette stratégie. Sous l’angle sociologique, comment et pourquoi les artistes de café-concert deviennent incorporer un processus de commercialisation ? En l’occurrence, réfléchissons sur l’autonomisation du système de production expliqué par Pierre Bourdieu. Le milieu musical connaît une croissance grâce à l’évolution du système de production liée au progrès technique. La croissance de la production incite une division du travail. Le champ musical voit apparaître donc les artistes professionnels dans « le système de production, de circulation et de consommation des symboliques. » [[486]](#footnote-486) Pierre Bourdieu explique ce phénomène par la « distinction » :

« Plus le champ est en mesure de fonctionner comme le lieu d’une concurrence pour la légitimité culturelle, plus la production peut et doit s’orienter vers la recherche des distinctions culturellement pertinentes, dans un état donné d’un champ déterminé, c’est-à-dire vers les thèmes, les techniques, ou les styles qui sont dotés de valeur dans l’économie propre du champ parce qu’ils sont capables de conférer aux groupes qui les produisent une valeur( *i.e.* une existence) proprement culturelle en les affectant de marques de distinction (une spécialité, une manière, un style ) reconnues par le champ. »[[487]](#footnote-487)

Quelles sont les racines de cette stratégie ? L’auto-commercialisation des artistes évolue vers une sorte de méta- professionnalisation dans les années 1920 et 1930. Quels effets peut-on attendre de ce processus en termes du statut des artistes ? L’identité des artistes devient ambigüe. Ils oscillent entre le créateur et le travailleur. La professionnalisation des artistes prévoit ceux « travailleurs ». Par la suite, ils s’exposent à une vie instable et aussi à des circonstances concurrentielles. Le music-hall du spectacle se lance dans la course à la domination de l’amateur avec les salles de cinéma et la radio. Tout est dans la course.

Avant l’intégration des interprètes dans un régime d’intermittent le 26 décembre en 1969, les interprètes sont durablement exposés à l’instabilité des changements extérieurs. [[488]](#footnote-488) En effet, la création du régime des salariés intermittents en 1936 porte principalement sur des personnels du cinéma. [[489]](#footnote-489) Pendant les années de 1940-1944, des artistes musiciens sont entraînés par la domination des autorités publiques  suivantes : la Radio Paris et la Radiodiffusion nationale de Vichy. Elles embauchent les artistes au cachet, tout en excluant les juifs. Des artistes professionnels qui sont inévitablement redistribués dans la structure du système de production, de diffusion, et de consommation des biens symboliques, ne peuvent pas être indépendant des autorisations contraignantes politiques et culturelles des autorités allemandes et de l’État français.

Les artistes musiciens de 1939 à 1952 doivent donc subir une double censure, c’est-à-dire économiquement concurrentielle et politiquement contraignante. En tant qu’un acteur important de production musicale, radio-Paris exerce un certain pouvoir sur des musiciens en les employant. Dès l’automne 1940, elle commence à exclure les Juifs, les francs-maçons dans sa station. [[490]](#footnote-490) Les artistes musiciens qui ne travaillent pas à Radio-Paris et à la radiodiffusion nationale doivent donc chercher l’espace musical alternatif. Dans ce contexte, le « Hot Club » pour le jazz joue un rôle essentiel pour des musiciens qui ne travaillent pas régulièrement dans les institutions publiques. Il fallait survivre discrètement.

**3 3. Le droit d’auteur des musiciens**

***L’origine du droit d’auteur***

Le monde musical est constitué par les trois acteurs : les artistes musiciens, l’éditeur de la musique et le public. L’autonomisation de milieu musical qui débute à la Renaissance s’étend avec « l’invention de l’imprimerie et l’instauration du capitalisme. » [[491]](#footnote-491) L’artiste musicien devient de plus en plus indépendant du système de l’État. Plus tard, tout s’accélère. Le cas de Beethoven montre bien qu’il est lui-même un pionnier de l’indépendance obtenue à travers un processus de la professionnalisation. Il essaie de trouver volontairement une réputation dans un marché de concerts publics et privés, tout en s’émancipant de l’aristocratie viennoise. Comme Beethoven, les musiciens sont tentés de vendre les œuvres par eux-mêmes dans le marché à la recherche de la liberté économique. En France, la conscience sur la propriété privée s’impose vers XVIII siècle avec « l’émergence d’un « espace public » »[[492]](#footnote-492) constitué par l’autonomisation de l’homme de lettres. Diderot exprime manifestement la légitimité de l’appartenance naturelle des œuvres littéraires à leurs auteurs pour la première fois :

« Quel est le bien qui puisse appartenir à un homme si un ouvrage d’esprit, le fruit unique de son éducation, de ses études, de ses veilles, de son temps, de ses recherches, de ses observations, si les plus belles heures, les plus beaux moments de sa vie, si ses propres pensées, les sentiments de son cœur, la portion de lui-même la plus précieuse, celle qui ne périt point, celle qui l’immortalise, ne lui appartient pas ? »[[493]](#footnote-493)

Motivé par la pensée de Diderot, un arrêt du Conseil du roi de 1777, se consacre au droit de l’auteur comme une grâce fondée en justice. L’arrêt stipule que les auteurs peuvent imprimer et vendre leurs livres ou les céder à un tiers, en refusant le monopole des libraires. Après 1777, lois dits Le Chapelier de 1791 et Lakanal de 1793 sont promulgués pour confirmer le droit de l’auteur de « disposer un produit de son génie jusqu’à 10 ans »[[494]](#footnote-494) après sa mort qui durent jusqu’à 1957.

***La SACEM***

En l’occurrence, il est intéressant de savoir quelle est motivation qui éveille la conscience des musiciens sur le droit de propriété du produit musical, et quand les accords sur le droit propriétaire des produits musicaux entre des musiciens sont conclus ? Pour répondre à ces questions, il faut revisiter encore le portrait des musiciens à l’âge du café-concert. En 1847, un parolier, Alexandre Bourget et deux compositeurs, Victor Parizot et Paul Henrion sont nommés « Ambassadeurs » et ils connaissent un grand succès de leurs propres œuvres, mais sans aucun accord préalable qu’ils auraient pu donner au propriétaire du lieu. En effet, le propriétaire les utilise à son gré. C’est un abus explicite. C’est un événement historique qui donne naissance à la conscientisation des musiciens. Les deux compositeurs et le parolier contestent cette commercialisation sans autorisation préalable et refusent de payer l’addition pour leurs consommations dans le café. Ils préparent une plainte contre le propriétaire d’Ambassadeurs à l’aide l’éditeur Jules Colombier. Par la suite, le tribunal force ces auteurs à de fonder « le Syndicat des auteurs, compositeurs, et éditeurs de musique » en rassemblant deux cent vingt et un membres. L’année suivante, ce syndicat devient une Société que nous connaissons au nom de la SACEM (Société des auteurs, compositeur et éditeurs de musique). Une solidarité s’organise. Une conscience de classe.

La SACEM exécute sa mission de défendre le droit d’auteurs, compositeurs, et éditeurs de musique. En 1858, elle se développe rapidement en couvrant l’ensemble du territoire avec 181 agences. En 1866, la SACEM distribue presque 380 000 francs à cent soixante sociétaires. Comme ce syndicat doit évoluer successivement pour élargir le domaine de perception selon la mutation de la production et de la diffusion de la musique comme la radio et le disque, il tente de se renouveler en créant l’organisation du droit d’auteur.

***La SACEM sous le régime de Vichy***

Le 4 mai 1940, la SACEM réélit Stéphane Chapelier comme président du conseil d’administration après les premiers quatre ans de 1936 à 1939. Stéphane Chapelier et son adjoint George Ravenel rencontrent des difficultés: « les pressions allemandes, les virulents critiques de certains sociétaires et la mise en application des lois antisémites. » [[495]](#footnote-495) Les dirigeants de « Propaganda-Staffel » établissent la Société allemande de gestion des droits d’auteur, STAGMA, dans les pays annexés dès 1938. Lorsqu’ils sont arrivés à Paris, le 3 juillet 1940, ils convoquent Stéphane Chapelier en exécutant des perquisitions. De son côté, désigné comme intermédiaire, l’administrateur Bataille-Henri est convoqué par le lieutenant Rademacher qui lui livre les instructions pour construire la liste des Juifs commissaires, des employés ou des collaborateurs de la SACEM. Le 20 août 1940, une délégation allemande est venue de Berlin pour rencontrer le président du conseil d’administration, Stéphane Chapelier. Parmi eux, Leo Ritter, directeur de la STAGMA avait des relations étroites avec Stéphane Chapelier dès sa création en l933.

Avec la promulgation de la loi du 3 octobre 1940 portant sur le fait que les Juifs sont exclus de la vie politique, économique et sociale, la SACEM risque la dissolution à cause du déséquilibre entre des recettes et des dépenses. Mais alors que l’activité musicale des musiciens reprend avant de retomber en 1944, la moyenne des recettes entre 1941 à 1944 de la SACEM augmente plus que celle de l’année 1938. Contrairement à la politique culturelle portant sur la répression des Juifs, les musiciens français reprennent leurs activités musicales comme avant la guerre dans la radio, à travers non seulement le Grand Orchestre de Radio-Paris, mais aussi des séries de la voix des vedettes les plus populaires comme Tino Rossi, Yvonne Printemps et Maurice Chevalier etc. Karin Le Bai (2013) explique que « d’après les registres de comptabilités saisis au siège de Radio-Paris à la Libération, 5000 Français auront été engagés, et parmi eux, 1 300, essentiellement des comédiens et des chansonniers, auront participé à des émissions de propagande. »[[496]](#footnote-496)

***L’emprise de l’État français sur le droit d’auteur***

Quelle est la réalité des artistes professionnels en musique sous l’Occupation ? En 1940, la SACEM devient la plus importante des cinq sociétés d’auteurs français. Les autres sociétés sont la SACD (la Société des auteurs et compositeurs dramatiques), la SDRM (la Société pour l’administration du droit de reproduction mécanique), la SGDL (la Société des gens de lettres) et la SOC (la Société des orateurs et conférences). Dès la création, cette société perçoit les frais aux exécutions publiques d’œuvres musicales et de la chanson et les distribue aux membres composés des compositeurs et des éditeurs de la musique dans les espaces musicaux tels que les concerts, les bals, les cabarets, les émissions de la radio et le cinéma etc. Pourtant, le montant perçu par l’application des droits des auteurs est très différent parmi des professionnels. Mais, la répartition du droit d’auteur entre des membres de cette société est très inégale. Selon la documentation publique, en 1941, le nombre des membres de la SACEM s’élève environ à 12 500 « dont un tiers ne perçoit aucun droit et un deuxième tiers reçoit moins de 400 francs par an. » [[497]](#footnote-497)

Le régime de Vichy prépare donc à transformer le domaine de la musique. Sous l’égide du régime, les quatre hommes qui gouverneront l’infra structure du domaine musical sont nommés : le 22 février 1941, Claude Delvincout est titularisé président du Conservatoire. Le 12 mars, René Dommange est nommé directeur du Comité d’organisation des industries et de commerces de la musique. Le 22 mars 1941, Henri Habaud se fait président du comité pour la création du Comité professionnel des auteurs dramatiques, compositeur et éditeurs de la musique. Le 26 mars en 1941, Alfred Cortot est chargé de concevoir le Comité d’organisation professionnel de la musique.

Enfin, une loi est signée concernant la création d’un Comité d’organisation professionnel de la musique par Philippe Pétain. Le Comité intervient dans l’organisation des professions d’auteur et de compositeur et une intégration des quatre commissions consultatives (théâtre, musique, reproduction mécanique et radiodiffusion) et deux conseils professionnels (auteurs dramatiques, lyriques et cinématographique ; compositeur de musique). Le droit d’auteur sous l’Occupation devient restreint avec le Comité d’organisation professionnel de la musique.

La SACEM entre dans une autre phase avec la destitution du conseil d’administration de Stéphane Chapelier en septembre 1942. Le Service central de la perception est inauguré le premier décembre en 1942. Dès le jour, la SACEM se replie sous le contrôle du ministère des finances. Après l’éviction du conseil d’administration, le comité professionnel ne fonctionne pas bien. Par conséquent, l’application de lois antisémites décrétées par les autorités allemandes et Le Régime de Vichy est inexistante. En revanche, le comité professionnel fait suivre les directives du 19 décembre 1941 exigées par le CGQJ. Il laisse donc la SACEM répartir ses secours financiers aux sociétaires juifs. L’entrée en application des lois antisémites dans la SACEM est activée par l’intervention militaire des États-Unis. Le 22 décembre 1941, décrétée est une ordonnance « relative à la déclaration des biens américains. » [[498]](#footnote-498)Pour les Occupants, les droits des auteurs des pays en guerre doivent être regardés comme « propriété ennemie dans les territoires français occupés ». [[499]](#footnote-499) Ainsi, la SACEM séquestre en tant que débiteur, les droits d’auteurs de musicien américain comme Irving Berlin qui travaille en France au cours des années noires de la Seconde Guerre Mondiale.

En fait, entre 1940 et 1944, les musiciens juifs et étrangers deviennent la cible de contrôle par les autorités allemands et l’État français. Mais, dans la SACEM, jusqu’au 6 juin 1942, les interprètes seuls sont visés par l’Occupant et le régime de Vichy. D’ailleurs, en raison de l’insuffisance de la liste des sociétaires juifs, l’interdiction de la radiodiffusion des œuvres des musiciens juifs par CGQJ dès 1941 n’est pas effectivement réalisée. Les pratiques musicales ne peuvent ainsi pas inévitablement surpasser les contraignants politiques.

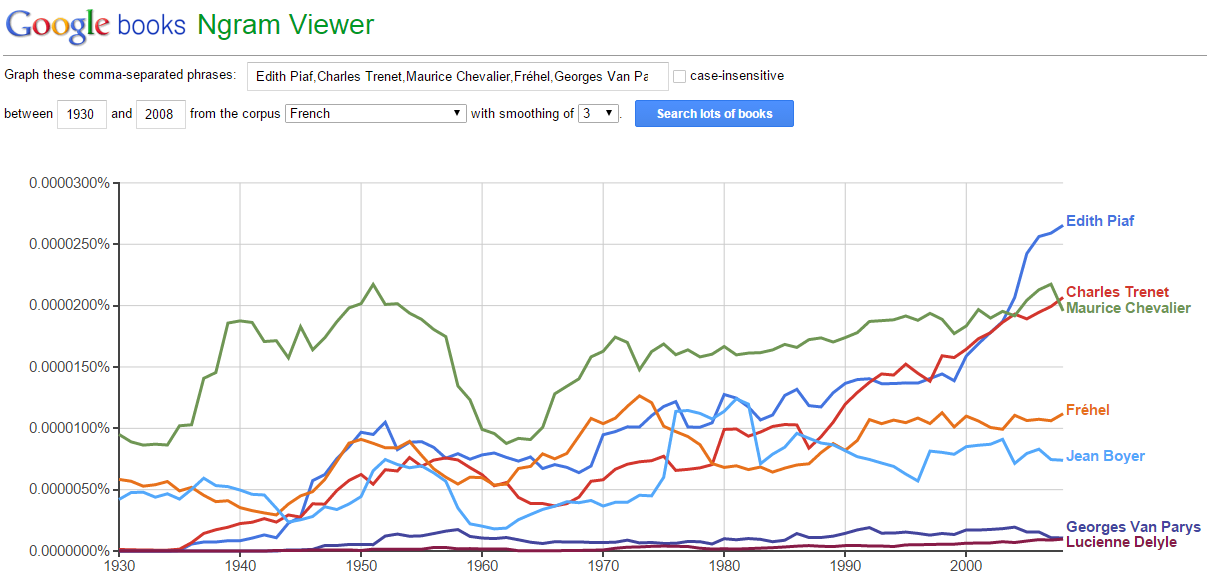
**6. Chapitre 6. L’analyse d’une rhétorique des chansons de 1939 à 1952**

Dans ce chapitre, nous analyserons les chansons françaises de 1939 à 1952 (celles enregistrées à SACEM). Concrètement, la rhétorique et la temporalité des chansons françaises de 1939 à 1952 seront analysées par le « Ngram Viewer ». Avec des explications sur les contextes socio-culturels, politiques, économiques et technologiques de 1939 à 1952 (réalisées dans les chapitres précédents 4 et 5), les résultats de l’analyse seront expliqués : après l’analyse de la figure rhétorique des paroles et de la temporalité des chansons françaises, nous expliquerons la particularité de la rhétorique des chansons françaises de 1939 à 1952 en nous focalisant sur le rapport entre la temporalité de la rhétorique en musique et la réalité sociale.

**1. Les traits rhétoriques des chansons françaises de 1939 à 1944**

**1.1. Les chansons françaises de 1939**

[diagramme1] : la mémoire collective des chansons françaises en 1939



Selon le livre intitulé *un siècle de chansons françaises*, *1929-1939*, le nombre des chansons françaises déposé à SACEM en 1939 atteint totalement 24 (nous ne faisons la constatation que par les données limités). Parmi elles, nous avons choisi en tant que corpus d’analyse les chansons représentatives en 1939 que nous avons repérer à l’aide de Ngram-viewer : Maurice Chevalier, Fréhel, Charles Trenet, et Edith Piaf. En 1939, Georges Van Parys (compositeur) et Jean Boyer(Parolier) se collaborent plusieurs fois. Parmi les musiciens et les interprètes en 1939, il y a seulement un musicien interprète, donc qui à la fois chante, compose et écrit lui-même: Charles Trenet. Il est notable que les chansons d’Edith Piaf, de Charles Trenet, de Maurice Chevalier et de Fréhel sont en commun en hausse pendant la durée à long terme (1930-2008). Le diagramme montre qu’en 1939, Maurice Chevalier et Fréhel reçoivent les plus hautes popularités parmi d’autres musiciens en ce temps-là.

Le 29 juillet 1939, Edouard Daladier crée l’« Administration de la Radiodiffusion nationale » (RN) pour rassembler et placer tous les services de la radiodiffusion publique sous une autorité unique. En conséquence, le gouvernement d’Édouard Daladier pouvait prendre la censure plus directement. Dans cette ambiance, l’année 1939 subit « la drôle de la guerre » à partir du 3 septembre. Maurice Chevalier chante les deux chansons « Ça fait d’excellents Français », et « Ça s’est passé un dimanche » en 1939. La radio fait défiler les chansons françaises de Maurice Chevalier et d’autres chansons françaises pour hisser le moral des soldats français. Nous analysons désormais les figures rhétoriques et les figures de constructions des chansons avec les chansons de Maurice Chevalier, Fréhel, Charles Trenet et Edith Piaf.

|  |
| --- |
| **Ça s’est passé un dimanche- Maurice Chevalier (1939)** |

Musique de Georges Van Parys

Paroles de Jean Boyer

[Couplet 1]

*Elle avait tout pour lui plaire, Il avait tout pour lui plaire aussi*

*Mais elle habitait à Bécon les Bruyères.*

*Et lui demande à Bercy.*

*Il suffisait que l’dieu de l’amour les fît se rencontrer.*

*Cette rencontre eut lieu un beau jour J’avais vous la raconter.*

[Refrain 1]

*C’a s’est passé un dimanche*

*Un dimanche au borde l’eau,*

*Elle avait sa robe blanche*

*Lui son knicker bocker à carreau,*

*Il avait également des p’tits yeux rigolos*

*Et un langu’qu’était pas dans sa manche,*

*Si bien qu’il invita la gentill’ dactylo*

*À s’cacher du soleil sous les branches.*

*C’a s’est passé un dimanche*

*Un dimanche au borde l’eau,*

[Couplet 2]

*La demoiselle était sage, sur l’herb’elle refusa de s’asseoir,*

*Mais son cœur battait très fort sous son corsage,*

*Elle lui jura de le revoir. Elle le revit tout’ la belle saison,*

*Un merle m’a conté.*

*On ne voyait qu’eux sous les frondaisons,*

*Des ormes et mêmes qu’elle a fauté.*

[Refrain 2]

*C’a s’est passé un dimanche*

*Un dimanche au borde l’eau,*

*Elle avait sa robe blanche*

*Lui son knicker bocker à carreau,*

*Mais au jeu de l’amour,*

*Elle gagne bientôt un peu plus de rondeur dans les hanches*

*Puisque notre France il nous faut des marmots lui dit-il*

*C’est pas l’moment qu’tu flanches*

*Ça s’est passé un dimanche*

*Un dimanche au bord de l’eau.*

[Couplet 3]

*Pour que l’enfant ait un père,*

*Le père étant un homme censé,*

*Ne trouva rien d’mieux que d’épouser la mère*

*C’est rien mais fallait y penser*

*Il n’y pensa que quinze ans plus tard*

*C’est pour cette raison là*

*Le jour des noces on vit leur moutard*

*Qui dansait la java.*

[Refrain 3]

*C’a s’est passé un dimanche*

*Un dimanche au borde l’eau,*

*C’est dans une baraque en planche*

*Qu’on baptise au printemps caboulot*

*Et pendant qu’les copains après p’tits gâteaux*

*Faisaient une belote en trois manches*

*Afin d’revoir l’endroit de leur premier bécot*

*Ils s’enfuirent tous les deux sous les branches*

*Ça s’est passé un dimanche*

*Un dimanche au bord de l’eau,*

*C’est tout.*

**-L’analyse de la figure rhétorique des paroles : une rhétorique de l’amour ordinaire**

1) l’analyse des mots figurés: La parole ressemble à celle du genre de troubadours du moyen âge dont le sujet principal est l’amour. Le narrateur du discours raconte une histoire d’amour routinière en s’appuyant sur la banalité. En effet, les mots ne sont pas métaphoriques mais ordinaires. On constate que les personnages principaux représentent des français populaires comme : « lui son knicker bocker à carreau » et « Elle avait sa robe blanche ». La structure du discours est composée de l’affection réciproque des amants, de leur rencontre, de l’échec de l’amour, et des retrouvailles. Au niveau rhétorique, cette chanson s’appuie sur la rhétorique de « topos » (lieu commun). Elle cite concrètement les lieux communs régionaux : « Bercy » et « Bécon les Bruyères ». La citation concrète des mots sur des régions permet d’évoquer l’image du temps et de l’espace.

**-L’analyse de la rhétorique musicale : L’amour vraisemblable**

1) L’analyse de la structure musicale : Couplet1-Refrain-Couplet2-Refrain2-Couplet 3-Refrain 3. Le rythme de cette chanson est la Valse-musette. Le rythme marque typiquement les chansons françaises qui s’appellent « les chansons réalistes ».

2) La temporalité des paroles : l’orateur nous dit une histoire d’amour banale et typique. Pourquoi une histoire d’amour banale en 1939 ? Après la Première Guerre mondiale, la croissance économique des années 1920 arrive à sa fin. Les années 1930 basculent face à la crise économique et la turbulence politique. Dans ce contexte, le peuple ouvrier essaie d’oublier l’angoisse de la guerre avec le divertissement : la danse et la musique. Donc, la valse musette apparue dans les quartiers de Paris se répandue plus tard jusqu’aux pays français. Le rythme marque les chansons françaises dans les années 1930 et 1940. Sur le fond, la chanson d’amour a été en un mot la panacée pour les Français. La montée en puissance de l’extrémisme et le politique des famines perturbent les Français. Mais, la radio diffuse des chansons des histoires banales d’amour ou celles patriotiques pour hisser le moral des soldats. La radio assume le rôle d’atténuer de telle façon la sensibilité de la réalité des Français.

**C’a fait d’excellents Français-Maurice Chevalier (1939)**

Musique de Georges Van Parys

Paroles de Jean Boyer

[Couplet1]

*Le Colonel était dans la Finance, Le commandant était dans l’Industrie,*

*Le Capitaine était dans l’Assurance,*

*Et le Lieutenant était dans l’Épicerie.*

*Le Juteux était huissier de la Banque de France,*

*Le Sergent était boulanger pâtissier,*

*Le Caporal était dans l’ignorance,*

*Et la deuxième classe était rentier.*

[Refrain1]

*Et tout ça fait d’excellents Français*

*D’excellents soldats qui marchent au pas ;*

*Ils n’en avaient plus l’habitude, Mais*

*C’est comme la bicyclette ça ne s’oublie pas !*

*Et tous ces gaillards qui pour la plupart*

*Ont des gosses qui ont leur certificat d’études,*

*Oui, tous ces braves gens sont partis chiquement*

*Pour faire tout comme jadis*

*Ce que leurs pères ont fait pour leurs fils.*

[Couplet2]

*Le Colonel avait de l’albumine,*

*Le Commandant souffrait du gros colon,*

*Le Capitaine avait bien mauvaise mine,*

*Et le Lieutenant avait des ganglions.*

*Le Juteux souffrait de coliques néphrétiques,*

*Le Sergent avait le polype atrophié,   
Le Caporal, un coryza chronique,   
Et la deuxième classe des cors aux pieds.*

[Refrain2]

*Et tout ça fait d'excellents français   
D'excellents soldats qui marchent au pas   
Oubliant dans cette aventure   
Qu'ils étaient douillets, fragiles et délicats.    
Et tous ces gaillards qui pour la plupart   
Prenaient des cachets, des gouttes et des mixtures,*

*Les voilà bien portants, Tout comme à vingt ans   
D'où vient ce miracle-là ?   
Mais du pinard et du tabac !*

[Couplet3]

*Le Colonel était d’Action Française,*

*Le Commandant était un modéré,*

*Le Capitaine était pour le Diocèse,*

*Et le Lieutenant boulottait du Curé.*

*Le Juteux était un fervent extrémiste,*

*Le Sergent un socialiste convaincu,*

*Le Caporal inscrit sur toutes les listes,*

*Et la deuxième classe au PMU !*

[Refrain3]

*Et tout ça, ça fait  
D'excellents Français  
D'excellents soldats  
Qui marchent au pas  
En pensant que la République  
C'est encore le meilleur régime ici-bas  
Et tous ces gaillards qui pour la plupart   
N'étaient pas du même avis en politique  
Les v'là tous d'accord  
Quel que soit leur sort  
Ils désirent tous désormais  
Qu'on nous foute une bonne fois la paix!*

**-L’analyse de la figure rhétorique des paroles : L’héroïsation des citoyens français et le rappel au passé**

1) L’analyse des mots figurés: Dès le commencement de la drôle de guerre, en septembre 1939, en dix jours, 5 millions de Français sont réquisitionnés. Le quart de la population masculine des Français quitte leur famille. Sur les ondes, une chanson patriotique est défilée comme « Ça fait d’excellent français » de Maurice Chevalier.

Pour hisser le moral des soldats, cette chanson emploie directement des mots qui renvoient au moral : « ça fait d’excellant Français, d’excellents soldats ». D’ailleurs, elle évoque le régime collaboratif entre les socialistes et les droites au début de la Première Guerre mondiale, c’est-à-dire « l’Union sacrée ». Les paroles intéressantes à repérer sont comme suivantes : « Et tout ça, ça fait d'excellents Français, d'excellents soldats, qui marchent au pas en pensant que la République, C’est encore le meilleur des régimes ici-bas ». Le discours se centre sur l’héroïsation des hommes français. Avant la réquisition, ils ont tous des défauts, et donc sont imparfaits. Néanmoins, les paroles s’emploient à l’héroïsation des hommes mobilisés qui consiste à réveiller le patriotisme aux non-réquisitionnés. La parole de la chanson est à la fois stratégique et performative. Le morceau « Excellents français, excellents soldats » renforce la confiance des soldats en eux-mêmes. Dans les casinos de Paris et la radio, les chansons patriotiques hypnotisent le public et, ce faisant, détournent la réalité. Le public aussi cherche à oublier le contexte ambigu et l’angoisse par l’écoute de la radio avant une véritable crise. Les ondes, les théâtres et les cabarets réunissent les Français sous le drapeau du patriotisme. Pour comprendre mieux le texte de la chanson, il convient d’ajouter que cette chanson fait appel encore au rassemblement et au patriotisme, en faisant allusion à l’union sacrée de la première guerre mondiale.

**-L’analyse de la rhétorique musicale : La musique performative pour la gloire français**

1) La structure musicale : Couplet1-Refrain1-Couplet2-Refrain2-Couplet3-Refrain3.

2) La temporalité des paroles : La conscience du temps des paroles est prophétique. Les traits de bravoure et de patriotisme ne sont pas les dispositions présentes des soldats au moment de la diffusion de la chanson vers 1939, mais celles à prouver par les soldats dans la drôle de guerre.

La chanson incite les Français réquisitionnés à avoir bon moral dans cette période. Ses paroles sont pragmatiques, dans la mesure où elles font appel à une action du peuple, en évoquant une nation unifiée face à une crise externe au moment de l’Union Sacrée en 1914.

|  |
| --- |
| **Il pleut dans ma chambre –Charles Trenet (1939)** |

Musique de Charles Trent

Paroles de Charles Trenet

[Refrain 1]

*Il pleut dans ma chambre*

*J’écoute la pluie,*

*Douce pluie d’septembre qui tombe dans mon lit*

*Le jardin frisonn’*

*Toutes les fleurs ont pleuré*

*Pour la v’nue d’l’automne*

*Et pour la fin d’été*

*Mais la pluie fredonne sur un rythme joyeux*

*Tip et tap et tip*

*Top et tip et tip*

*Tip et tip et tip*

*Top et tap*

*Voilà* c’qu’on entend la nuit C’est la chanson d’la pluie !

[Couplet]

*Demain le jour fleurira sur vos lèvres Mon amour et la pluie qui calme notre fièvre*

*Sera loin très loin dans la mer voguant sous le ciel clair*

*Demain les bois auront fait leur toilette*

*Et les toits peints de frais auront un air de fête*

*Les oiseaux contents d’ce shampooing*

*Ne se plaindront point*

[Refrain 2] x 2

*Il pleut dans ma chambre*

*Il pleut dans mon cœur,*

*Douce pluie d’septembre*

*Chante un air moqueur*

*Dans tout’la campagne*

*Poussent de beaux champignons*

*Et dans la montagne*

*Le vent joue du violon.*

*Tous les chats de gouttière*

*Chantent et dansent en rond*

*Tip et tap et tip*

*Tap et tip et fut*

*Fut et tic et pic*

*Pac et toc*

*Voilà c’qu’on entend la nuit C’est la chanson d’la pluie !*

**- l’analyse de la figure rhétorique des paroles : des mots inventant une réalité nouvelle**

1) L’analyse des mots figurés: « Il pleut dans ma chambre » s’appuie sur beaucoup de figures de métaphore. Dans le contexte de mobilisation, Charles Trenet est obligé de se rendre pour son service militaire à Salon-de-Provence où se trouve la caserne militaire. Pendants huis mois qu’il a passé là-bas, le chef de la caserne lui a demandé de préparer un gala de bienfaisance. Le 19 novembre 1939, il donne donc sa première représentation à Marseille. Le statut de Charles Trenet en tant que vedette reconnue lui permet de suivre la carrière musicale en tant que musicien-interprète en redressant le moral des soldats. La « chambre » symbolise un espace intact pour l’orateur. Elle donne l’impression que le récepteur se déplace dans un monde intemporel, mais rempli de sons et d’images. « Il pleut dans ma chambre et j’écoute la pluie » symbolise le sentiment de bonheur dont l’orateur veut profiter éternellement sans la tristesse, ou l’angoisse.

Dans un monde créé par le Carles Trenet, il n’y a que la joie. Il personnifie la nature au moment de la pluie : « Le jardin frisonn’», «Toutes les fleurs ont pleuré », « la pluie fredonne sur un rythme joyeux » « Demain le jour fleurira sur vos lèvres », « la mer voguant sous le ciel clair », « les bois auront fait leur toilette », « les toits peints de frais auront un air de fête »*,* « Les oiseaux contents d’ce shampooing ne se plaindront point ». « Le vent joue du violon ». « Tous les chats de gouttière Chantent et dansent en rond ». Les paroles de la chanson ouvrent et créent pleinement un espace imaginatif.

**-l’analyse rhétorique musicale : la création d’un monde idéal**

1) L’analyse de la structure musicale : Refrain1-Couplet1-Refrain 2-Refrain2. Dans les refrains, il y un morceau de scat doté d’un rythme original qui permet de chanter facilement : « Tip et tap et tip/Top et tip et tip/Tip et tip et tip /Top et tap ». Dans la dernière phrase, le tempo du rythme swing devient plus vite.

2) La temporalité des paroles : Cette chanson crée un temps qui lui est propre, précisément qui est un temps intemporel et esthétique. La pluie permet au musicien-interprète de médiatiser son expérience unique et finalement de créer un temps esthétique. Dans un temps intemporel et esthétique, il n’y ni de tristesse, ni de douleur. Charles Trenet crée un monde restauré par imagination où le soi serait guéri et pourrait se projeter sur un avenir d’espoir.

**Je n’en connais pas la fin-Edith Piaf (1939)**

Musique de Marguerite Monnot

Paroles de Raymond Asso

*Depuis quelque temps l’on fredonne*

*Dans mon quartier une chanson,*

*La musique en est monotone*

*Et les paroles sans façons,*

*Ce n’est qu’une chanson des rues*

*Dont on ne connaît pas l’auteur*

*Depuis que je l’ai entendue*

*Elle le chante et danse en mon cœur*

[Refrain]

*Ô mon amour,*

*À toi toujours*

*Dans tes grands yeux*

*Rien que nous deux*.

[Couplet 2]

*Avec des mots naïfs et tendres*

*Elle raconte un grand amour*

*Mais il m’a bien semblé comprendre*

*Que la femme souffrait un jour*

*Si l’amant fut méchant pour elle,*

*Je veux en ignorer la fin*

*Et pour que ma chanson soit belle*

*Je me contente du refrain.*

[Refrain]

[Couplet 3]

*Ils s’aimeront toute la vie,*

*Pour bien s’aimer ce n’est pas long,*

*Que cette histoire est donne jolie,*

*Qu’elle est donc belle ma chanson*

*Il en est de plus poétique*

*Je le sais bien, oui mais voilà,*

*Pour moi c’est la plus magnifique*

*Car ma chanson ne finit pas.*

[Refrain]

**- L’analyse de la figure rhétorique des paroles : la mémoire d’une histoire d’amour triste**

1) l’analyse des mots figurés: Cette chanson représente des femmes pauvres dans les faubourgs de Paris. Une narratrice raconte qu’une femme délaissée souffre de la douleur de l’amour. Pourtant, elle vit toujours dans un moment passionnant puisqu’elle aime l’amour lui-même au-delà de la tragédie. Les mots de cette chanson se centrent sur le contraste entre l’émotion tragique et l’émotion de bonheur : « la femme souffrait un jour », « l’amant fut méchant pour elle », « Il en est de plus poétique », « Pour moi c’est la plus magnifique » « Je n’en connais pas la fin ». Cette chanson évoque une mémoire collective du temps et de l’espace : des faubourgs parisiens dans les années 1930. Elle nous rappelle aussi toute la vie de la classe ouvrière.

**-L’analyse rhétorique musicale : La sublimation de douleur par l’affirmation d’un amour**

1) La structure musicale : Couplet 1-Refrain-Couplet 2-Refrain-Couplet 3-Refrain. Le rythme de valse (3/4).

2) La temporalité des paroles : Le monde que la narratrice raconte au nom de l’histoire d’une femme dans la chanson est dramatique et finalement se confond avec le monde du chanteuse (narratrice) même. Elle ne sait jamais la fin de l’amour malgré la douleur ; on aurait l’impression qu’elle soit Edith Piaf elle-même. La passion éternelle pour l’amour de la femme nous conduit à l’épuration émotionnelle, et jusqu’au point de Catharsis. Le discours est rempli des mots vers l’éternité même si l’amour a disparu. L’amour, émotion humaine la plus forte, nous délie de la réalité douloureuse ou absurde. Même si l’on sait que cette émotion nous entraînerait dans la spirale de l’impulsion, à la morosité et au désespoir, on n’abandonne pas chercher l’amour. La chanson représente la vie quotidienne du peuple français qui se caractérise par la pauvreté et la misère socio-économique des années 1930 : la vie du peuple ouvrier est privée de l’esprit humaine, de la compétence d’imagination et donc dépourvue de l’espoir pour un monde meilleur. La conscience du temps du parolier se fixe à l’amour passé. L’orateur raconte l’amour disparu dans un cabaret dans les quartiers de Paris. Un jour, Edith Piaf parle de Raymond Asso qui est le parolier de cette chanson : « Raymond m’appris à devenir un être humain. Trois ans de tendresse pour m’apprendre qu’il existe un autre monde que celui des putes et des souteneurs. »[[500]](#footnote-500) L’histoire d’amour dans les paroles porte sur la vie d’une femme prisonnière de la misère d’un quartier de Paris. Cette histoire d’amour nous amène à entrevoir une vraie vie qu’Edith Piaf souhaite. Cependant, c’est par la tragédie de l’histoire que l’on serait guéri. L’histoire de l’amour présentifie mais d’une façon colorée l’histoire de l’amour qui est une histoire universelle. Les paroles nous retirent du passé que nous avons connu en faisant affirmer nos douleurs, c’est-à-dire en y apportant un sens positif. C’est une manière de restaurer un monde positif et idéal à la place d’un monde douloureux la Restauration.

3) La rhétorique de la voix et des gestes : La voix puissante et charismatique, la robe noire et le mouvement des mains singuliers sur scène évoquent une héroïne dans la tragédie. Raymond Asso, le compositeur crée un style original et unique d’Edith Piaf. A la dimension rhétorique corporelle s’ajoute aussi le mouvement des mains d’Edith Piaf qui est tellement unique, ce qui provoque d’autant mieux des émotions du public.

**La java bleue-Fréhel (1939)**

Musique de Scotto Vincent

Paroles de Renard Noël et Koger geo

[Refrain]

*C’est la java bleue.*

*La java la plus belle,*

*Celle qui ensorcelle*

*Et que l’on danse les yeux dans les yeux,*

*Au rythme joyeux,*

*Quand les corps se confondent*

*Comme elle au monde*

*Il n’y en a pas deux,*

*C’est la java bleue.*

[Couplet]

*Il est au bal musette*

*Un air remplie de douceur*

*Qui fait tourner les têtes,*

*Qui fait chavirer les cœurs.*

*Tandis qu’on glisse à petits pas,*

*Serrant celui qu’on aime dans ses bras,*

*Tout bas l’on dit dans un frisson,*

*En écoutant chanter l’accordéon.*

[Refrain]

[Couplet 2]

*« Chérie, sous mon étreinte*

*Je veux te serrer plus fort,*

*Pour mieux garder l’empreinte*

*Et la chaleur de ton corps »*

*Que de promesses, que de serments,*

*On se fait dans la folie d’un moment,*

*Mais ces serments remplis d’amour,*

*On sait qu’on ne les tiendra pas toujours.*

[Refrain]

**-L’analyse de la figure rhétorique des paroles : l’accordéon, un symbole de la musique française**

1) L’analyse des mots figurés: L’héroïne du café-concert, fait connaître son nom entre 1908 et 1910. Cette chanson de Fréhel est insérée dans son dernier disque en 1939. « La java bleue » est une sorte de valse rapide apparue dans les années 1930. La java se répand plus tard, dans les années 1940 et 1950. La valse rapide se caractérise par un instrument : l’accordéon qui ne peut pas se séparer du bal musette. Ainsi, le son de l’accordéon évoque l’époque de ces années. Le message acoustique de cet instrument provoque la mémoire collective des Français ; la popularité de la java ne se borne pas qu’aux quartiers de Paris. Historiquement, il est ordinaire de voir les ouvriers français dansent avec le rythme mélangé de mazurka à trois temps autour des 1930. La chanson avec des mélodies de l’accordéon et la mesure à trois temps symbolisent la culture française avant les années 1960.

En tout cas, le peuple français peut remplacer la peur de la guerre par la java. Le discours « La java bleue » se fixe à la sensation et à l’émotion du présent. Cette chanson ne prend pas en compte le futur. Des mots sur l’amour sensuel se présentent : « On danse les yeux les yeux », « Je veux te serrer plus fort », « Serrant celui qu’on aime dans ses bras, tout bas l’on dit dans un frisson ». La conscience du temps du parolier se fixe donc à l’instant, s’agissant de la sensation : « On se fait dans la folie d’un moment. »

**-L’analyse rhétorique musicale : le présentisme des moments sensuels passées**

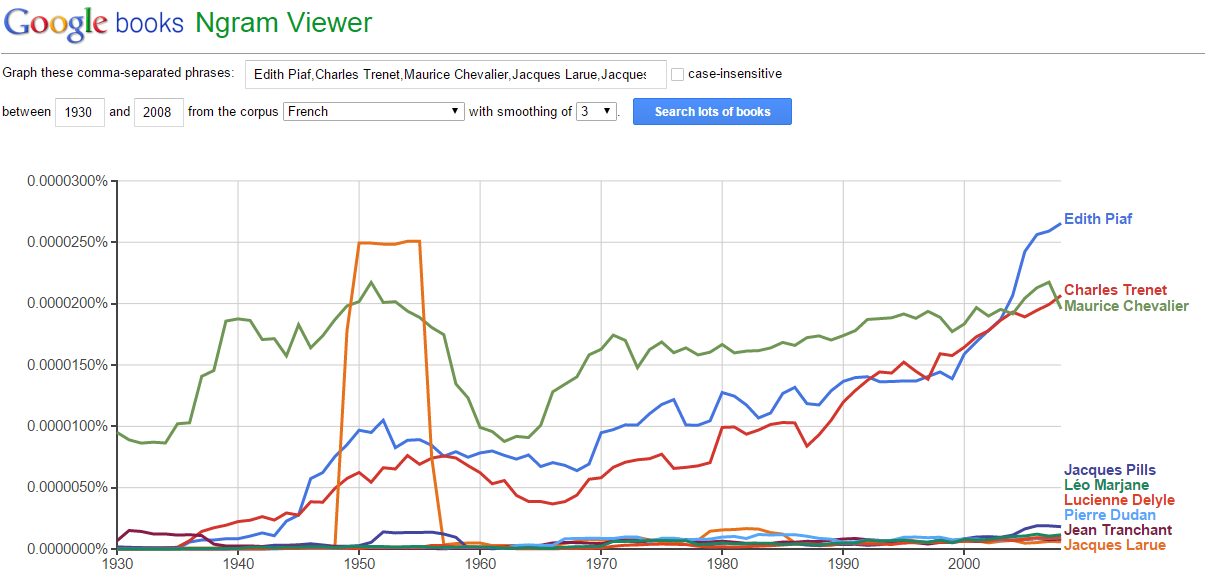
1) La structure musicale : Refrain-Couplet-Refrain-Couplet 2-Refrain

2) La temporalité des paroles : Les paroles en « la java bleue » se centrent sur l’expérience épicurienne. Les paroles racontent des moments sensuels qui renvoient à la mémoire collective de cette valse rapide. La prise de la conscience du temps du parolier porte donc sur les moments passés. Cette musique vise aux récepteurs habitués du cabaret français. Des gens de pègres, des affranchis et les prostitués consomment cette chanson pour le ludisme. Les paroles chantent donc uniquement un moment sensuel.

**1.2. Les chansons françaises en 1940**

« Le 10 mai 1940, des Français sont réveillés par le bruit des sirènes, dans vingt-quatre villes, dont Paris, Le Creusot, Dijon et Nancy. »[[501]](#footnote-501) Depuis l’année 1940, les Français reçoivent entre 100 et 350 grammes de pain par jour, 500 grammes mensuels de sucre, 180 grammes de viande par semaine.[[502]](#footnote-502) Le contrôle de la radio par l’Etat s’accentue en 1940. La censure de l’État commence le 25 août 1940. Malgré cette situation, il semble que les Français ne se sensibilisent pas trop à la guerre. Jour après jour ils se protègent eux-mêmes par la lecture et l’écoute musicale afin d’oublier l’angoisse de la guerre. Le nombre des chansons françaises déposées à la SACEM atteint 25. Parmi elles, la chanson de Maurice Chevalier est la plus remarquable parmi ces chansons ; parmi les chanteurs, Jean Tranchant est le seul musicien interprète. Dans le diagramme ci-dessous, Jacques Larue marque une courbe de pente forte vers 1948 et cette pente se maintient presque pendant 10 ans. Les courbes du diagramme sont obtenues avec le corpus des chansons sorties en 1940 : Léo Marjane, Jean Tranchant, Jacques Pills, Lucienne Delyle, Jacques Larue, Marcelle Bordas (dont le nom ne se présente pas dans la courbe). On constate que la réputation de Maurice Chevalier en tant que chanteur est dominante en 1940 et qu’il ne raconte jamais la vie désespérée des Français.

[diagramme2] : La mémoire collective des chansons françaises en 1940



**Paris sera toujours Paris-Maurice Chevalier (1940)**

Musique de C. Oberfeld

Paroles d’Albert Willemetz

[Couplet1]

*Par précaution*

*On a beau mettre Des croisillons*

*À nos fenêtres, Passer au bleu nos devantures*

*Et jusqu’aux pneus de nos voitures    
Désentoiler tous nos musées   
Chambouler les Champs Elysées   
Emmailloter de terre battue   
Toutes les beautés de nos statues   
Voiler le soir les réverbères   
Plonger dans le noir la ville lumière*[Refrain1] *Paris sera toujours Paris !   
La plus belle ville du monde   
Malgré l'obscurité profonde   
Son éclat ne peut être assombri   
Paris sera toujours Paris !   
Plus on réduit son éclairage   
Plus on voit briller son courage   
Sa bonne humeur et son esprit    
Paris sera toujours Paris !*[Couplet 2] *Pour qu'à ce bruit chacun s'entraîne   
On peut la nuit jouer d'la sirène   
Nous contraindre à faire le zouave   
En pyjama dans notre cave   
On aura beau par des ukases   
Nous couper l'veau et même le jazz   
Nous imposer le masque à gaz   
Des mots croisés à quatre cases   
Nous obliger dans nos demeures   
A nous coucher tous à onze heures*

[Refrain2]

*Paris sera toujours Paris !   
La plus belle ville du monde*

*Malgré l’obscurité profonde*

*Son éclat ne peut être assombri,*

*Paris seras toujours Paris !*

*Plus on réduit son éclairage,*

*Plus on voit briller son courage,*

*Sa bonne humeur et son esprit*

*Paris sera toujours Paris !*

[Couplet 3]

*Bien que ma foi, Depuis octobre*

*Les robes soient Beaucoup plus sobres,*

*Qu’il y ait moins d’fleurs Et moins d’aigrettes,*

*Que les couleurs*

*Soient plus discrètes,*

*Bien qu’aux galas*

*On élimine Les chinchillas*

*Et les hermines, Que les bijoux,*

*Pleins de décence,*

*Brillent surtout Par leur absence,*

*Que la beauté Soit moins voyante,*

*Moins effrontée Moins provocante.*

[Refrain3]

*Paris sera toujours Paris !*

*La plus belle ville du monde*

*Paris sera toujours Paris !*

*On peut limiter ses dépenses,*

*Sa distinction, son élégance, n’en ont*

*Lorsque plus de prix Paris sera toujours Paris !*

**-L’analyse de la figure rhétorique des paroles : La rhétorique du lieu commun**

1) l’analyse des mots figurés: Que signifie « Paris sera toujours Paris » pendant la drôle de guerre ? Est-ce qu’il y a une distinction sémantique entre la première Paris et la seconde Paris ? Le 14 juin 1940, les troupes allemandes occupent la ville de Paris. Les Français doivent voir déferler des chars et des avions allemands. En mai-juin 1940, les Français doivent connaître une grand évacuation dont la taille s’élèves à six à huit millions de personnes. Déjà en septembre en 1939, 500 000 Parisiens quittent la ville pour se protéger contre les bombardements allemands. [[503]](#footnote-503) Ainsi, nous pouvons repérer quelques mots qui sont liés à la guerre : « l’obscurité profonde ». Les catastrophes de la guerre sont aussi traduites pars des phrases suivante : « Désentoiler tous nos musées », « Chambouler les Champs Elysées », « Emmailloter de terre battue », « Voiler le soir les réverbères », « Plonger dans le noir la ville ».

Cette chanson était très populaire en 1940. La radio de Paris et celle de Vichy diffusent cette chanson dont le ton discursif est positif malgré la situation critique. « Paris sera toujours Paris » ne peut se traduire donc que par un sens métaphorique, comme le reflète la phrase suivante dans la chanson : « la France devrait être éternellement un espace idéal ».

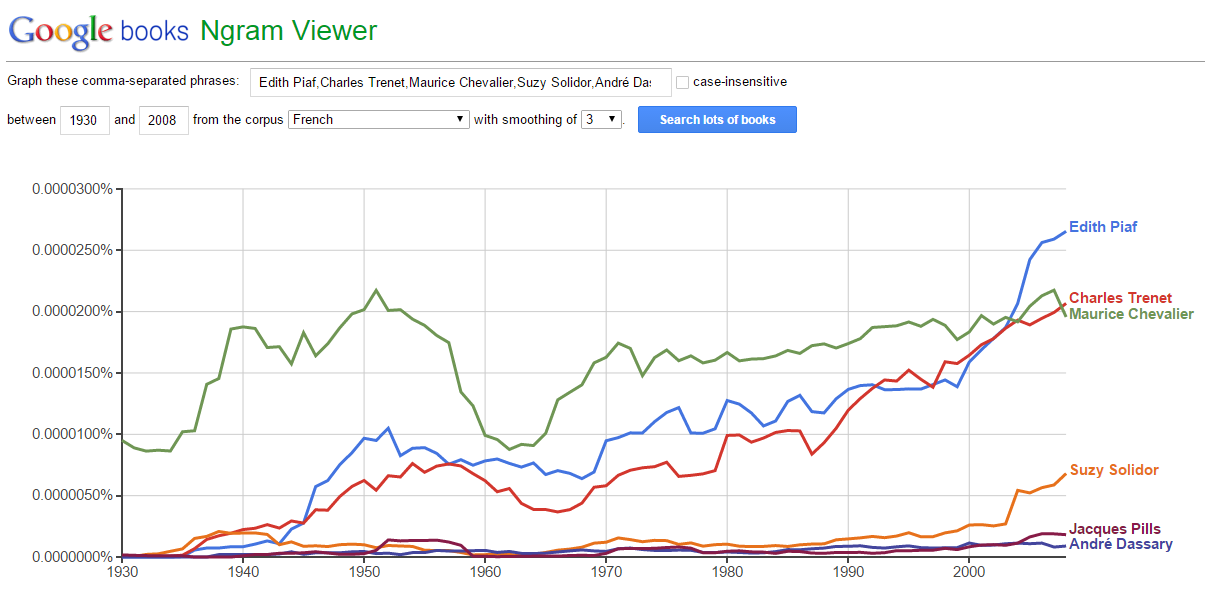
**-L’analyse rhétorique structurale : Paris, entre l’espoir et l’information médiatisée**

1)La structure musicale : Couplet1-Refrain1-Couplet2-Refrain2-Couplet3-Refrain3

2) La temporalité des paroles : La conscience temporelle de « Paris sera toujours Paris » s’oriente vers le futur. Pourquoi ? La conscience du futur procède de la sensibilité de la réalité. La temporalité des paroles de cette chanson procède de la prise de conscience du temps d’Albert Willemetz (1887-1964), le parolier. Il est considéré comme un père des comédies musicales. Il compose presque plus de 300 chansons. Il était le directeur du théâtre des Bouffes-Parisiens de 1929 à 1958. Après la fin de la drôle de guerre du 3 septembre 1939 au 10 mai 1940, les Français connaissent la durée du 10 mai au 22 juin 1940 qui s’appelle « la débâcle du mai-juin 1940 ». La débâcle fait les Français s’évacuer et les pousser sur la rue. Ils ne savent pas vers où ils doivent partir et quand la guerre mettra le fin. C’est la misère des Français de l’année 1940. L’exode des Français aboutit enfin à sa fin lors de l’armistice du 22 juin 1940 entre la France et l’Allemagne. Dans le contexte historique, « Paris sera toujours Paris » s’impose comme une chanson dominante dans la Radio de Vichy et celle de Paris. Contrairement à la réalité, la chanson parle de l’espoir. Malgré l’espoir d’Albert Willemetz pour la ville de Paris éternelle, l’Hexagone se glisse sous l’Occupation.

**1.3. Les chansons françaises en 1941**

[Diagramme 3] la mémoire collective des chansons françaises en 1941



Le nombre des chansons françaises déposées à la SACEM atteint au total 34. En 1941, Les chansons d’Edith Piaf, Charles Trenet et Maurice Chevalier dominent le milieu musical. Parmi eux, la popularité de Maurice Chevalier se poursuit comme le plus remarquable. Il chante « Ça sent si bon la France » et « Notre espoir » en 1941. Charles Trenet compose une chanson sur le poème de Paul Verlaine dont le titre est « Verlaine ». Ensuite, il fait les chansons comme « La Romance de Paris » et « Bonsoir jolie madame ». Edith Piaf écrit les paroles pour une chanson intitulée « J’ai dansé avec l’amour ». Les chansons françaises en 1941 font supporter la vie des cartes de rationnement. D’ailleurs, tous les Music-halls peuvent reprendre des programmes de spectacles. Mais, selon le service des Renseignements généraux (RG), ils doivent changer leurs programmes tous les 15 jours. [[504]](#footnote-504) Les nazis n’interdisent pas totalement le rôle de la Paris en tant que centre des plaisirs. Sous la politique favorable au jazz, l’enregistrement du jazz se déroule en 1941: « Elle était swing de Jacques Pills », « Êtes-vous swing ? » de Guy Berry. (Pourtant, Jacques Pills et Guy Berry ne se présentent pas à Ngram-viewer). Quel désir ou quelle conscience historique ont été représentés dans les chansons françaises en 1941 ? Nous allons les explorer d’ici.

**Ça sent si bon la France-Maurice Chevalier (1941)**

Musique de Louiguy

Paroles de Jacques Larue

[Couplet1]

*Quand on a roulé sur la terre entière,*

*On meurt d’envie de retour dans le train,*

*Le nez au carreau, d’ouvrir, la portière,*

*Et d’embrasser tout comme du bon pain*.

[Refrain1]

*Ce vieux clocher dans le soleil couchant*

*Ça sent si bon la France,*

*Ces grands blés mûrs emplis de fleurs des champs*

*Ça sent si bon la France,*

*Ce jardinet où l’on voit “chien méchant”*

*Ça sent si bon la France,*

*À chaque gare un murmure*

*En passant vous saisit,*

*Paris direct en voiture,*

*Ça sent bon le pays.*

[Couplet2]

*On arrive enfin, fini le voyage,*

*Un vieux copain vient vous sauter au cou,*

*Il a l’air heureux, on l’est davantage,*

*Car en sortant tout vous en fiche un coup*..

[Refrain2]

*Le long des rues ces refrains de chez nous*

*Ça sent si bon la France,*

*Sur le trottoir, ce clochard aux yeux doux*

*Ça sent si bon la France,*

*Ces gens qui passent en dehors des clous*

*Ça sent si bon la France,*

*Les moineaux qui vous effleurent,*

*La gouaille des titis,*

*Paris midi, dernière heure,*

*Ça sent bon le pays.*

[Couplet3]

*Et tout doucement, la vie recommence*

*On s’était promis de tout avaler,*

*Mais les rêves bleus, les projets immenses*

*Pour quelques jours, on les laisse filer*

[Refrain3]

*Cette brunette aux yeux de paradis*

*Ça sent si bon la France,*

*Le P.M.U. qui ferme avant midi*

*Ça sent si bon la France,*

*Le petit bar où l’on vous fait crédit*

*Ça sent si bon la France,*

*C’est samedi faut pas s’en faire, repos jusqu’à lundi.*

*Belote, et re, dix de der,*

*Ça sent bon le pays.*

**-L’analyse de figure rhétorique des paroles : La métaphore des jours heureux passés**

1) L’analyse des mots figurés: Des mots et des phrases dans les paroles ne font pas à la métaphore. Mais, Le bonheur de la quotidienneté exprimé par les paroles semble intempestif et symbolique puisque cette quotidienneté ne pouvait pas se dérouler normalement durant la Seconde guerre mondiale. Le parolier de cette chanson semble évoquer une période idéale pour que les Français puissent oublier la douleur réelle. En fait, ils ne pouvaient pas manger, voyager, s’informer. D’ailleurs, ils devaient travailler obligatoirement. Ainsi c’est dans le contexte en 1941 que l’on peut lire et interpréter l’éloge de la vie quotidienne du narrateur. Tous les mots employés dans cette chanson ne représentent pas du tout la situation en 1941. Ces mots portraient les images d’une période du pays en prospérité. Pourquoi « ça sent si bon la France » en 1941 ? Quelle période évoque le narrateur ?

Pour cette chanson, cette période désignerait l’âge du Front Populaire. Les années 1930 sont marquées par la démocratisation de la pratique culturelle : la radio, le PMU et les congés payés. Celle-ci symbolise l’’amélioration de la vie quotidienne des classes ouvrières. Nous pouvons donc interpréter le discours comme consistant à évoquer la nostalgie des jours du Front Populaire. Jacques Larue tente de rappeler la mémoire collective de ces années sous l’Occupation. La prise de la conscience du temps de ce parolier vise au passé, mais cela pour le présent morose qu’elle veut oublier ou transcender. Murmurer des jours passés, c’est persuasif. Car, il permet aux Français de fermer les yeux face aux conditions politiques.

**-L’analyse rhétorique musicale : le passé comme panacée de la douleur du présent**

1) La structure musicale : Couplet1-Refrain1-Couplet2-Refrain2-Couplet3-Refrain3

2) La temporalité des paroles : La conscience temporelle du parolier se pointe sur le passé. Il rend présente l’image d’un certain point temporel passé au cœur de la crise politique qui menace la vie quotidienne. Évoquer le passé heureux, c’est guérir de la douleur. Convoquer la nostalgie fait masquer ou détourner la conscience du présent des Français. Mais, dans les paroles, des fragments mnémoniques que le parolier rappelle à l’auditeur ne sont pas la réalité réelle du temps passé. Le passé rappelé et présentifié par Jacques Larue est aussi une mémoire amputée du présent.

**C’était un jour de fête-Edith Piaf (1941)**

Musique de Marguerite Monnot

Paroles d’Edith Piaf

*C’était un jour de fête*

*J’crois bien qu’c’était le printemps,*

*Ça m’a tourné la tête,*

*Je venais d’avoir vingt ans.*

*Il m’a dit qu’j’étais belle,*

*Peut-être pour me faire plaisir*

*M’a dit des ritournelles*

*Avec un beau sourire.*

[Refrain]

*Il m’en a donné des caresses*

*Il m’a fait tout plein de serments,*

*Ce qu’il m’en a fait des promesses*

*Avant de devenir mon amant*

*Il m’en a donné des ivresses,*

*M’a juré de m’aimer tout le temps,*

*Alors j’ai donné ma jeunesse.*

*C’est comme ça qu’on perd ses vingt ans.*

[Couplet2]

*On s’est mis en ménage*

*Dans le faubourg Saint Denis Hôtel du Beau Rivage,*

*Ça sentait bon Paris,*

*C’est au sixième étage*

*Que j’ai connu l’amour*

*Vous parles d’un voyage*,

Et quel joli séjour

[Refrain]

*Il m’en a donné des caresses*

*Il m’a fait tout plein de serments,*

*Ce qu’il m’en a fait des promesses*

*Avant de devenir mon amant*

*Il m’en a donné des ivresses,*

*M’a juré de m’aimer tout le temps,*

*Alors j’ai donné ma jeunesse.*

*C’est comme ça qu’on perd ses vingt ans.*

[Couplet3]

*Ces histoires là ça dure*

*Ce que ça doit durer,*

*Ma petite aventure*

*Hélas est terminée.*

*Fini le beau voyage*

*Me voici de retour,*

*L’Hôtel du Beau Rivage*

*A gardé mes amours.*

[Refrain]

*Il m’en a donné la détresse*

*Quand il est parti mon amant,*

*Lui ai demandé ses caresses*

*Il m’a dit qu’il n’avait plus de temps*

*Je lui ai rappelé sa promesse*

*On m’a dit c’était le bon temps*

*Il a emporté ma jeunesse.*

*C’était un jour de fête.*

*Je crois bien que c’était le printemps.*

*Ce n’était qu’un sale dégoûtant.*

**-L’analyse de figure rhétorique des paroles : la nostalgie de l’objet temporel**

1) L’analyse des mots figurés: « Le printemps », « un jour de fête », « la jeunesse » et « les vingt ans », tous ces mots symbolisent en commun l’objet temporel. Pourquoi nous sentons-nous sympathique à une histoire de la nostalgie de l’amour dans sa jeunesse ? La jeunesse ne revient jamais. Le printemps symbolise la jeunesse qui a été éclatante dans la vie. Notre «  vingt ans » ne reviennent jamais. La mémoire de la jeunesse tend donc à s’agrémenter de ses intentions. Quand nous rappelons la mémoire de nos jeunesses, elles deviennent idéalisées puisque nous ne pouvons pas faire un retour sur le passé. Les paroles de la nostalgie nous font entrer tellement dans les sentiments d’Edith Piaf. Comme les paroles, nous étions amoureux de quelqu’un. Nous avons eu la jeunesse lumineuse. Mais nous n’étions pas intellectuels sur l’amour. La réminiscence du passé entraîne simultanément le regret et la joie.

**-L’analyse rhétorique musicale : Le rappel à la vie de Montmartre sur Seine**

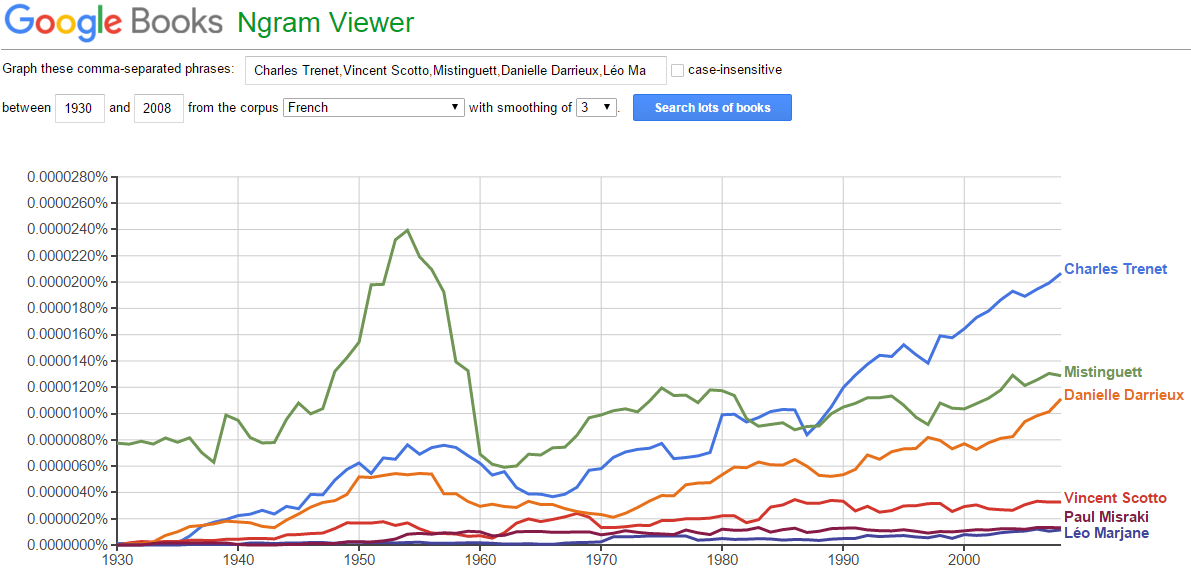
1) La structure musicale : Couplet1-Refrain-Couplet2-Refrain-Couplet3-Refrain. Le rythme de valse.

2) La temporalité des paroles : Cette chanson est rétrospective. Elle raconte une histoire d’amour temporaire, mais lumineux dans sa jeunesse. Pour Edith Piaf, parolier de cette chanson et incarnation de la voix passionnante, l’amour est la plus grande signification de sa vie. Elle idéalise donc l’expérience de l’amour. Les facteurs essentiels qui influencent sa conscience du temps se traduit par deux facettes : premièrement, ce sont les hommes qu’elle a rencontrés tels que Jacques Bourgeat, Louis Leplée, Raymond Asso, Jean Cocteau, Marcel Cerdan et jusqu’à Eve Montand, ont été successivement le moteur de faire animer ses talents. Deuxièmement, ce sont les lieux où son identité sociale a commencé à se former tels que les quartiers de Belleville, des Lilas, de la porte d Montreuil, à Pigalle et Montmartre (en 1941, Edith Piaf joue dans un film intitulé « Montmartre sur Seine »). La prise de conscience du temps d’Edith Piaf se caractérise toujours par l’intemporalité. Cependant, elle veut trouver l’éternité dans la mémoire. Elle espère transcender la douleur profonde du passé. Sa vraie vie et sa parole entrainent une sorte de pathétique ou de compassion qui consolent le public qui pourrait les assimiler dans leur propre vie.

**1.4. Les chansons françaises 1942**

En 1942, les dix-neuf chansons françaises au total sont déposées à SACEM. Nous assistons à la fréquentation des chansons françaises, en particulier qui racontent plus l’histoire du souvenir. Spécialement, les paroles s’appuient sur les lieux : le bar de l’escadrille, Paris, Marseille, Tour Effile. Pourquoi l’histoire du souvenir ? C’est une nostalgie du passé ? Et c’est la preuve de l’horizon d’attente restreint des musiciens ? Nous faisons référence aux noms des musiciens et des interprètes en 1942 comme Marie José, Danielle, Darrieux, Léo Marjane, Charles Trenent, Vincent Scotto, Paul Misraki, Mistinguett, etc. Pendant une période à court terme (en 1942), Mistinguett fait voir la courbe la plus haute par rapport aux autres. Mais à long terme (1930-2008), Charles Trenet marque la courbe la plus haute. En particulier, en 1942, il dépose à SACEM la chanson « Que reste-il de nos amours ? » qui est considérée comme l’une des chansons françaises les plus belles. Dans la politique de propagande, les musiciens essaient de faire former l’espoir aux Français.

[Diagramme 4] La mémoire collective des chansons françaises en 1942



**La tour Eiffel est toujours là-Mistinguett (1942)**

Musique de M arc Lanjean

Parole de François Llneas & Marc Lanjean

[Couplet1]

*Paris, mon Paris Tu as changé de physionomie*

*Tes rues sont calmes et tes taxies*

*Sont à la retraite*

*Dans l’avenue du Bois*

*Les femmes avec leurs souliers d’bois*

*Quand elles marchent sur les pavés de bois*

*Font des claquettes*

*Mais ton ciel est toujours aussi léger*

*Pour moi, ton cœur n’a pas changé*

*Pour le voir il suffit, je crois,*

*De regarder autour de soi*

[Refrain]

*La tour Eiffel est toujours là*

*Bonjour la Tour, bonjour Paris*

*Y’a des pigeons sur l’Opéra*

*Et y’a toujours des tours à Notre Dame*

*La Seine est encore dans son lit*

*Et le Pont Neuf n’a pas vieilli*

*Sur les bancs du Luxembourg*

*On fait toujours des serments d’amour*

*Y’a de l’espoir, Mesdames*

*La tour Eiffel est là.*

[Couplet2]

*Dans le métro du soir*

*C’est la foule*

*Pas moyen d’asseoir*

*Et l’on fait du pied sans le vouloir*

*Aux demoiselles*

*Les femmes en vélo*

*Ont des petits chapeaux rococos*

*Elles peignent leurs jambes, c’est rigolo*

*À l’aquarelle*

*Essayez leurs lèvres et vous verrez*

*Que Paris n’a pas du tout changé*

*Messieurs, si vous n’e me croyez pas*

*Venez faire un petit tour avec moi.*

[Refrain2]

*La tour Eiffel est toujours là*

*Bonjour la Tour, bonjour Paris*

*Y’a des pigeons sur l’Opéra*

*Et y’a toujours des tours à Notre Dame*

*La Seine est encore dans son lit*

*Et le Pont Neuf n’a pas vieilli*

*Sur les bancs du Luxembourg*

*On fait toujours des serments d’amour*

*Y’a de l’espoir, Mesdames*

*Car dans le ciel du grand Paname*

*La tour Eiffel est toujours là.*

-**L’analyse de figure rhétorique des paroles :** **La Paris, la métaphore conventionnelle de la France**

1) l’analyse des mots figurés: La tour Eiffel est un objet représentatif de Paris. Si l’on élargit la signification de la tour Eiffel, elle peut tenir lieu de la France. Cette chanson utilise les lieux communs répétitivement en évoquant la mémoire sur l’avenue du Bois, la Seine, le Pont Neuf, Notre dame, le grand Paname, les parcs du Luxembourg et l’Opéra. Pourquoi la chanson rappelle-t-elle ces lieux communs dans la guerre ? Paris est un symbole de la ville de la modernité, la jeunesse, la liberté, la révolution artistique et l’utopie. Cette chanson s’appuie sur le symbole de la ville de Paris. Ainsi, Marc Lanjean (le compositeur et parolier) essaie de symboliser la permanence du pays : « ton ciel est toujours aussi léger », « ton cœur n’a pas changé », « La tour Eiffel est toujours là », « La Seine est encore dans son lit ». « On fait toujours des serments d’amour ».

**-L’analyse rhétorique musicale : Purification par l’évocation du lieu commun**

1) la structure musicale : Couplet1-Refrain1-Couplet2-Refrain2

2) la temporalité des paroles : L’utopie de ces musiciens se trouve dans le passé. Les musiciens de cette chanson cherchent à représenter l’utopie par la nostalgie. La nostalgie du passé permet aux Français d’effacer la réalité. La guerre n’admet aucune autre proposition excepté la souffrance : la faim, la répression. Dans les contraintes physiques et psychologiques, Marc Lanjean (compositeur et parolier) et François Llenas (parolier) cherchent à figurer l’utopie dans la mémoire collective ; Paris et les lieux communs en question sont un noyau autour duquel est canalisée la mémoire collective aux Français. La nostalgie de Paris symbolise l’espoir ardent sur la vie heureuse avant la guerre. Perdus la liberté, les Français espèrent qu’ils la retrouveront sûrement. Paris incarne donc symboliquement l’espoir ultime des Français qui sont pourtant encore dans la guerre.

**Que reste-t-il de nos amours ? –Charles Trenet (1942)**

Musique de Charles Trenet

Paroles de Charles Trenet

[Couplet1]

*Ce soir le vent qui frappe à ma porte*

*Me parle des amours mortes*

*Devant le feu qui s’éteint.*

*Ce soir c’est une chanson d’automne*

*Dans la maison qui frisonne*

*Et je pense aux jours lointains,*

[Refrain1]

*Que reste-t-il de nos amours,*

*Que reste-t-il de ces beaux jours,*

*Une photo, vielle photo de ma jeunesse*

*Que reste-t-il des billets doux*

*Des mois d’Avril, des rendez-vous,*

*Un souvenir qui me poursuit sans cesse,*

*Bonheur fané,*

*Cheveux au vent,*

*Baisers volés*

*Rêves mouvants,*

*Que reste-t-il de tout cela,*

*Dites le moi.*

*Un petit village,*

*Un vieux clocher,*

*Un paysage,*

*Si bien caché*

*Et dans un nuage*

*Le cher visage*

*De mon passé.*

[Couplet2]

*Les mots, les mots tendres qu’on murmure*

*Les caresses les plus pures*

*Les serments au fond des bois,*

*Les fleurs qu’on retrouve dans un livre*

*Dont le parfum vous en ivre*

*Se sont envolés, pourquoi ?*

[Refrain]

*Que reste-t-il de nos amours,*

*Que reste-t-il de ces beaux jours,*

*Une photo, vielle photo de ma jeunesse*

*Que reste-t-il des billets doux*

*Des mois d’Avril, des rendez-vous,*

*Un souvenir qui me poursuit sans cesse,*

*Bonheur fané,*

*Cheveux au vent,*

*Baisers volés*

*Rêves mouvants,*

*Que reste-t-il de tout cela,*

*Dites le moi ?*

*Un petit village,*

*Un vieux clocher,*

*Un paysage si bien caché*

*Et dans un nuage*

*Le cher visage le cher visage,*

*De mon passé.*

**-L’analyse de figure rhétorique des paroles : La métaphore des objets temporels**

1) L’analyse des mots figurés: Cette chanson raconte la nostalgie des objets effacés dans le courant de la mémoire. Le musicien-interprète, Charles Trenet rappelle dans sa conscience des images fragmentées relatives aux beaux jours où il a été un amant d’une femme. En tant que locuteur, motivé par la perception (le vent et la chanson), il commence à entrer dans le passé et son passé se présentifie dans le courant de la conscience. Il raconte les objets temporels disparus et les événements presque effacés : « nos amours, nos beaux jours », « une vielle de ma jeunesse », « Un petit village », « un vieux clocher », « les mots qu’on murmure », « des rendez-vous », etc. Qu’est-ce qu’il s’est passé en 1942 ? Quelle est la mémoire collective des Français ? : le STO (Service du travail obligatoire), la pénurie, la privatisation de la liberté et la rupture. Etc. Dans le contexte socio-politique, la voix douce et basse, et les images provoquées par les paroles persuaderaient d’autant plus des Français. Le « fou chantant » s’engage tellement dans le sentiment de perte des Français à l’époque-là.

**-L’analyse rhétorique musicale : La purification par un rappel de la mémoire analogique**

1) la structure musicale : Couplet1-Refrain-Couplet2-Refrain

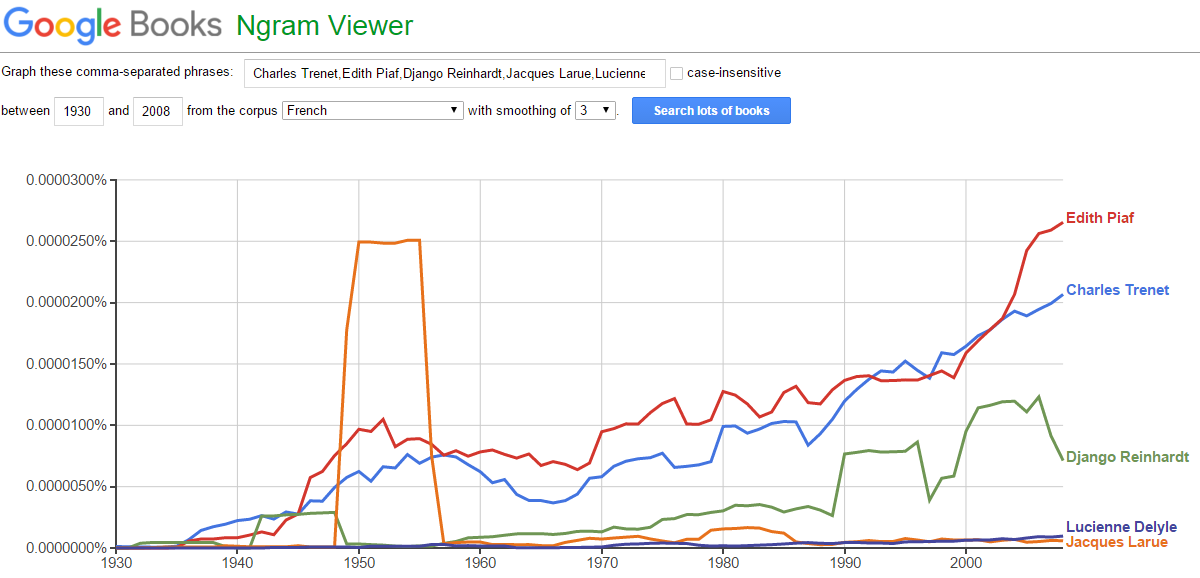
2) La temporalité des paroles : Charles Trenet rappelle la mémoire de beaux jours dans sa vie. Il essaie de dépeindre le temps passé mais mémorable qui ne reviendra jamais. C’est une chanson sur un souvenir mémorable. Comme Charles Trenet, nous avons tous un souvenir inoubliable au moins. A l’écoute de ces paroles, les mélomanes de Charles Trenet se rappellent respectivement leurs propres mémoires.

Historiquement, en 1942, les Français se trouvent désespérés. Ils se sont sentis dépourvus de tous : la liberté, la famille, les amis, l’amour, la jeunesse. Dans cette situation, Charles Trenet exprime du sentiment de perte. Ce sentiment de perte n’est pas unique à Charles Trenet et peut se déplacer chez le récepteur. Des émotions largement analogiques sur le sentiment du temps passé et l’amour perdu se partagent entre ce musicien-interprète et des auditeurs. La force performative des paroles sont tellement persuasive que ces émotions deviennent universelles.

**1.5. Les chansons françaises en 1943**

La politique de collaboration au niveau musical se traduit par le rapprochement franco-allemand. Comme nous l’avons déjà examiné, l’intention politique par la musique des occupants est « l’illusion de la normalité. »[[505]](#footnote-505) C’est-à-dire que leur but consiste à donner une illusion que la guerre n’est pas arrivée. L’année 1943 peut se comprendre dans cette ambiance. En 1943, le nombre des chansons françaises déposées à la SACEM atteint 20. L’année 1943 est marquée par le succès du swing. Les zazous forment une culture résistante sous l’Occupation comme la chanson « Y’a des zazous ». En 1943, la collaboration entre Django Reinhardt (compositeur) et de Jacques Larue (parolier) remporte un grand succès par « Nuage » en témoignant du boom du jazz. La chanson « Nuage » est interprétée par Lucienne Delyle. Dans les années 1943 et 1944, l’enregistrement du jazz est une grande vogue tout comme celui de la chanson. Django Reinhardt marque donc la courbe la plus haute pendant l’année 1943. Également, Charles Trenet chante « douce France » en restaurant le pays idéal. Enfin, Edith Piaf évoque encore l’amour pour oublier la souffrance de la réalité.

[Diagramme 5] la mémoire collective des chansons françaises en 1943



**Nuages –Lucienne Delyle (1943)**

Musique de Django Reinhardt

Paroles de Jacques Larue

[Refrain]

*Lentement dans le soir*

*Le train s’en va*

*Sur le quai son mouchoir*

*S’enfuit déjà*

*Dans la glace comme un songe*

*Le mur gris de sa maison*

*Sous le jour qui s’allonge*

*S’estompe à l’horizon*

*Un nuage s’étire sur son toit bleu,*

*En passant il semble dire,*

*Un triste adieu,*

*Et tout ce que j’aimais*

*Lorsque le train vire*

*Dans un flot de fumée*

*S’efface à jamais*

[Couplet]

*Le cœur remplie de fièvre*

*Un jour croyant trouver l’amour*

*On fait un beau rêve*

*Mais l’orage emporte votre bonheur*

*Le beau roman s’achève*

*Et serrant votre cœur*

[Refrain]

*Lentement le soir*

*Le train s’en va*

*Sur le quai son mouchoir*

*S’enfuit déjà*

*Dans la glace comme un songe*

*Le mur gris de sa maison*

*Sous le jour qui s’allonge*

*S’estompe à l’horizon*

*Un nuage s’étire sur son toit bleu,*

*En passant il semble dire,*

*Un triste adieu,*

*Et tout ce que j’aimais*

*Lorsque le train vire*

*Dans un flot de fumée*

*S’efface à jamais*

**-L’analyse de figure rhétorique des paroles : la métaphore des objets fragiles**

1) L’analyse des mots figurés : Le parolier Jacques Larue exprime un moment dans lequel semblent s’effacer éternellement des objets temporaires éphémères. La parole suggère une émotion du néant à travers les termes tels que « Le train », « Le mouchoir », « le quai », « les nuages » et « un flot de fumée ». Ces mots symbolisent la séparation. Les paroles expriment également des objets perdus dans l’instantanéité : « un beau rêve », « le beau roman » et « le bonheur ». L’homme épreuve immanquablement la séparation avec des amants, des amis et des familles au fil du temps. L’on sait que tous ce qu’il aimait un jour s’effacent à jamais.

**-L’analyse rhétorique musicale : La nostalgie des objets perdus**

1) La structure musicale : Refrain-Couplet-Refrain

2) La temporalité des paroles : Jacques Larue se centre sur des objets momentanés. Tous les mots dans les paroles symbolisent des objets fragiles. Le parolier regrette donc des objets perdus. Mais la nostalgie des objets perdus fait à l’auditeur offusquer la conscience réelle des Français. Même si l’expérience de séparation s’en va, la mémoire revient dans le présent. Chacun des auditeurs se rappelle la mémoire colorée dans le présent. Dans le contexte, l’émotion dans cette chanson sur la nostalgie des objets perdus se partage avec des auditeurs. Des objets qui symbolisent le temps passé sont particulièrement persuasifs dans cette chanson. Car, le sentiment de perte est fort plus que jamais dans les années noires. Le partage de ce sentiment par l’écoute de cette chanson purifie la mentalité anormale des Français : c’est la catharsis.

**Douce France-Charles Trenet (1943)**

Musique de Charles Trenet

Paroles de Charles Trenet

*Il revient à ma mémoire*

*Des souvenirs familiers*

*Je revois ma blouse noire*

*Lorsque j’étais écolier sur le chemin de l’école*

*Je chantais à pleine voix*

*Des romans ces sans paroles*

*Vielles chansons d’autre fois*

[Refrain]

*Douce France*

*Cher pays de mon enfance*

*Bercée de tendre insouciance*

*Je t’ai gardé dans mon cœur !*

*Mon village au clocher, aux maisons sages*

*Où les enfants de mon âge*

*Ont partagé mon bonheur*

*Oui je t’aime et je te donne ce poème*

*Oui je t’aime dans la joie ou la douleur*

*Douce France Cher pays de mon enfance*

*Bercée de tendre insouciance*

*Je t’ai gardé dans mon cœur.*

[Couplet 2]

*J’ai connu des paysages Et des soleils merveilleux*

*Au cours de lointains voyages*

*Tous là-bas sous d’autres cieux*

*Mais combien je leur préfère Mon ciel bleu, mon horizon*

*Ma grande route et ma rivière*

*Ma prairie et ma maison.*

[Refrain]

**-L’analyse de figure rhétorique des paroles : la rhétorique ambigüe sur le pays natal**

1) L’analyse des mots figurés: La métaphore de ce chant se concentre sur « douce France ». Charles Trenet est devant les contraintes des Allemands ainsi que les demandes artistiques en 1943. Il ne parle pas d’une douleur dans ses paroles malgré son expérience historique sous l’Occupation. En revanche, il montre toujours des images heureuses. La nature et la nostalgie du passé constitue le sujet essentiel. Malgré le contexte socio-politique, il essaie de surmonter la réalité en démontrant que la vie est belle. Un moment et un lieu remplis d’espoir et de joie sont donc restaurés. Nous constatons qu’il cherche toujours à trouver un moment et un lieu idéaux dans sa mémoire. « Douce France » est la métaphore de l’amour du pays natal. Charles Trenet veut idéaliser son pays natal et donc la France. La France est exprimée comme « tu » par le poète chantant. « Je t’aime », « je te donne ce poème » « je t’aime dans la joie ou la douleur », toutes ces phrases représentent ainsi l’amour du pays natal.

**-L’analyse rhétorique musicale : la nostalgie sur le passé**

1) l’analyse de la structure musicale : Couplet-Refrain-Couplet2-Refrain

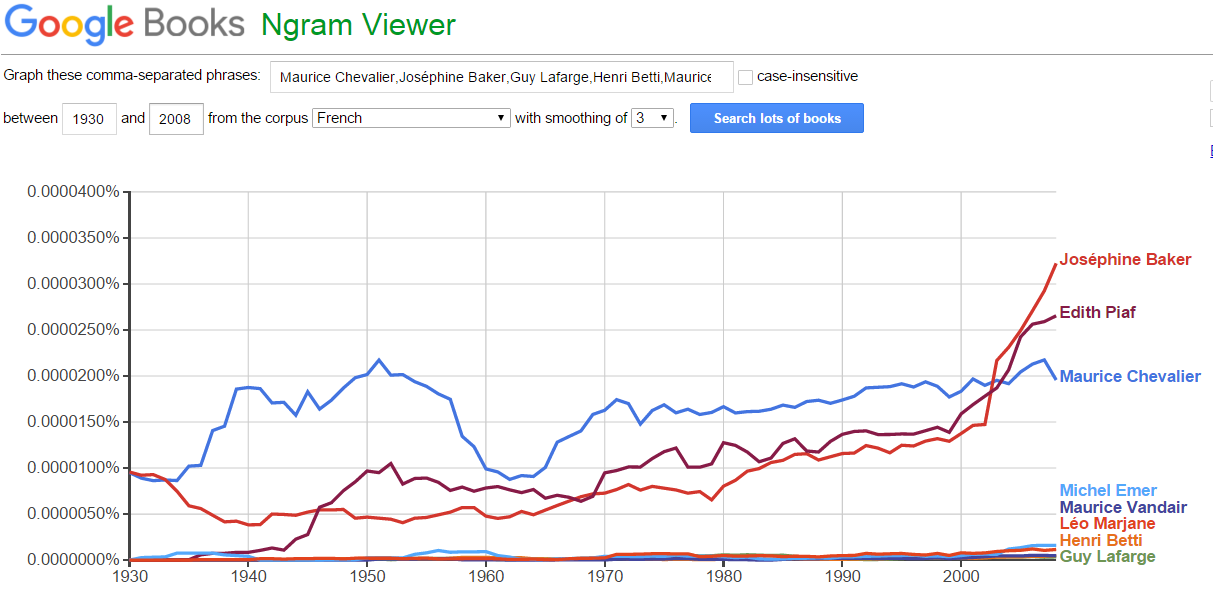
2) la temporalité de l’horizon d’attente : La conscience du temps de Charles Trenet regarde le passé. Il rappelle des moments passés dans cette chanson. L’attitude transcendantale, remplie de la joie et d’espoir de Charles Trenet peut être comprise comme une action révoltée sous l’Occupation. Comme les surréalistes, son intérêt se centre sur la nature. Sa sensibilité musicale et poétique provoquerait la solitude ontologique. La parole de « Douce France » devrait être donc comprise comme la transcendance artistique d’un poète sous l’Occupation.

Pour Charles Trenet, le temps nouveau et le lieu transcendantal résident dans le passé : « vieilles chansons », « le chemin de l’école », « des soleils merveilleux ». Il idéalise des années 1920. Il évoque des moments heureux, des lieux qu’il a passés et la France avant le Front Populaire. Son évocation des images des années 1920 réactualise la mémoire collective des Français. A la dimension rhétorique, la parole fait naître l’émotion patriotique chez les gens : le sentiment de « cher pays ».

**1.6. Les chansons françaises en 1944**

Les Français connaissent la Libération de Paris en août 1944. Quelques mois plus tard, la radio diffuse la chanson « Fleur de Paris ». Le sentiment patriotard sur la ville de Paris est répété par Joséphine Baker. Le nombre des chansons déposé à la SACEM est évalué à 24. Comme les Africains qui ont été mobilisés et détenus en zone occupée sont débarqués sur les côtes de Normandes au 6 juin 1944, plus tard, la chanson « Les africains » est déposée à la SACEM. La plupart des chansons se caractérisent par l’ambiance de l’espoir et de la joie comme « Le bal défendu », « Quand allons-nous nous marier ? » et « la Fête à Neu-neu ». Durant 1944, Maurice Chevalier est un nom la plus fortement représenté parmi des musiciens et interprètes comme le diagramme ci-dessous. On assiste au fait que sa popularité a continué jusqu’en 1944 par « Fleur de Paris ». Après Maurice Chevalier, Edith piaf marque la deuxième haute courbe en 1944. D’autre musiciens et interprètes les suivent comme Joséphine Baker, les paroliers Michel Emer et Maurice Vandair.

[Diagramme 6] la mémoire collective des chansons françaises en 1944



**Fleur de Paris (1944)-Maurice Chevalier**

Musique d’Henry Bourtayre

Paroles de Maurice Vandair

[Couplet1]

*Mon épicier l’avait gardée dans son comptoir,*

*Le percepteur la conservait dans son tiroir,*

*La fleur si belle*

*De notre espoir.*

*Le pharmacien la dorlotait dans un bocal,*

*L’ex-caporal en parlait à l’ex-général,*

*Car c’était elle notre idéal*

[Refrain 1]

*C’est une fleur de Paris,*

*Du vieux Paris qui sourit,*

*Car c’est la fleur du retour,*

*Du retour des beaux jours.*

*Pendant quatre ans dans nos cœurs*

*Elle a gardé ses couleurs,*

*Bleu, Blanc, Rouge,*

*Avec l’espoir elle a fleuri,*

*Fleur de Paris.*

[Couplet 2]

*Le pays sans la voyait fleurir dans ses champs,*

*Le vieux curé l’adorait dans un ciel tout blanc,*

*Fleur d’espérance, Fleur de bonheur*

*Tous ceux qui se sont battus pour nos libertés,*

*Au petit jour, devant leurs yeux l’ont vu briller*

*La fleur de France*

*Aux trois couleurs.*

[Refrain 2]

*C’est une fleur de chez nous*

*Elle a fleuri de partout,*

*Car c’est la fleur du retour,*

*De retour des beaux jours,*

*Pendant quatre ans dans nos cœurs*

*Elle a gardé ses couleurs,*

*Bleu, Blanc, Rouge,*

*Elle était vraiment avant tout*

*Fleur de chez nous.*

*C’est une fleur de Paris,*

*Du vieux Paris qui sourit,*

*Car c’est la fleur du retour,*

*Du retour des beaux jours.*

*Pendant quatre ans dans nos cœurs*

*Elle a gardé ses couleurs,*

*Bleu, Blanc, Rouge,*

*Avec l’espoir elle a fleuri,*

*Fleur d Paris.*

**-L’analyse de figure rhétorique des paroles : La fleur comme la métaphore de la Libération**

1) L’analyse des mots figurés: La guerre est finie en 1944. La radio diffuse des chansons pleines d’espoir. Même si la Libération n’est pas mentionnée directement, elle se traduit par « la fleur de Paris » « La fleur de France », « la fleur du retour » et « du retour des beaux jours ». « Bleu, Blanc, Rouge » symbolise le patriotisme sans aucune hésitation. « Le petit jour » symbolise aussi le jour de la Libération.

**-L’analyse de la rhétorique musicale : L’attente sur un monde à venir**

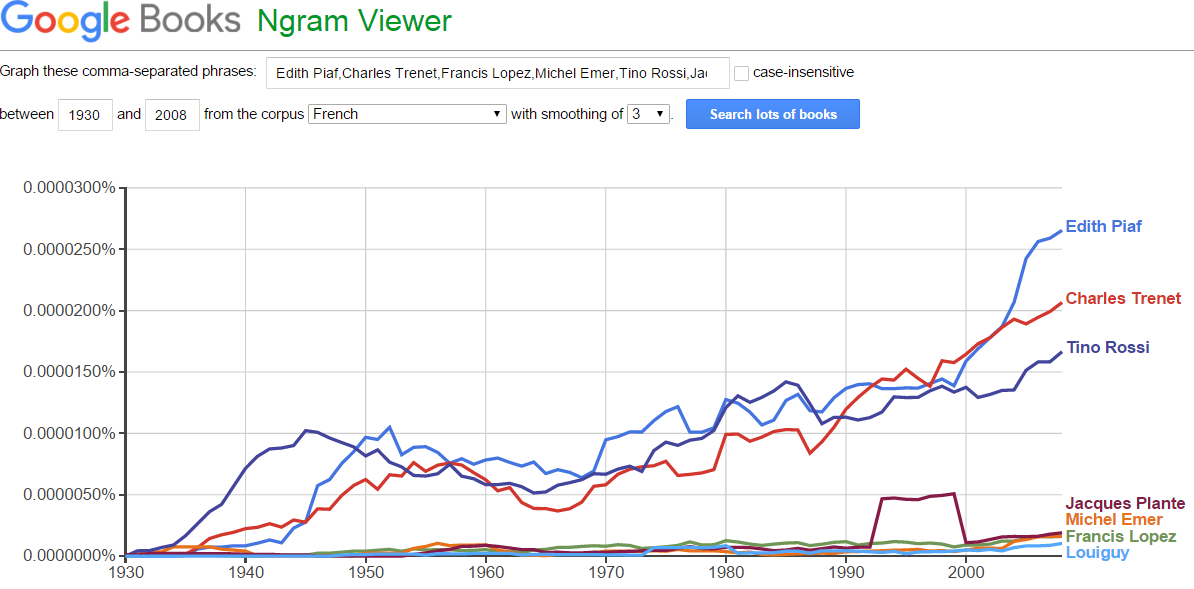
1) la structure musicale : Couplet 1-Refrain1-Couplet2-Refrain 2

2) la temporalité des paroles : Le discours est désormais euphorique et optimiste. C’est une attente « du retour des beaux jours » et de liberté qui est dominante. La conscience du temps du parolier se projette sur un avenir florissant. Motivée par l’ambiance de Libération, les paroles font imaginer une situation à venir après la Libération comme une période heureuse avant la guerre : le retour de la liberté, le retour des beaux jours et le retour de la France avant la guerre. Contrairement aux paroles sous l’Occupation, cette chanson parle directement des objets symboliques sur la liberté et la Libération. Les paroles comme si dorées d’espoir et d’attente de Maurice Vandair (le parolier) procède donc de la joie du moment présent qui s’étend vers le futur. Il est remarquable de voir que les instruments musicaux employés dans la chanson marquent une rupture claire avec les instruments musicaux des chansons sous l’occupation. Par exemple, les instruments à vent apparus au lieu de l’accordéon prennent une fonction importante qui exprime la gaité et la vivacité, donc symbolise l’espoir. Le changement d’instrument accompagne également celui de mesure : l’ambiance de chanson de marche.

**2. Les traits rhétoriques des chansons françaises de 1945 à 1952**

**2.1. Les chansons françaises de 1945 à 1946**

[Diagramme 7] La mémoire des chansons françaises de 1945 à 1946



Quel portrait se dessine le milieu musical après la Libération ? On peut voir de plus en plus une rupture entre les chansons sous l’Occupation et les chansons vers la fin des années 1940. Vers la fin des années 1940, apparaissent quelques chansons le plus remarquable dans l’histoire de la chanson française ; pendant 1945 et l946, « La mer » de Charles Trenet (1946), « La vie en Rose » d’Edith Piaf (1946) et Petit papa Noël de Tino Rossi (1946) figurent parmi elles. L’expression du sentiment est plus ouverte. Les paroles durant ces années sont pleines de joie de vie et d’amour au présent. Elles sont plus lyriques et émotionnelles qu’avant la Libération. L’arrangement musical est plus raffiné et orchestré : « la mer » (1946) et « la vie en rose » (1946).

**La mer (1946)-Charles Trenet**

Musique de Charles Trenet

Paroles de Charles Trenet

*La mer*

*Qu’on voit danser le long des golfes clairs*

*A des reflets d’argent*

*La mer,*

*Des reflets changeants sous la pluie.*

*La mer,*

*Au ciel d’été confond ses blancs moutons*

*Avec les anges si purs,*

*La mer bergère d’azur infinie*

*Voyez*

*Près des étangs*

*Ces grands roseaux mouillés*

*Voyez*

*Ces oiseaux blancs*

*Et ces maisons rouillées*

*La mer*

*Les a bercés*

*Le long des golfes clairs*

*Et d’une chanson d’amour, la mer*

*A bercé mon cœur pour la vie.*

**-L’analyse de figure rhétorique des paroles : la mer comme la métaphore de la vie des Français ouvriers sous le gouvernement du Front Populaire**

1) L’analyse des mots figurés: En fait, cette chanson est faite pour la première fois en 1944 selon un témoignage oral de Charles Trenet. Cela fait savoir que le surréalisme caractéristique de ses œuvres continue aussi en 1944. Comme Charles Trenet étant né à Narbonne, la mer est un endroit à la fois familier et idéal contre la réalité. Le musicien-interprète nous explique lui-même le processus de création de « la mer » comme ainsi :

« Je ne me souviens pas d’avoir vu la mer pour la première fois. Je l’ai toujours vue. Tandis qu’il y a des gens qui ont des souvenirs extraordinaires. On leur dit “vous allez voir la mer pour la première fois ”, ils en ont des souvenirs merveilleux. Moi non. Si bien que quand j’ai composé la chanson La mer, je n’ai eu aucune difficulté, j’ai décrit uniquement ce que je ressentais. Le premier jet a été un poème, je n’ai pas du tout pensé à décrire la musique d’abord ; c’était un petit poème. » [[506]](#footnote-506)

Les paroles de cette chanson témoignent bien de la littérarité de Charles Trenet. Poétiques, elles font imaginer des images picturales et éveillent l’émotion du bonheur. Or du point de vue sociologique, elles peuvent être interprétées d’une autre manière : les mots évoquent les images de la vie idéale dont les Français ouvriers jouissent sous le gouvernement du Front Populaire. A l’époque, les Français ouvriers bénéficient pour la première fois des congés payés, ce qui leur permet de passer les vacances à la mer. Après la Libération, la gaieté et la joie du moment présent proviennent de l’anticipation subjective des Français ouvriers qui ont connu l’âge du Front Populaire de 1936 à 1938.[[507]](#footnote-507)

**-L’analyse de la rhétorique musicale** **: L’espoir sur le futur à partir du moment présent rempli de la joie**

1) L’analyse de la structure musicale : la répétition du Couplet. Cette chanson / la modulation-B majeur-A majeur-C majeur-B majeur.

2) La temporalité des paroles : Nous pouvons présumer que la conscience du temps inscrite dans les paroles de Charles Trent n’exclut pas le futur grâce du présent « rempli ». La mer, pour lui, n’est pas seulement un endroit idéal, mais un endroit familier dès l’enfance : il est né à Narbonne et a grandi en regardant la mer. L’expérience esthétique du musicien-interprète temporalise ce moment présent. Si la mer appelle son enfance, la joie du moment présent incite à l’imagination créative qui rend l’horizon d’attente extensif vers le futur. À la dimension rhétorique, la mer est un lieu idéal qui rappelle le rêve perdu des Français. Elle évoque la vie idéale que les Français ouvriers ont connue sous le gouvernement du Front Populaire. Ainsi l’image de la mer s’entremêle avec le présent heureux tout aussi qu’avec le passé idéal.

L’image de la mer s’entremêle naturellement donc avec la vie des Français avant la guerre. Cependant, la joie et le plaisir au présent sont tellement grands et forts qu’ils permettent d’espérer une vie nouvelle après la Libération. Dans le contexte socio-politique, les Français veulent vraiment un regain du pays. D’un autre côté, l’affirmation du moment présent permet à Charles Trenet de réfléchir sur la mer en tant que l’objet éternel. Il est étourdi par cet objet de pré-civilisation qui est en effet la nature même. La nature est la métaphore de l’innocence du commencement. Charles Trenet se montre indifférent à la réalité avec l’innocence de la nature qui symbolise un espace idéal qui ne peut pas être souillé ou détruit par la violence humaine comme la guerre.

3) L’analyse de la rhétorique de gestes: la chanson a une structure musicale qui ravive de plus en plus les émotions de l’auditeur grâce à sa modulation progressive (B majeur- A majeur-C majeur-B majeur). Cette modulation semble figurer les vagues de la mer qui se balancent par le souffle du vent, comme si celui-ci les dirigeait vers la terre. Plus la chanson s’approche de sa fin (à un point de modulation), plus les gestes de Charles Trenet sont grandes et dramatiques. Il ouvre les deux mains lorsque la modulation se produit et le discours atteint à la fin.

**La vie en rose (1946) –Edith Piaf**

Musique de Louiguy

Paroles d’Edith Piaf

[Couplet 1]

*Des yeux qui font baisser les miens,*

*Un rire qui se perd sur sa bouche Voilà le portrait sans retouche*

*De l’homme auquel j’appartiens.*

[Refrain]

*Quand il me prend dans ses bras, Il me prend le tout bas,*

*Je vois la vie en rose. Il me dit des mots d’amour,*

*Des mots de tous les jours,*

*Et ça me fait quelque chose,*

*Il est entré dans mon cœur,*

*Une part de bonheur,*

*Dont je connais la cause,*

*C’est lui par moi,*

*Moi par lui, dans la vie*

*Il me l’a dit, l’a juré pour la vie,*

*Et dès que je l’aperçois*

*Alor je sens en mot*

*Mon cœur qui bat.*

[Couplet2]

*Des nuits d’amour à en mourir*

*Un grand bonheur qui prend sa place*

*Les ennuis, les chagrins s’effacent,*

*Heureux, heureux pour mon plaisir*.

[Refrain]

**-L’analyse de figure rhétorique des paroles : La conscience interne sur l’amour**

1) L’analyse des mots figurés: La parole parle d’une femme qui tombe amoureuse. En fait, comme nous l’avons examiné dans les pages précédentes, l’amour est un thème privilégié des chansons d’Edith Piaf. Mais cette chanson raconte aussi le bonheur, tandis que ses chansons d’Edith Piaf avant 1946 ne l’expriment pas. Le discours de l’amour avant 1946, intéresse plutôt le souvenir de l’amour passé ou le regret de l’amour fragile. Cependant, cette chanson est pleine de bonheur et de joie. Elle ne parle plus la douleur ou le regret de l’amour passé.

**-L’analyse de la rhétorique musicale** : **La plénitude de bonheur dans le moment présent**

1) L’analyse de la structure musicale: Couplet 1-Refrain-Couplet2-Refrain / Narration-chanson

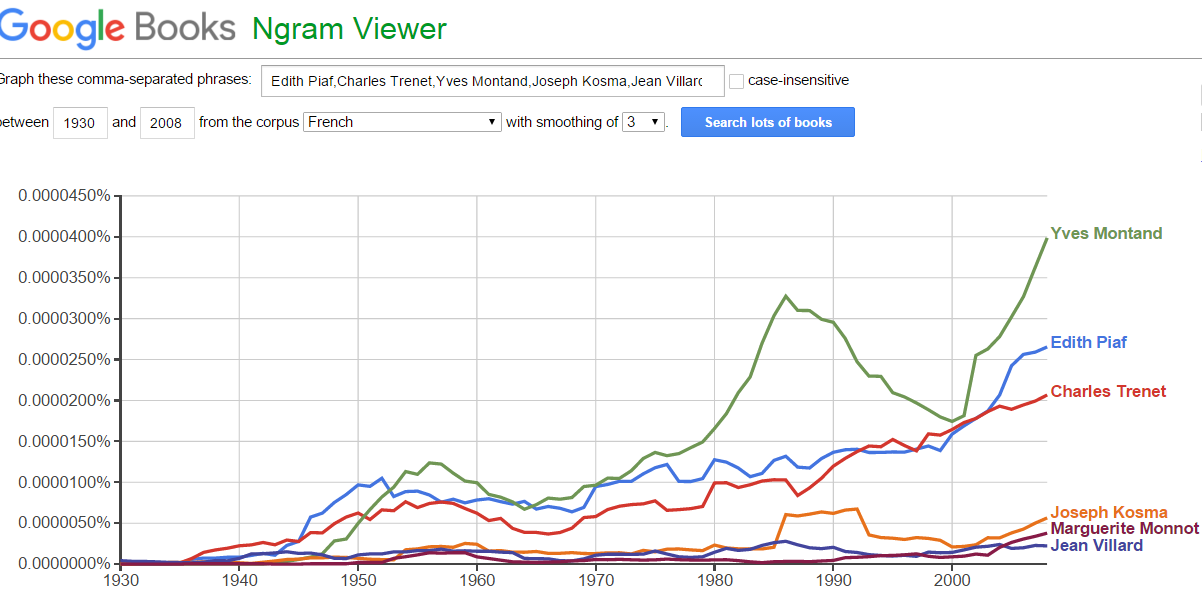
2) La temporalité des paroles : L’amour fait imaginer le futur doté de bonheur. L’amour donne un sens positif pour la vie présente et future. Tomber amoureuse d’un homme signifie pour Edith Piaf la naissance de l’être. L’être est complété par l’amour. Sa conscience du temps s’inscrit ainsi dans l’intemporalité. Mais cette intemporalité n’est pas l’évasion de la réalité. Elle serait plutôt le résultat de la plénitude de bonheur. L’ambiance de bonheur qui domine cette chanson marque une rupture avec ses chansons d’amour sorties sous l’Occupation.

3) L’analyse rhétorique de gestes: L’ornement de la voix est impressionnant. Le vibrato très fort et passionnant touche maximise des émotions de l’auditeur.

**2.2. Les chansons françaises de 1947 à 1949**

Le monde musical retrouve de plus en plus la vitalité au niveau mondial. La France sort le premier album du microsillon en 1949. La sensibilité musicale des chansons françaises attrape plus professionnellement l’auditeur. Les paroles deviennent plus lyriques. La poéticité des paroles et le lyrisme de l’arrangement orchestré sont de plus en plus distincts. Les instruments à cordes sont plus organisés dans l’arrangement qu’avant l945. « Les feuilles mortes », la chanson d’Yves Montand écrite par Jacques Prévert, composée par Joseph Kosma, est déposée à la SACEM en 1947. On peut entendre bien la richesse d’orchestration dans « les amants de Paris » d’Edith Piaf. Sa voix devient plus forte et exubérante des émotions. L’essai des musiciens de surpasser la douleur traumatique pendant les quatre ans fait la chanson française la culture la plus renommée dans le monde international à partir des années 1950 à 1970. Le programme de reconstruction lancé par le gouvernement et le progrès technologiques transforment la société française. L’espoir, mélangé avec l’espérance et la malaise sur la mutation culturelle liée au progrès technologique font ouvrir l’âge du grand moment de la chanson française. Edith Piaf, Charles Trenet et Yves Montand envahissent le milieu musical pendant les trois années de 1947 à 1949.

[Diagramme 8] La mémoire collective des chansons françaises de 1947 à 1949



**Les feuilles mortes-Yves Montand (1947)**

Musique de Jeseph Kosma

Paroles e Jacques Prévert

[Couplet-narration1]

*Oh je voudrais tant que tu te souviennes*

*Des jours heureux où nous étions amis*

*En ce temps-là la vie était plus belle*

*Et le soleil plus brûlant qu’aujourd’hui*

*Les feuilles mortes se ramassent à la pelle*

*Tu vois, je n’ai pas oublié.*

*Les feuilles mortes se ramassent à la pelle*

*Les souvenirs et les regrets aussi*

*Et le vent du Nord les emporte*

*Dans la nuit froide de l’oubli*

*Tu vois je n’ai pas oublié la chanson que tu me chantais*

[Refrain]

*C’est une chanson qui nous ressemble*

*Toi qui m’aimais et je t’aimais*

*Et nous vivions tous deux en semble*

*Toi qui m’aimais*

*Moi qui t’aimais*

*Mais la vie sépare ceux qui s’aiment*

*Tout doucement sans faire de bruit*

*Et la mer efface sur le sable*

*Les pas des amants désunis.*

[Couplet-narration 2]

*Les feuilles mortes se ramassent à la pelle*

*Les souvenirs et les regrets aussi*

*Mais mon amour silencieux et fidèle sourit toujours*

*Et remercie la vie*

*Je t’aimais tant tu étais si jolie*

*Comment veux-tu que je t’oublie*

*En ce temps-là la vie était plus belle*

*Et le soleil plus brûlant qu’aujourd’hui*

*Tu étais ma plus douce amie*

*Mais je n’ai que faire des regrets*

*Et la chanson que tu chantais toujours, toujours je l’entendrai*

[Refrain]

**-L’analyse de figure rhétorique des paroles : les feuilles mortes comme la métaphore de l’amour perdu**

1) L’analyse des paroles figurés : Jacques Prévert, auteur des paroles contemple le temps qui coule. On a l’impression à la première écoute que la chanson raconte l’amour perdu. Mais, il parle au fond de l’irréversibilité du temps et de la conscience du néant. Jacques Prévert se focalise sur des objets temporels : « les feuilles mortes », « nos amours », « la chanson », « le vent du Nord » et « le soleil ». Cependant, dans le courant du temps, il médite justement sur les objets temporels. Le narrateur de ce poème ne manifeste pas certaines émotions par la reconnaissance de l’amour perdu. En revanche, il ne tente que de consoler lui-même sur l’amour perdu par le fait unique en regardant l’objet temporel : on ne peut pas contrecarrer le fil du temps. Comme l’objet temporel, par exemple « les feuilles mortes », « chanson » et « la mer efface sur le sable», l’homme se change, la mémoire évolue aussi au fil du temps. Le fait invariable que tous être finis se changent dans le temps permet à l’auditeur de se guérir de la mémoire traumatique.

**-L’analyse de la rhétorique musicale**: **La réflexion sur le néant de l’être**

1) L’analyse de la structure musicale : Couplet 1(Narration)-Refrain-Couplet2(Narration)-Refrain

2) La temporalité des paroles : Les objets temporels cités « les feuilles mortes », « chanson » et « la mer efface sur le sable » dans les paroles sont la métaphore du changement du temps. La conscience de Jacques Prévert se focalise sur des objets temporels par ses paroles poétiques. Il n’évoque que les objets temporels qui symbolisent le courant du temps. Dans le courant du temps, une vérité arrive à ce poète : le néant de l’être. Le néant de la mémoire d’amour, des émotions accompagnées par l’amour passé.

3) L’analyse rhétorique de gestes : avec l’essor de l’industrie du disque, la qualité du son dans l’enregistrement est améliorée. Ainsi, située au centre des matériaux musicaux, la voix d’Yves Montand est plus soulignée que les sons d’instruments musicaux. La voix forte mais tendre et basse d’Yves Montand accentue d’autant mieux la sensibilité littéraire de Jacques Prévert. C’est la rhétorique de la voix.

**L’hymne à l’amour (1949)-Edith Piaf**

Musique de Marguerite Mannot

Paroles d’Edith Piaf

[Refrain1]

*Le ciel bleu sur nous peut s’écrouler,*

*Et la terre peut bien s’effondrer,*

*Peu m’importe si tu m’aimes,*

*Je me fous du monde entier,*

*Tant qu’l’amour inondera mes matins,*

*Que mon corps frémira sous tes mains  
Peu m'importent les grands problèmes  
Mon amour puisque tu m’aimes.*[Couplet]   
*J'irais jusqu'au bout du monde,   
Je me ferais teindre en blonde,   
Si tu me le demandais  
J'irais décrocher la lune.  
J'irais voler la fortune*

*Si tu me le demandais.   
Je renierais ma patrie.  
Je renierais mes amis.  
Si tu me le demandais.  
On peut bien rire de moi  
Je ferais n'importe quoi  
Si tu me le demandais.*[Refrain 2]   
*Si un jour la vie t'arrache à moi.   
Si tu meurs que tu sois loin de moi  
Peu m'importe si tu m'aimes  
Car moi je mourrai aussi  
Nous aurons pour nous l'éternité  
Dans le bleu de toute l'immensité  
Dans le ciel plus de problèmes  
Mon amour crois-tu qu'on s'aime  
Dieu réunit ceux qui s'aiment.*

**-L’analyse de la rhétorique musicale :** **Le moment présent remplie de joie d’amour**

1) L’analyse de la structure musicale : Refrain1-Couplet-Refrain2

L’orchestration des instruments à cordes avec la voix maximise l’exalte des émotions. Derrière la voix, l’organisation des chœurs apparaissent dans le Refrain 2.

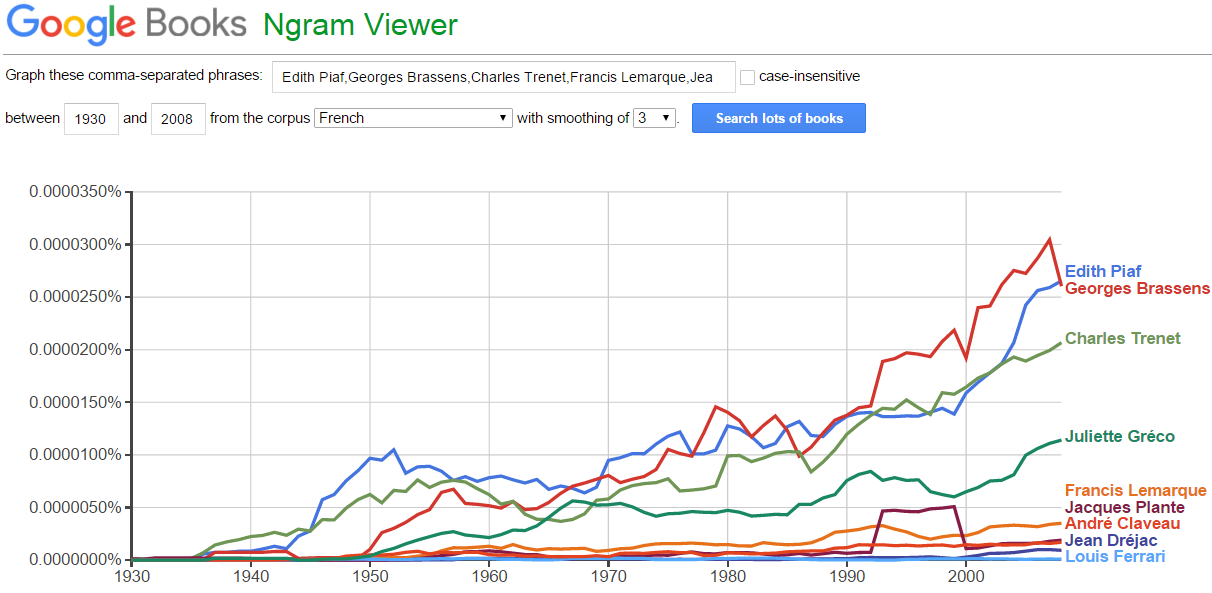
2) La temporalité des paroles : La parole est écrite par Edith Piaf elle-même. Contrairement aux chansons d’amour sous l’Occupation, cette chanson parle de la conviction de l’amour. Les paroles sont positives et surchargées de la fidélité de l’amour. Edith Piaf veut accomplir l’amour où aucune réalité ne pourrait empêcher son amour. Pourquoi ? Elle est heureuse dans le moment présent. Elle est donc prête à faire tout quoi qu’il arrive. Elle voit l’amour comme une salvation dans la réalité. Cependant, elle ne parle pas de l’amour triste ou contrit. Pour elle, l’amour n’est plus une expérience douloureuse et éphémère. Elle est en pleine de joie au présent éternel. Son aptitude optimiste sur l’amour nous crée un sentiment sublime. Sa passion sur l’amour impressionnante attire tant l’auditeur.

**2.3. Les chansons françaises de 1950 à 1952**

Après la Libération, la vie quotidienne des Français s’améliore de plus en plus. En 1947, des billets de congés payés délivrés s’évalués à les deux millions. De 1950 à 1953, presque la moitié des Français qui habitent en ville partent en vacances (de 49 à 63 %). Au niveau international, la croissance économique des pays industrialisés dans les années 1950 accompagne celle de l’industrie du disque. Influencée par cette conjoncture économique, l’industrie du disque française fait naître les grandes chansons qui s’intègrent dans le patrimoine artistique en 1951. La chanson « Padam.. Padam » d’Edith Piaf a été déposée à la SACEM en 1951. Charles Trenet aussi lance sa nouvelle chanson « L’âme des poètes » et Juliette Gréco chante aussi « Sous le ciel de Paris » en 1951.

Les années 1950 ouvrent une voie à l’âge des auteurs et interprètes avec ses sensibilités musicales. Parmi les nouveaux artistes se trouvent les vedettes de renom comme Georges Brassens, Barbara, Jacques Brel. Georges Brassens fait son début en 1952 avec ses chansons comme « La chasse aux papillons » (1952), Corne d’Aurochs (1952), Le Gorille (1952) et la Mauvaise réputation (1952) par le disque 78 tours et aussi 45 tours. Les années 1950 sont marquées par la parole lyrique et des mélodies plus organisées. D’ailleurs, l’expression des voix des interprètes sont plus fine grâce à l’évolution de l’enregistrement.

[Diagramme 9] la mémoire collective des chansons françaises de 1950 à 1952



**Padam Padam –Edith Piaf (1951)**

Musique de Norbert Glanzberg

Paroles de Henri Contet

[Couplet1]

*Cet air qui m’obsède jour et nuit*

*Pourtant n’est pas né d’aujourd’hui ;*

*Il vient d’aussi loin que je viens*

*Traîné par cent mille musiciens Nn*

*Un jour cet air me rendra folle*

*Cent fois j’ai voulu dire pourquoi*

*Mais il m’a coupé la parole*

*Il parle toujours avant moi.*

*Et sa voix couvre ma voix.*

[Refrain1]

*Padam Padam Padam.*

*Il arrive en courant derrière moi,*

*Padam Padam Padam.*

*Il me fait le coup du « souviens- toi ».*

*Padam Padam Padam.*

*C’est un air qui me montre du doigt*

*Et je traîne après moi comme un drôle d’erreur*

*Cet air qui sait tout par cœur.*

[Coupelt2]

*Il dit : Rappelle-toi tes amours.*

*Rappelle-toi puis que c’est ton tour ;*

*Y’a pas de raison que tu ne pleures pas*

*Avec tes souvenirs sur les bras.*

*Et moi, je revois ce qui reste,*

*Mes vingt ans font battre tambour,*

*Je vois s’entrebattre des gestes*

*Toute la comédie des amours*

*Sur un air qui va toujours.*

[Refrain2]

*Padam Padam Padam..*

*Des « je t’aime » de quatorze juillet*

*Padam, Padam, Padam..*

*Des « toujours » qu’on achète au rabais*

*Padam..Padam Padam..*

*« Des vieux tu, en voilà » par paquet,*

*Et tout ça pour tomber juste au coin de la rue*

*Sur l’air qui m’a reconnue.*

[Refrain3]

*Écoutez le chahut qu’il me fait*

*Comme si tout mon passé défilait*

*Faut garder du chagrin pour après*

*J’en ai tout un solfège sur cet air qui bat*

*Qui bat comme un cœur de bois.*

**-L’analyse de figure rhétorique des paroles : « Padam Padam Padam » comme les émotions communes des amants**

1) L’analyse des mots figurés: Henri Contet nous parle des émotions de l’amour qui sont éternelles dans le courant du temps. C’est-à-dire que les émotions de l’amour comme la douleur, la palpitation qui paraissent évanouies ou déjà effacées avec le temps reviennent à un certain moment. « Padam Padam Padam » est la métaphore des émotions communes provoquées l’amour. On souffre de l’amour et aussi pleure par l’amour. Mais, également on épreuve le bonheur par l’amour. L’expérience d’amour forte marque donc une empreinte dans la conscience. Henri Contet remarque le trauma causé par un chagrin d’amour et l’impact du trauma sur l’amour à venir. Néanmoins (comme le propre de l’amour est irréfragable), Edith Piaf essaie de traiter l’expérience d’amour comme « un solfège » pour mieux préparer un amour à venir. L’attitude sur l’amour d’Edith Piaf est optimiste.

**-L’analyse de la rhétorique musicale : la sympathie de la magie de l’amour**

1) L’analyse de la structure musicale : Couplet1-Refrain1-Couplet2-Refrain2-Refrain3 / le crescendo par la variation de Refrain.

2) La temporalité des paroles : La parolière médite le courant de la conscience de la conscience. Elle regarde un processus interne de la présentification de la mémoire de l’amour et l’analyse. Le courant de la conscience de la chanteuse sauf la fin des paroles, vise à la mémoire. Le courant de la conscience suit le trauma de l’amour douloureux. Cependant, la fin des paroles se retourne vers l’avenir. Car ce chanteuse dit : « Faut garder du chagrin pour après J’en ai tout un solfège sur cet air qui bat ». Les paroles se concentrent sur le propre de l’amour qui surpasse le temps et l’espace. L’attitude sur l’amour est futuriste.

3) L’analyse rhétorique de gestes : Edith Piaf exprime l’accent du discours par ses bras et ses mains. Spécialement, dans le Refrain 3, le mouvement des mains qui battent sa tête et son cœur symbolise le propre de l’amour ; il est irréfragable et personne ne peut le contrecarrer.

**La mauvaise réputation-Georges Brassens (1952)**

Musique de Georges Brassens

Paroles de Georges Brassens

[Couplet1]

*Au village, sans prétention,*

*J’ai mauvaise réputation.*

*Qu’je d’démène ou que je reste coi,*

*Je passe pour un je-ne-sais-quoi.*

*Je ne fais pourtant de tort à personne,*

*En suivant mon chemin de petit bonhomme.*

[Refrain1]

*Mais les brav’s gens n’aiment pas que*

*L’on suive une autre route qu’eux…*

*Non, les brav’s gens n’aiment pas que*

*L’on suive une autre route qu’eux…*

*Tout le monde médit de moi,*

*Sauf les muets, ça va de soi.*

[Couplet2]

*Le jour du quatorze-Juillet,*

*Je reste dans mon lit douillet.*

*La musique qui marche au pas,*

*Cela ne me regard pas.*

*Je ne fais pourtant de tort à personne,*

*En n’écoutant pas le clairon qui sonne.*

[Refrain1]

*Mais les brav’s gens n’aiment pas que*

*L’on suive une autre route qu’eux…*

*Non, les brav’s gens n’aiment pas que*

*L’on suive une autre route qu’eux…*

*Tout le monde médit de moi,*

*Sauf les muets, ça va de soi.*

[Couplet3]

*Quand j’crois un voleur malchanceux*

*Poursuivi par un cul-terreux,*

*J’lanc’ la patte et pourquoi le taire,*

*Le cul-terreux se r’trouv’ par terre.*

*Je ne fais pourtant de tort à personne,*

*En laissant courir les voleurs de pommes.*

*Mais les brav’s gens n’aiment pas que*

*L’on suive une autre route qu’eux…*

*Non, les brav’s gens n’aiment pas que*

*L’on suive une autre route qu’eux…*

*Tout le monde se rue sur moi,*

*Sauf les culs-d-jatt’, ça va de soi.*

[Couplet4]

*Pas besoin d’être Jérémie*

*Pour d’viner le sort qui m’est promis :*

*S’ils trouvent une corde à leur goût,*

*Ils me la passeront au cou.*

*Je ne fais pourtant de tort à personne,*

*En suivant les chemins qui n’mèn’nt pas à Rome.*

[Refrain4]

*Mais les brav’s gens n’aiment pas que*

*L’on suive une autre route qu’eux…*

*Non, les brav’s aunes n’aiment pas que*

*L’on suive une autre route qu’eux…*

*Tout le mond’ viendra me voir pendu,*

*Sauf les aveugles, bien entendu.*

**-L’analyse de figure rhétorique des paroles : la chanson d’un anticonformiste**

1) L’analyse des mots figurés: Après la Libération, des Français sont attirés par l’existentialisme. Des intellectuels contestent des logiques externes comme Jean Paul Sartre. Dans cette ambiance, « je » et « les braves gens » symbolisent l’individu qui ne suit pas la coutume sociale ou la logique mobilisée. « Je » est une métaphore de l’individu qui veut s’opposer à la rationalisation globale puisque « je » est sceptique à tout ce que l’on croit aveuglement. « Je » s’oppose à la foule. Même si « je ne fais pourtant de tort à personne », j’ai donc « la mauvaise réputation ». Les paroles se focalisent sur l’absurdité dans le monde qu’un homme qui anarchiste, antimilitariste et anticonformiste devrait éprouver inévitablement.

**-L’analyse de la rhétorique musicale : La conscience nouvelle et la création d’un temps de l’individu**

1) L’analyse de la structure musicale : Quatre couplets (formés d’octosyllabes et décasyllabes) Quatre Refrains / quelques phrases sont métriques basées sur assonance.

2) La temporalité des paroles : Le parolier refuse de s’incorporer les mœurs sociales imposées à l’individu. Le locuteur en tant que « je » a du recul sur la logiques rationnalisée ou sur l’idéologie imposée à l’individu dans le monde social. Son optique est donc critique et transcendantale. La conscience du parolier provient de la vue anarchiste d’un homme qui vit dans un autre monde. Les paroles issues de l’expérience absurde et de l’exclusion d’un agent social peuvent évoquer la même expérience des amateurs.

**3. Synthèse de l’analyse**

**3.1. Une rhétorique de la mémoire « discordante » avec le temps social**

Nous avons analysé jusqu’ici la rhétorique des chansons françaises de 1939 à 1952 dans les contextes historiques qui déterminent les conditions de possibilités. Avant l’analyse, nous avons fait l’hypothèse que les modalités et la temporalité de la rhétorique des paroles sont l’expression de l’horizon d’attente du musicien, activé et réactivé sans cesse par les conditions environnementales données. L’examen des conditions historiques de 1939 à 1952 nous permet de mieux comprendre et relever les singularités rhétoriques et temporelles qui caractérisent les chansons publiées sous l’occupation et après la libération : la drôle de guerre, la seconde Guerre Mondiale, le commencement du régime collaborationniste, la censure sur le monde musical, la diffusion du jazz au niveau international, le boum du swing, la mutation technologique de l’industrie du disque comme l’enregistrement, l’invention du disque plat, etc. D’ailleurs, nous avons aussi fait l’hypothèse que les matériaux musicaux, mobilisés par l’horizon d’attente, s’emploient pour réaliser la valeur esthétique et sociale au titre de la « Restauration » au-delà de la réalité. Ainsi, quelles modalités de figure qui caractérisent la rhétorique des chansons pouvons-nous dégager après l’analyse ? Quels sont les rapports entre les variétés de la rhétorique des chansons françaises et ces conditions environnementales de 1939 à 1952 ?

Les chansons françaises sous l’Occupation réactualisent la mémoire collective, tout en s’appuyant sur la convention historique et la tradition. Les musiciens font appel à la mémoire surtout « discordante » qui n’a pas vraiment un rapport avec la réalité au présent, mais qui consiste à la dévier ou à l’éviter tant pour échapper au contrôle du pouvoir que pour continuer la carrière de la musique. La mémoire discordante est une mémoire qui n’est ni libre ni collaboratrice, mais obligée par les contraintes sociales. C’est une conscience du temps qui est activée pour s’adapter aux conditions de possibilité, sans pour autant dépasser le seuil de la responsabilité.

Le pouvoir persuasif des souvenirs que les chansons mettent en avant dépend du contexte historique. Par exemple, dans la chanson « Paris sera toujours Paris » (1940) de Maurice Chevalier, le mot « Paris » a justement recours au symbole conventionnel sans rapport avec les états actuels de la ville. Paris, c’est le symbole de la modernité, de l’art et de l’Europe, etc. Le mot « Paris » à plusieurs reprises répété devient persuasif par sa signification symbolique ou universelle. La signification conventionnelle de la ville de Paris s’étend vers la France. Répéter la Paris dans ce contexte historique, c’est évoquer l’éternité de la France en dehors de toute circonstance. Dans cette mesure cette signification que la chanson porte est loin d’être représentative de la circonstance régie par le contexte de la guerre. En l’occurrence, nous assistons à une autre stratégie de la rhétorique paradoxale sur laquelle s’appuie cette chanson.

La gaité des mélodies et des gestes du chanteur que nous appelons la rhétorique de « gaité » est totalement discordante avec la réalité obscure. Le musicien substitue la gaité à l’angoisse et au malaise. Les jeux de physionomie de Maurice Chevalier et de Charles Trenet sont paradoxalement joyeux ; le geste des mains de Charles Trenet est aussi rempli de la joie et de la vivacité. Certaines chansons sous l’Occupation évoquent des mémoires relatives à la gloire du passé. Elles tiennent à relever le moral des soldats français en évoquant la fierté du passé : « Ça fait d’excellents Français (1939) » et « Paris sera toujours Paris »(1940). Les mélodies de chansons sous l’Occupation sont toutes majeures et donc épanouies. Elles n’expriment pas l’inquiétude ou le malaise historique. Ainsi nous arrivons au constat que les chansons françaises sous l’Occupation privilégient seulement certaines mémoires adaptées ou conformistes aux circonstances. C’est la mémoire déviée en fonction du contexte politique et aussi la mémoire discordante avec le réel présent.

D’un côté, des compositeurs, des paroliers et des interprètes expriment l’horizon d’attente par les matériaux musicaux. Mais cet horizon d’attente est limité par les probabilités objectives déterminées par les conditions sociales de l’époque. Cela veut dire que les travaux créatifs ne peuvent pas être indépendants de l’exigence de la réalité, c’est-à-dire des contraintes sociales malgré l’intention de créativité et le don inné des artistes. Les musiciens sont obligés de travailler pour continuer leur carrière et gagner leurs vies, tout en assumant les contraintes régies par l’Occupation. Entre la tolérance et la censure de la politique sur la musique, ils préfèrent stratégiquement à moduler les nuances de sens avec les paroles déviées ou atemporel ou même intempestif, ce que nous avons vue dans les chansons comme « Ça fait d’excellents Français » (1939) et « Paris sera toujours Paris » (1940). L’analyse des paroles de ces chansons prouve clairement la situation de production de la musique dans les contraintes sociales : aucune expression directe sur la réalité française n’apparait dans les paroles. Sous le régime autoritaire qui soutient l’idéologie traditionnelle, ce que l’on appelle « la Révolution nationale », répéter justement la rhétorique ancienne et conventionnelle est plus sûr que rêver d’un autre monde sous l’Occupation. Ainsi, les musiciens tiennent à répéter justement le cliché du passé comme la stratégie rhétorique. C’est un processus d’« intériorisation de l’extériorité ». [[508]](#footnote-508) Dans ce contexte extérieur, la plupart des compositeurs et des paroliers adoptent également la légèreté. Ils traitent dans les paroles la vie quotidienne et évoque des moments passés avant la guerre. C’est peut-être l’ordinaire que les hommes politiques du régime autoritaires et les nazis essaient de faire fonctionner dans les années sombres, comme si rien ne se passait avant et après. Nous assistons à l’aspect que l’ordinaire est privilégié dans les paroles sur l’amour ou la vie quotidienne des ouvriers français dans les chansons comme « Ça s’est passé un dimanche » (1939) et « La java bleue » (1939). La conscience des paroliers ne tend pas vers le futur mais plutôt au passé. Parler de la mémoire relative à l’expérience ludique comme « La java bleue »(1939), c’est fermer les yeux et les oreilles de Français devant la réalité, mais c’est aussi créer un temps illusoire. Chanter la mémoire heureuse consiste à supporter la période anormale. La tolérance politique sur les chansons et la stratégie rationnelle du musicien se rencontrent sur le point : le rappel au passé. Dans cette attitude face au temps, les musiciens et les Occupants réalisent respectivement l’horizon d’attente.

Nous ne pouvons pas néanmoins le parier totalement que une grande tendance rhétorique est le choix rationnel comme le produit social dans les conditions données. Car, l’organisation des matériaux musicaux (y compris les paroles) est à priori un produit du talent inné (même si la stratégie rhétorique semble un choix rationnel et stratégique des musiciens, autrement dit, que les compositeurs choisissent des mélodies majeures ou mineuses, qu’ils choisissent la valse ou le swing, que les paroliers choisissent des récits de la vie quotidienne ou des évènements mémorables). D’un côté, la sensibilité musicale ne parvient au choix rationnel et échangeable entre des musiciens. Car, nous constatons qu’il existe un musicien-interprète qui crée les figures rhétoriques originaires sous l’Occupation. L’activité musicale de ce musicien-interprète est pour réaliser un monde idéal dans la réalité.

**3.2. Une rhétorique de « temporaliser l’expérience esthétique » : Charles Trenet**

Dans les années obscures de 1939 à 1944, la sensibilité musicale se différencie selon les musiciens et paroliers les uns des autres. Les conditions environnementales ne les conduisent pas à la même perception, la même pensée et la même action. Les musiciens individuels ont pour chacun leurs propres horizons d’attente. La mémoire collective est donc relocalisée par chacun d’eux. Parmi les musiciens de l’époque, Charles Trenet crée un monde original qui lui est propre et temporalise sons expérience esthétique. Il sépare le temps esthétique du temps social. Il chante la nature comme la mer et la pluie en mobilisant son imagination au lieu de faire appel au passé. Il s’applique à créer un autre temps. Basées sur une vision surréaliste, les paroles de « refaire la réalité » sont accentuées par les moments imaginatifs. L’imagination brillante se reflète également dans ses mélodies majeures et joyeuses. Chanter le moment de plaisir dans la réalité obscure, c’est vivre temps esthétique : c’est une action réactionnaire d’une part et créative d’autre part : c’est la démonstration de la créativité humaine. La rhétorique de temporaliser l’expérience esthétique consiste à sortir des Français de l’Occupation et les amener à un espace transcendant.

Dans une dimension esthétique, les chansons de Charles Trenet montrent un art de vivre créatif. Au lieu d’intérioriser la souffrance sous la domination difficile à accepter, il cherche plutôt à réaliser une « Restauration » du monde esthétique par ses chansons. Il n’y a pas d’expression directe destinée au régime totalitaire ou aux nazis dans ses œuvres. Même celles-ci vont jusqu’à rompre tous avec le temps terrible sous l’Occupation. Il cherche à inventer avec une vision surréaliste un monde intemporel, décoré de mélodies lumineuses et des paroles joyeuses, qu’on ne peut trouver nulle part ailleurs que dans un monde esthétique. Ses chansons sont donc le témoin de l’horizon d’attente tout exceptionnelle. « Douce France » (1943) manifeste sa manière de penser de façon créative ; « douce » est la métaphore de l’art de supporter les années noires. « Douce France » ne symbolise pas la défaite de son pays même si le pays épreuve un temps dur. « Douce » symbolise la tolérance et la bienfaisance que le pays a conservées longtemps. Ce mot implicite constitue ainsi une signification nouvelle dans un contexte historique tout particulier.

La figure « Douce France » de Charles Trenet rencontre le taoïsme dans Daode jing [[509]](#footnote-509) ; Laozi dit « Le meilleur bien, c’est l’eau » (L’eau est le plus fort puisqu’aucun objet n’est plus flexible que l’eau). Vivre comme le sujet en tant que lui-même dans les situations socio-politiques qui sont autoritaires, c’est pouvoir créer un temps esthétique. Créer un temps esthétique, c’est faire se différencier de la logique sociale ou du système rationnel. S’adapter au système où la brutalité devient ordinaire, cela signifierait intérioriser la souffrance banalisé. Contrairement à la plupart des musiciens, il ne cesse de rêver de l’espoir. Ses pratiques culturelles sous l’Occupation témoignent de ses efforts personnels de remédier lui-même et ses mélomanes à travers ses chansons. Chanter tous les moments avec l’imagination, c’est l’action de la « Restauration ». L’histoire du corps constituée par l’expérience singulière de Charles Trenet permet d’introduire la sensibilité originale dans ses paroles et ses mélodies majeures sous l’Occupation. Au-delà du rappel au passé glorieux ou au patriotisme, un espace d’l’interprétation que ce musicien-interprète conçoit nous amène au monde pictural couvert des images idéales.

**3.3. La Libération comme la bifurcation de la temporalité**

Avec l’analyse de la rhétorique des chansons, nous avons essayé de montrer les prises de conscience du temps reflétées dans les paroles après la Libération  qui marque une bifurcation entre les années sous l’Occupation et les années de trente glorieuses (de 1945 à 1952). Avant la Libération, les paroles des chansons françaises ont recours à la mémoire politiquement acceptable, mais discordante par rapport aux circonstances. La mémoire chantée sous l’Occupation est celle ajustée à l’exigence de la situation anormale. Elle n’est pas subjective et individuelle, mais conformiste. Les paroles dans ces années rappellent justement l’image de certain événement, d’un moment ou d’un lieu communs inscrits dans la mémoire collective ; « Ç’a s’est passé un dimanche » (1939), « La java bleue » (1939), « Ça sent si bon la France » (1941), « C’était un jour de fête » (1941). Ces chansons suivent en commun le discours traditionnel en faisant rappel à une mémoire qui n’est pas extraordinaire. Comment s’explique cette sensibilité très banale ? Pourquoi la conscience du temps du musicien (directement les paroliers) s’oriente-elle vers le passé ?

Nous pouvons comprendre cette tendance temporelle des paroles avec le sens pratique dans les conditions données. L’évocation de la mémoire comme la tendance rhétorique dans les années de 1939 à 1944 signifie le fait que les probabilités anticipées des musiciens avec leurs capitaux comme le génie musical et les relations sociales sont dépendantes du passé. Comme nous l’avons déjà dit, l’horizon d’attente fait la prise de conscience du temps de l’agent et la temporalité des paroles. En fait, le fondement du régime de Vichy symbolise la résurrection de l’idéologie conservatrice. La plupart des musiciens (paroliers) n’essaient donc pas de décrire le moment présent dur ou d’anticiper le futur meilleur. Ils évoquent en revanche justement la mémoire d’un tiers non impressionnante. Qui aurait pu chanter le futur rempli d’espoir, dans ce temps historiquement retiré ? L’horizon d’attente oriente ainsi la conscience du temps vers le passé. Les paroles qui rappellent le passé doivent être comprises dans ce contexte historique. Pour la plupart des musiciens, faire appel au passé, c’était la carte forcée. Les médias sont dominés par les collaborationnistes. L’éloge de la musique classique française est l’objet stratégique des Nazis, dans cette ambiance, la chanson française participe inévitablement à la résurrection du passé. La musique classique et populaire est mobilisée à la reformulation de la conscience collective de ce régime. Elle ferme les yeux et les oreilles des citoyens français.

Cependant, il n’est pas vrai que toute la rhétorique des paroles s’appuie sur le rappel à la mémoire relative au lieu commun ou à l’événement historique. D’un côté, le musicien interprète Charles Trenet essaie de montrer son émotion avec des mots comme « je » ou « me ». Il se fait sujet de l’expérience esthétique. Ensuite, il temporalise cette expérience esthétique. Dans la chanson « Il pleut dans ma chambre » (1939), il essaie de rompre avec le temps social. Il constitue un monde idéal et un temps esthétique pour la « Restauration ». De l’autre, nous constatons un essaie imparfait pour l’intemporalité. La chanson d’Edith Piaf, « Je n’en connais pas la fin » (1939) est une histoire d’amour. Le parolier Raymond Asso ne traite pas encore la joie ou la plaisir d’amour. En revanche, il poursuit une sorte de sublimation par l’affirmation de l’amour triste d’une femme.

Après la Libération, la temporalité des paroles change de manière distincte. L’existentialisme du terrain philosophique nourrit des auteurs-compositeurs-interprètes. Contrairement aux paroles avant la Libération, la tendance rétrospective des paroles se déplace dans une conscience tournée vers le futur. Dans la chanson « La mer » (1946) de Charles Trenet, la mer n’est plus la métaphore d’un espace idéal en dehors de la réalité. Il la regarde et la chante en éprouvant le bonheur de la vie. La conscience de ce chanteur n’est donc pas enfermée dans la mémoire ou le regret. Il apprécie justement la mer en se donnant à la mer elle-même. Son expérience esthétique affirme le bonheur et la joie qui proviennent de la vie présente. Dans cette chanson, le présent imprégné de la joie s’oriente ver l’espoir sur le futur. Edith Piaf ne sanglote plus en chantant l’histoire des amants séparés comme «Je n’en connais pas la fin » (1939) et « C’était un jour de fête » (1941). En revanche, elle chante le bonheur d’amour. Elle est soûlée par le moment présent avec le plaisir d’amour. Elle devient elle-même le sujet dans ses chansons. Dans les chansons « La vie en rose » (1946) et « L’hymne à l’amour (1949) », elle propose un temps esthétique à travers sa propre expérience. Ses sentiments sont exaltés et transcendantaux. Donc, ils s’orientent vers le futur en attente. Dans la chanson « Padam Padam Padam » (1951), le chanteuse ne regret pas l’amour douloureux puisqu’elle considère l’expérience d’amour comme un solfège de l’amour à venir.

De l’autre, les paroles apparaissent comme une spéculation réflexive sur des objets eux-mêmes. La chanson « Les feuilles mortes » (1947) d’Yves Montand en témoigne. Pour montrer des sentiments délicats sur l’amour perdu, ce chanteur emprunte un poème de Jacques Prévert, écrit en 1945. Dans ce poème, la prise de conscience du temps se déplace sur la réflexion sur des objets qui ne cessent de disparaître au fil du temps : les feuilles mortes, la chanson. Les paroles du rappel au passé s’orientent vers la profondeur de la conscience intime de soi. Dans cette chanson, comme « je » et « nous », c’est la conscience interne de l’orateur qui se dévoile à travers l’histoire de l’amour perdu. La conscience individuelle est plus notable dans les chansons des auteurs-compositeurs-interprètes. La chanson « La mauvaise réputation » (1952) de Georges Brassens en témoigne. En tant qu’un anticonformiste et antinationaliste, « Je » suit sa conviction politique et éthique.

Les chansons françaises changent à partir de la Libération. Les chansons nouvelles se focalisent sur le présent rempli d’affirmation de la vie. La focalisation de soi sur le présent pousse la conscience du temps des paroliers à s’orienter vers l’intemporalité : c’est la transcendance. En revanche, la rhétorique évoquant la mémoire « discordante » des paroles de 1939 à 1944 reflète une marche en arrière de la sensibilité musicale du musicien. C’est-à-dire que l’inspiration artistique du musicien incorpore la logique extérieure, précisément l’idéologie politique. Lorsque les paroles sont dominées par la mémoire orientée, d’autres mémoires qui partent de l’histoire des expériences individuelles se restreignent.

Cependant, les chansons françaises de 1945 à 1952 sont au sein de la mutation politique et aussi de la croissance économique. Entre l’anticipation et l’espoir, la conscience du temps du musicien est orientée de plus en plus vers l’intemporalité avec la réflexion intellectuelle. La technique persuasive de la voix s’améliore. C’est également l’évolution de l’industrie du disque qui apporte l’amélioration de la sensibilité musicale de la voix. L’évolution technologique comme l’amélioration des micros, de l’enregistrement des instruments musicaux incite à la haute conscience à la pensée et au schème de perception des musiciens. Ça signifie la constitution d’un autre habitus des musiciens dans le système de production de la musique.

**Conclusion**

***Pour une sociologie de la musique fondée sur l’analyse de la rhétorique et de sa temporalité***

Après avoir examiné les études théoriques sur la sociologie de la musique, nous avons choisi de monter une étude de la musique avec une approche convergente de la sociologie et de la rhétorique. En rappelant une pensée ancienne et romantique qui considère l’art comme le résultat du talent inné du génie, nous avons essayé de savoir, dans les études précédentes de la sociologie de la musique, s’il y a une perspective académique nouvelle qui permet de voir la musique autrement. Nous avons constaté par la suite le fait que la sociologie de la musique a longtemps connu l’insuffisance méthodologique en s’entremêlant avec l’histoire sociale de la musique, l’esthétique et la musicologie. Le grand courant des études sociologiques précédentes sur la musique se traduit par une lutte contre l’idée préconçue : la musique ne peut pas être l’objet des études scientifiques. Emile Durkheim même met en question la valeur sociale de la musique puisqu’il l’a considérée comme l’activité très individuelle qui ne participe au moral commun. Néanmoins, par les apports de certaines recherches remarquables, la sociologie arrive à admettre que les musiciens en tant qu’agents sociaux ne peuvent pas ne pas s’engager dans le champ social et musical qui est constitué par la relation et l’interaction entre le compositeur, le parolier, le chanteur, l’éditeur, le consommateur dans le marché.

Comme le point de départ, nous avons supposé la mémoire comme la source de la production musicale. Par la suite nous nous sommes focalisés sur l’analyse de la temporalité de la musique du point de vue rhétorique et esthétique, tous en mobilisant et examinant nos ressources sur les conditions sociales et historiques pour contextualiser cette analyse. Nous sommes intéressés en particulier par la compréhension de l’horizon d’attente mis en rapport avec les conditions environnementales à travers l’analyse de la temporalité des chansons françaises de 1939 à 1952. A la différence des études sociologiques antérieures sur la chanson française, notre étude trouve son originalité dans l’illumination de la conscience temporelle des musiciens reflétée dans les paroles, tout en articulant avec les conditions sociales, politiques, économiques, technologiques, où ils mènent leurs vies et leurs carrières en musique. Notre analyse socio-rhétorique des chansons françaises, spécialement des paroles se situe donc au carrefour méthodologique des disciplines distinctes, à savoir la sociologie, la rhétorique et la musicologie.

Les années noires de 1939 à 1944 constituent un champ musical tout singulier. La politique intervient dans le système de production et de diffusion de la musique. Dans ce contexte, les agents musicaux sont obligés de faire des choix entre les probabilités objectives et les aspirations subjectives. La production des chansons est ainsi décidée par le choix individuel mais sous les contraintes sociales. Notre étude a ainsi effectué une analyse des chansons qui prend en compte les modalités de la création conditionnée. Précisément, notre analyse consiste à mettre en lumière les modalités rhétiques et temporelles mises en relations avec les conditions de possibilité. Les paroles se caractérisent par l’énonciation éloquente. Mais, elles ne sont pas directes, mais plutôt suggestives, puisqu’elles dépendent du contexte situationnelle. Dans cette étude, les chansons françaises de 1939 à 1952 qui constituent le corpus étaient un terreau fécond où nous sommes parvenus à comprendre la conscience du temps, précisément l’horizon d’attente des musiciens. Les modalités de la rhétorique des paroles ou des matériaux musicaux d’instruments ont permis de montrer les pratiques concrètes des musiciens de cette époque. Car, tous les matériaux musicaux sont révélateurs des possibles anticipés par les musiciens partant de l’expérience à la fois individuelle et historique. Les éléments comme la forme, l’émotion, le discours et la temporalité des paroles chantées s’articulent avec l’approche sociologique comme le « fait musical ». Si nous poussons notre observation un peu plus loin, il semble possible de dire que les chansons françaises dans le corpus reflètent aussi indirectement l’environnement communicatif qui exerce une grande influence dans l’espace public. S’il y a l’oppression de l’expression qui s’impose dans l’espace public, les modalités de l’expression des paroles sont l’expression de la stratégique adoptée par les musiciens.

L’enjeu de cette étude est de montrer les rapports qui existent entre la production des chansons et les conditions environnementales données à travers l’examen des contextes sociales et l’analyse de la temporalité et de la rhétorique des chansons. Et surtout l’analyse de la temporalité des paroles caractérise l’originalité de notre étude. D’ailleurs, il nous parait intéressant de déduire les faits généraux à partir d’une particularité rhétorique et temporelle des paroles de chansons françaises. En fait, avant d’opérer une analyse du corpus, nous avons déjà vérifié les faits musicaux sur les rapports entre la politique de la musique et les conduites des musiciens. La chanson est satirique et révolutionnaire du XVIIIème siècle sous l’Ancien Régime, puisque les chansonniers de la rue veulent se moquer du pouvoir autoritaire. Ensuite, en 1852, la poésie traditionnelle est diffusée et le café-concert est en plein boum par l’intention politique sous la Second Empire. Et puis, on découvre que les paroles deviennent plus directes après la liberté de la presse.

Tout cela prouve que les matériaux musicaux sont mobilisés et organisés par l’horizon d’attente du musicien qui est conditionné par l’intention artistique avec le talent et aussi par les conditions socioculturelle-politiques et technologiques. À partir de la seconde moitié du XIXème siècle, sous l’afflux du capital sur les milieux de spectacle, la chanson française jouit de la nouveauté visuelle et rythmique : le music-hall et le jazz. Après la débâcle du Front populaire (1936-1938), dans la montée en puissance de l’extrémisme et la croissance de l’industrie du disque, les chansons françaises sont encore une vitrine de la réalité sociale avec une légèreté populaire. La chanson « Tout vas très bien Madame la Marquise » reflète une mentalité anormale sur les agitations politiques des années 1930.

A partir de cette réflexion épistémologique sur la sociologie de la musique, notre étude est effectuée *pour une sociologie de la musique fondée sur l’analyse de la rhétorique et de la temporalité des chansons de 1939 à 1952 dans les conditions sociales, à savoir socio-culturelles-politiques et technologiques*. Ont été posées les deux questions principales comme suivante : quelles sont les conditions environnementales à la production des chansons françaises de 1939 à 1952 ? Quelles sont les spécificités rhétoriques et temporelles des chansons françaises de cette période ?

***Le rappel au passé et le repli de l’horizon d’attente***

Les années sous l’Occupation (1939-1944) constituent un temps noir dans l’histoire française. La folie des hommes politiques donne naissance à la restriction de liberté et à l’antisémitisme. Toutes les répressions de cette période sont un témoignage du vice. L’éclatement de la guerre touche le champ musical et les activités musicales des musiciens. Avec la logique « économique » du music-hall et du cabaret, des musiciens éprouvent la politique ambigüe de « tolérance et de censure ». Aucune volonté exaltée pour la création musicale ne pouvait être menée par des musiciens. La musique est globalement tolérée et spécialement le swing est en boom. Sous cette politique paradoxale, une démarche de mobilisation des artistes s’exécute également par l’Occupant : le gala de bienfaisance pour les travailleurs de STO. Les deux régimes autoritaires sous l’Occupation exercent une double contrainte politique. Dans cette situation, évidemment, la politique marche en arrière, en générant une rupture de la valeur républicaine. Elle privilégie aussi la crétinisation de masse par le rappel à la mémoire vraisemblable au système ancien. Le régime de Vichy diffuse l’information préalablement filtrée et contrôlée par la radio. Il masque la réalité sombre avec la répétition de la musique populaire et classique. L’esprit des citoyens français est donc confus entre deux réalités complètement divergentes, c’est-à-dire entre le paradis dans la radio et l’enfer dans la réalité. En l’occurrence, la musique a joué un rôle non moins important dans la mesure où elle répète une rhétorique valorisant le passé ; la presse aussi éloge la guerre mondiale. Le régime de Vichy s’applique à mettre en valeur la résurrection de l’ordre de l’Ancien Régime qu’il symbolise. Le retour au passé de la politique, c’est la dégradation des espaces publics, la restriction de la vie quotidienne et de l’expression libérale. Dans cette atmosphère particulière pour qui la chanson est chantée et diffusée?

La diffusion de la chanson française par la radio sous l’Occupation n’est que la mobilisation publique de la mémoire collective pour un but idéologique. Elle vise au public indéterminé. Dans ce système de production et de diffusion de la chanson française, la rhétorique de la mémoire discordante avec le temps social doit être comprise comme la souffrance collective des musiciens. D’un côté, dans les années de 1939 à 1944, la chanson française se trouve au cœur de la mutation technologique. L’enregistrement en studio s’installe et aussi l’utilisation du micro se généralise dans le music-hall. D’ailleurs, c’est désormais l’ingénieur qui occupe et contrôle le son de matériaux enregistrés et en scène live. La mutation de l’industrie musicale ouvre aux professionnels une nouvelle perspective. En particulier, l’arrivée de l’âge de la culture de masse avec l’évolution technologique favorise la production massive et la distribution massive de la musique. L’industrialisation de la musique entraine l’imitation de la rhétorique dans le système de production. D’ailleurs, l’évolution technologique facilite aussi bien l’instrumentalisation de la musique que son contrôle. Par exemple, la musique de ces années sombres de 1939 à 1944 est coupée et éditée pour la programmation politique.

Le contrôle et la surveillance des paroles et de l’information provoquent la douleur au musicien qui a besoin de la liberté d’esprit. L’orientation temporelle du musicien vers le passé impose la restriction de la mentalité du créateur qui veut développer son inspiration créative. La régression de l’espace public de 1939 à 1944 est manifestement avérée. La radio, la presse et l’édition sont dominées par les Allemands. Dans cette ambiance politique, la musique sous l’Occupation occupe une place étrange, voire ambivalente. Elle est paradoxalement tolérée et certains genres connaissent la popularité ; parce qu’elle peut jouer un rôle d’effacer la peur et la faim. Dans ce contexte, on voit apparaître l’explosion du swing dans les années 1940 au Hot Club de France. La chanson « Je suis swing » (1939) de Johnny Hess a connu un grand succès auprès du public. La tolérance est néanmoins limitée, puisque la plupart des œuvres musicales du jazz sont interprétées en général par des musiciens français. Le cas de la chanson française n’est pas tant différent. Presque toutes les chansons françaises s’appuient sur une rhétorique « trope de mémoire ». C’est-à-dire qu’elles incitent à la mémoire passée ou au lieu commun : Paris, Montmartre, etc. Le rappel au passé comme la rhétorique et son succès populaire ne résultent pas simplement du génie musical. Comme nous l’avons vu, la rhétorique de « trop de mémoire » n’est pas volontaire ou motivée, mais imposée. C’est une restriction de l’horizon d’attente de l’agent musical opérée par le pouvoir publics autoritaires. C’est la raison pour laquelle la rhétorique du rappel au passé de la chanson française occupe une place dominant dans la temporalité des paroles.

Nous avons pu observer que l’horizon d’attente se tourne vers la mémoire du passé, lorsque l’espace d’expérience est restreint dans le présent. La rhétorique des chansons françaises reflète la conscience collective de la communauté linguistique. Car, l’œuvre musicale est un produit socio-culturel que tous les sujets partagent et échangent en construisant une même identité. Ainsi, les modalités temporelles de l’expression montrent implicitement la situation communicative de la communauté dans l’espace public. La rhétorique des chansons françaises dans ces années obscures reflète donc le lymphatisme de la conscience du présent. Dans ces années noires, la temporalité des paroles, expression de l’horizon d’attente du musicien, est divisée. La plupart des paroles se donnent comme une représentation du passé. Elles reproduisent l’histoire conventionnelle. « Je n’en connais la fin » (1939) reproduit l’expression d’amour ordinaire, et « la Java bleue »(1939) se focalise sur la mémoire de l’expérience sensuelle. L’évocation du lieu commun contribue au moral des membres de la communauté commune comme les chansons françaises précédentes. C’est la mémoire collective sur laquelle les chansons s’appuient. Répéter le lieu commun comme Paris, Montmartre n’est pas l’action pragmatique. Si on parle de l’attente, c’est l’action tendue vers le futur. Soit poétique, soit explicite, parler de l’attente, c’est l’action pragmatique. Mais, parler du passé disparu, c’est témoigner du lymphatisme du présent de l’agent social. D’un côté, cependant, quelques chansons sont performatives : « Ça fait d’excellent Français »(1939) et « Paris sera toujours Paris » (1940). Ces chansons parlent d’un état à venir. Cependant, les deux chansons s’appuient encore en commun sur la mémoire du passé (l’union sacrée) ou le lieu commun (la ville de Paris). Elles ne se projettent donc pas vers un monde alternatif. A la différence de cette tendance générale, c’est Charles Trenet qui cherche un monde nouveau sous l’Occupation. Il essaie de créer une vision surréaliste pour lui-même. Ainsi, la rhétorique des paroles de ce musicien-interprète ne vise pas à la répétition du passé, mais à la création d’un temps esthétique ; ses chansons comme « Il pleut dans ma chambre », « Douce France » et « la mer » tendent vers le temps esthétique. Il temporalise le temps vécu par l’expérience perceptive individuelle contre le temps social. Ses paroles sont un témoignage de la musique qui refuse d’être homogénéisée dans la société.

***La croissance du potentiel du présent et l’extension de l’horizon d’attente***

La cohabitation de l’instabilité politique et de la croissance économique, c’est ce qui caractérise les années de 1945 à 1952. Après la Libération en août 1944, une turbulence politique apparait avant que les Français se guérissent du trauma collectif ; elle continue encore jusqu’à la fin de la IVème République (du 27 octobre 1946 au 4 octobre 1958). Dans ces circonstances politiques et économiques, les intellectuels proposent une vision nouvelle philosophique dans sa conscience collective en s’opposant aux principes socialement conçus. Les intellectuels comme Jean Paul Sartre et Simone de Beauvoir tentent de repositionner l’individu comme le sujet face au pouvoir, à la guerre, aux régimes sociaux et même Dieu. L’existentialisme explique que l’homme comme l’existence choisit l’action par lui-même et un mode de vivre librement.

Nous observons que la conscience du temps exprimée dans les paroles change à partir de 1945. Cette conscience du temps s’oriente vers l’intemporalité esthétique. L’intemporalité esthétique provient du potentiel du présent qui débouche sur l’attente. Dans l’aisance du présent, les paroles peuvent chanter l’objet lui-même d’une manière réflexive. « Les feuilles mortes » (1946) de Jacques Prévert est une chanson remémorant le temps d’amour avec une réflexion pure des objets temporels. Il métaphorise le néant de l’être avec des objets temporels comme la chanson, les feuilles mortes, le vent du nord et la vague de la mer. Les chansons « La vie en rose » et « l’hymne de l’amour » d’Edith Piaf montrent aussi bien l’intemporalité des paroles. Etant la parolière elle-même, Edith Piaf s’adonne au moment présent avec l’affirmation de la vie. Ses paroles n’évoquent plus l’amour niais ou triste comme « C’était un jours de fête » (1941). La réflexion sur l’objet et la conscience sur le soi avec l’intemporalité concerne l’évolution de la conscience des individus. Les chansons « La mauvaise réputation » (1952) de Georges Brassens montrent bien l’individu qui refuse de suivre sans conscience les ordres sociales comme le nationalisme, l’idéologie politique, etc. Le changement de la pensée collective s’infiltre dans le discours et la rhétorique des paroles des chansons. Dans un autre éclairage, le potentiel qui s’oriente vers le futur résulte de conditions extérieures qui sont déterminées par la mutation politique et économique. Les années 1950 sont exposées à l’espoir et à l’attente sur le changement. « La mer » (1946) de Charles Trenet est pleine de la joie de vivre avec son expérience esthétique. La rhétorique de la joie qui rappelle toujours l’image picturale provient de l’imagination. C’est la conscience tendue vers le futur qui est une source inépuisable de l’imagination vivante. C’est-à-dire que l’horizon d’attente élargi fait marcher l’imagination musicale. « La mer » est une métaphore de l’espoir des Français sur la vie idéale qui renvoie à celle de l’époque du Front populaire ; les paroles de « La mer » évoquent naturellement l’aisance du temps des français ouvriers sous le Front populaire avec les congés payés et le voyage à la plage. La popularité de cette chanson résulte du contexte socio-politique après la Libération.

***Les faits musicaux à dire à la rhétorique des paroles en musique***

Quels faits généraux pouvons-nous déduire de cette étude ? Les faits généraux que cette étude a essayé de déduire se résument en cinq éléments. Premièrement, la temporalité des paroles est directement liée au contrôle des informations qui entraine une restriction de l’espace d’expérience. Dans l’espace d’expérience limité, l’agent social n’anticipe que les possibles ; c’est-à-dire que son horizon d’attente devient restreint. La domination des informations est celle des paroles. L’expression symptomatique de faire éloge du passé coïncide directement avec l’apparition des autorités autoritaires. La médiatisation des informations qui valorise toujours le passé fait tourner la conscience du temps vers le passé. D’ailleurs, l’éloge du passé par l’intermédiaire politique appesantit la sensibilité sur la réalité. C’est la politique de « trop de mémoire » qui marche. Les chansons de Maurice Chevalier « Ça fait d’excellents Français » (1939), « Ça s’est passé un dimanche » (1939) et « Paris sera toujours Paris » (1940) sont fidèles à cette politique de trop de mémoire. En revanche, l’intemporalité des paroles caractérise l’horizon d’attente élargi du musicien. La croissance de probabilité des possibles signifie l’horizon d’attente ouvert du musicien. Cet horizon d’attente élargi fait former plus d’espoir futur dans le présent. Les situations en état de mutation économique et politique font naître les chansons d’Edith Piaf après la Libération comme « La vie en Rose » (1946), « l’hymne de l’amour » (1949) et « Padam, Pamm » (1951).

Deuxièmement, la politique de « trop de mémoire » implique toujours l’exclusion de la mémoire. Car, dans les espaces publics, certaines mémoires sont mobilisées et valorisées, tandis que d’autres mémoires sont exclues et effacées. Nous savons que des musiciens effacés ou du moins oubliés dans la mémoire collective essaient néanmoins de réaliser la valeur esthétique et sociale.

Troisièmement, le régime autoritaire accompagne « la tolérance de sensation ». Nous l’avons examinée dans l’histoire française. Par exemple, le café-concert est toléré intentionnellement sous la Seconde Empire qui favorise la diffusion de la poésie populaire de la France qui évoque l’histoire française en 1852. D’ailleurs, le music-hall et le Hot Club de France sont également laissés déferler sous l’Occupation dont l’autorité politique veut faire éloge de la musique traditionnelle. Nous constatons que la chanson est aussi un outil de propagande utilisée pour la valorisation de la tradition : dans l’histoire sociale, nous observons que le régime autoritaire tend à propager intentionnellement la culture populaire qui raconte les mœurs traditionnelles. C’est ce que nous appelons la politique de « trop de mémoire ». Sous cette ambiance politique, la concentration sur la sensation et l’émotion légère se banalise clandestinement. L’explosion de la sensation montre un exemple de la contraction de l’horizon d’attente qui ne permet pas de concevoir l’espoir ou le changement vers le futur.

Quatrièmement, le pouvoir rhétorique de la musique au regard de la mémoire collective, est toujours déterminé par la probabilité d’interprétation nouvelle. La probabilité d’interprétation nouvelle dépend d’un « espace d’interprétation ». La métaphore peut fonctionner dans cet espace d’interprétation. Par exemple, « Ça fait d’excellents Français » et « Douce France » avaient eu en commun la popularité exceptionnelle d’autant plus qu’elles sont sorties sous l’Occupation. Cependant, lorsque la première chanson évoque simplement la mémoire collective de la drôle de guerre, la deuxième chanson nous fournit plus de disponibilité pour « remake » avec la probabilité d’interprétation nouvelle selon le contexte.

Enfin, Cinquièmement, « le niveau de l’indépendance » de la production de la musique définit la liberté de la conscience du temps. L’individu peut temporaliser l’expérience perceptive et créer du temps esthétique. Comme le musicien –interprète représentatif à cet égard sous l’Occupation, Charles Trenet, il crée du temps esthétique par le travail créatif plus autonome. Il se donne la liberté rhétorique en dehors du courant dominant de la rhétorique. Sous la grande tendance rhétorique qui imite et répète le discours monotone du passé ou lieu commun, il réalise une vie passionnelle en créant un monde alternatif avec sa vision imaginative. La chanson « Il pleut dans ma chambre » (1939) montre un monde idéal contre la réalité. Il ne suit pas la rhétorique typique. Il se donne la liberté créative, malgré la situation critique, pour produire une musique qui va jusqu’à sa fonction ultime que nous avons appelé la « Restauration ». Après la Libération, les auteurs-compositeurs-interprètes comme Georges Brassens, Barbara ont les paroles originales avec leur autonomie à la production de la chanson. Si un travail créatif se partage entre des musiciens, la première intention d’un musicien, soit compositeur, soit parolier, se modifie ou se transforme par un autre musicien qui participe à la production ou reproduction de la musique. Ainsi, la volonté pour la « Restauration » comme la praxie de la musique est facile à disparaître dans le système de production.

***Quelle mémoire, quelle rhétorique de la chanson au XXIème Siècle ?***

De quoi parlent-elles les chansons françaises à l’heure actuelle ? Qui crée la chanson française et qui la consomme en 2016 ? Nous pouvons nous interroger les questions en terminant cette étude. Définitivement, on voit plus fréquemment dans la société contemporaine la diffusion de l’esprit nomade qui incite plus facilement au déménagement et au changement des membres sociaux. La société française a déjà éprouvé la mutation des membres sociaux à partir de la fin du XIX siècle. Notre intérêt est de savoir quel est le rapport entre la mutation sociale qui constitue les conditions de la production musicale et la rhétorique des chansons françaises. Au fil du temps, on voit la mort et la naissance des membres sociaux. La mémoire collective n’échapperait donc pas à l’évolution des cadres sociaux. Comme les résultats de cette étude, la chanson française et ses matériaux musicaux montrent un schème de pensée, de perception des Français. L’évolution de la vie des Français signifie celle de la mémoire collective. Le rap français et son discours reflètent l’évolution de la mémoire collective sur laquelle ce genre musical s’appuie. Le rap français traite leur problème original par la sensibilité ethnologique. La popularisation du rap français comme genre musical devrait être comprise comme la constitution nouvelle de la mémoire collective.

La musique française du XXIème siècle est inévitablement un espace où toutes les prises de conscience et toutes les mémoires entre les générations s’entremêlent. Sous l’influence des conditions environnementales socio-culturelles, politiques, économiques et technologiques, des compositeurs et des paroliers avec l’horizon d’attente participent à la production de la chanson. Savoir qui compose, et savoir de quoi le chanteur et la chanteuse parlent à un moment actuel, c’est pour savoir comment la société française connaît la mutation des membres sociaux et de la mémoire collective. C’est pourquoi l’analyse de notre sujet, c’est-à-dire des modalités rhétoriques des chansons et aussi de la temporalité reste encore intéressante. À l’heure actuelle, plus que jamais, des musiciens sont exposés à l’acculturation culturelle. L’expérience sur l’hétérogénéité culturelle par rencontre ainsi que l’évolution des médias et de l’internet incitent de plus en plus à l’apparition de l’âge nouvel de la chanson française du XXIème Siècle. La fusion entre des genres s’accélère. Au contraire, la distinction entre la musique dite savante et la musique populaire s’atténue.

Cependant, on verra encore la musique dite « publique » sur les médias publics. Par exemple, quelle musique défile-t-elle à la télévision au nouvel an ? Quels musiciens montent-ils sur les programmes des médias publics aux jours fériés ou exceptionnels ? C’est une question un peu politique. La chanson populaire a été politiquement mobilisée pour évoquer ou constituer ou détourner la mémoire collective dans l’histoire française tout comme la poésie populaire. D’ailleurs, elle a été tolérée sous le régime autoritaire. À l’heure actuelle, on voit Julien Dorée, Stromaie, mais également Jean Jacques Goldman et Johny Holiday. Que signifie ça ? Les musiciens sur les médias publics représentent respectivement des groupes sociaux qui se divisent par le temps et la culture temporelle. Mais, ils incitent à la solidarité nationale entre des membres sociaux qui sont en mutation vers l’hétérogénéité. Théoriquement, l’hétérogénéité des musiciens signifie l’apparition de la diversité du récit dans la chanson française du XXIème Siècle. Néanmoins, il y aurait une rhétorique dominante dans l’espace musical. La mutation de la société favorise paradoxalement le renforcement d’une rhétorique des paroles qui évoque la mémoire « demandée » par les médias. Car, le renforcement de cette mémoire est justifié au nom de la solidarité des membres sociaux. La domination de la mémoire se produit encore dans les médias. C’est-à-dire que les médias auront recours à la mémoire collective « désirable » d’autant plus que la société française s’oriente vers la mutation socio-culturelle et politique.

La chanson française du XXIème siècle doit répondre à la demande des consciences qui se situent dans la tension entre les prises de consciences vers le futur et la mémoire accumulée des mélomanes. Elle contiendra inévitablement autres modalités de la métaphore et de la rhétorique. C’est ce qui est sociologiquement significatif à l’examen des chansons françaises de la nouvelle génération.

**Références bibliographiques**

ACCAOUI, C. « Figure musicale ». *éléments d’esthétique musicale*. ACCAOUI, C. (dir.), Actes Sud/Cité de la musique, pp.129-144.

ACCAOUI, C. « Rhétorique ». *éléments d’esthétique musicale.* ACCAOUI, C. (dir.), Actes Sud/Cité de la musique, pp. 568-576.

Actes du colloque du Poiré-sur-Vie 19 au 23 novembre 2003, *Chansons en mémoire Mémoire en chanson Hommage à Jérôme Bujeaud.* Paris: L’Harmattan, 2009, pp. 18-448.

ADORNO. T.W. *l’industrie culturelle*. Communications, 3, 1964. pp. 12-18.

ADORNO. T.W. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: The Seabury press, 1969, p.40.

ADORNO. T.W*. « Réflexion en vue d’une sociologie de la musique. Musique en jeu* 2. Paris : Le Seuil, 1972, p.45.

ADORNO. T.W. *Introduction à la sociologie de la musique: Douze conférences théoriques.* Trans. Vincent Barras et al. Genève: Contrechamps, 1994.

ADORNO. T.W. *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente.* Trans. Kim Yudong, Séoul: Moonhak-kwa-Jisung-Sa, 2001.

ADORNO. T.W. *Théorie esthétique.* Paris: Klincksieck, 1974.

ADORNO. T.W. *Essays on Music*. LEPPERT, [R. (Ed.).](http://www.amazon.com/s/ref=ntt_athr_dp_sr_2/181-6136082-9551639?_encoding=UTF8&field-author=Richard%20Leppert&search-alias=books&sort=relevancerank) Trans. Gillespie, S. H. Losangeles, London: University of California Press, 2002.

ADORNO. T.W. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l’écoute.* traduit par Christophe DAVID, Édition Allia, 2003, p.18-19.

ADORNO. T.W. *Beaux passages, Écouter la musique*. Éditions Payot, 2013, p. 103.

AKRICH. M. *Les formes de la médiation technique.*  Réseaux, 1993, vol.60, juillet-août, p.87.

AKRICH. M. *Les objets techniques et leurs utilisateurs. De la conception à l’action*. Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot. (dir.), Les objets dans l’action, 4. Éditions de l’EHESS, 1993, pp. 35-57. Raison pratique.

ALARY, E. CHAIGNON, B-V. et GAUVIN, G. *Les Français au quotidien 1939-1949*. Editions Perrin, 2006, p.515.

ANCEL, P. *Une représentation sociale du temps : Étude pour une sociologie de l’art.* Paris : L’Harmattan, 1996, pp. 6-198.

ANDONOVA. Y. *Les formes de la médiation technique*. Réseaux, 1993, vol. 60, juillet-août, p.87.

ANDRES. G. « Spuk und Radio », *Anbruch.* XII, février 1930, p. 65.

ANGELIO, L. *L’apriori du corps chez Merleau-Ponty*. Revue philosophique, 2008, pp.167-187.

ANGENOT, M. *Les traités de l’éloquence du corps.* Sémiotica, 1973, p.60-82.

AMOSSY, R. et PIERROT, A. H, Stéréotypes et clichés, Langue, discours, société, Paris : Armand colin, 2011, pp.9-115.

ARNOLD, M. *Culture and Anarchy*. London: Cambridge University Press, 1960.

ARISTOTE. *Rhétorique.* Ⅰ, 1357a (tr.fr.Ruelle), Hachette, Le Livre de Poche, 1991, Chapitre 2.

ARISTOTE. *Poétique*. Trad. J. HARDY, Gallimard, 1996, pp. 7-138.

ARON, R. *Les étapes de la pensée sociologique*, Paris : Collection [Tel](http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Tel) , Gallimard, 1967, p. 504.

ATTALI. J. *Noise : the political economy of music.* trans. B. Massumi, Minneapolis : Univeristy of Minnesota Press, 1985.

AZOULAY*.* L. *Le musée phonographique de la Société d’anthropologie*. Bulletins de la Société d’anthropologie de Paris, 1901, p.327-329.

BARNETT, J. H. et al. *La théorie et le déploiement de l'art*. Trans. Yang geon yeol, Seoul: mi-jin-sa, 1993.

Barré. J.F. *Des notes blues, de la septième de dominante et de la musique en général*. l’Homme, 2001, p. 101.

BARROT. O. et CHIRAT. R. *La vie culturelle dans la France occupée.* Paris : Gallimard, 2009, pp. 12-147.

BASTIDE. R. *Art et Société.* préface de Jean Duvignaud, Paris : Payot, 1977.

BARTHES. R. *Le bruissement de la langue* : Essais critique Ⅳ, Paris: Seuil

BARTHES. R. *Fragments d’un discours amoureux*, Paris : Éditions du seuil, 1977.

BAURIER. R. CAZENAVE, E. *« Les conceptions de la médiatisation au début du XIXème siècle.* Études de communication, pp.2-11.

BECKER. Howard S. *Les mondes de l’art*. Paris : Flammarion, 1988, 2010.

BENGHOZI. P. J. « L'économie de la culture à l'heure d'internet : le deuxième choc », *ESPRIT,*  111-126, 2011, pp. 1-13.

BENHAMOU. F. *L'économie de la culture*. Paris: La Découverte, 2011.

BENSOUSSAN. A. *Édith Piaf.* Gallimard, 2013.

BENVENISTE. E. *Problèmes de linguistique générale, 1.* France: Gallimard, 1966.

BENVENISTE. E. *Problèmes de linguistique générale, 2.* France : Gallimard, 1974.

BERGSON. H. *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l’esprit.* Quadrige/ Puf, [1939]2012, p.16.

BERNET, R. *Origine du temps et temps originaire chez Husserl et Heidegger.* Revue Philosophique de Louvain, 1987. pp. 499-521.

BERSTEIN S. et MILZA, P. *Histoire de la France au* XXème siècle*, 2.1930-1958.* Paris : Perrin, 2009, pp.7-678.

BERSTEIN. S. et WINOCK. M. *La République recommencée, De 1914 à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil, 2004, pp.8-339.

BERTRAND, J.P., MARIE DESPRINGRE. A. et collectif (eds), Chansons en mémoires, Mémoire en chanson : Hommage à Jérôme Bujeaud (1834-1880). Actes du colloque du Poiré-sur-Vie, 19-23 novembre 2003), Paris, L'Harmattan, 2009.

BLACKING, J. *Le sens musical (1973).* Trad. Eric et Marika BlONDEL, Paris: Édition de Minuit, 1980, p.101.

BONNIEUX B. et al. *Cent ans de chanson française.* Découvertes Gallimard / Bibliothèque nationale de France arts, pp.10-147.

BORCHERS. T. A. *Rhetorical Theory: An Introductionon*. Wordsworth Publishing, 2007.

BOUDON, R. *La rationalité du religieux selon Max Weber*. L’Année sociologique, 2001, vol. 51. n°1, pp. 9-50.

BOUQUILLON, P. « *TIC et mutation des industries de la culture vers de nouvelles formes de marchandisation », Nouveaux medias Nouveaux contenus*, Apogée, 2009, pp. 123-136.

BOUQUILLON, P. *Industries, économie créatives et technologies d’information et De Communication.*  TIC & Société, 2010, vol. 4, n° 2,

BOUQUILLON, P. et MIERGE, B. et MOEGLIN, P. *La question des industries créatives en France*. <http://www.observatoire-omic.org/pdf/Bouquillion_Miege_Moeglin_industries_creatives_France.pdf> ˃

BOURDIEU. P. *Langage et pouvoir symbolique.* Paris : Éditions Fayard, [1982], [1991], 2001, pp. 7-403.

BOURDIEU. P. *Les règles d’art*, *Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Les Édition du Seuil, 1998 [1992], pp. 7-167.

BOURDIEU P. et DARBEL A. *L’amour de l’art : les musées d’art européens et leur public*. Paris : Les Éditions de minuit, 1969. pp. 13-167.

BOURDIEU P. et PASSERON Jean-C. *La reproduction : éléments pour une théorie du système d’enseignement,* 1969, Paris : Les Édition de minuit, pp.9-253.

BOURDIEU. P. *Avenir de classe et causalité du probable*. Revue française de sociologie, 1974, p.3-42.

BOURDIEU. P. *Genèse et structure du champ religieux.* Revue française de sociologie, 1971, p. *295.*

BOURDIEU. P. *Méditations pascaliens*. Éditions du Seuil, 1997, p. 328.

BOURDIEU. P. *Le marché, Des biens symboliques.* L’année sociologique, 1971, p. 49.

BOURDIEU. P. *sur la pouvoir symbolique.* Annales. Histoire, Sciences Sociales, 1977, pp. 405-411.

BOURDIEU.P. *Ethos, habitus, hexis. Questions de sociologie ; extrait de Le marché linguistique.*  exposé fait à l’Université de Genève en décembre, 1978. pp.133-136 ˂http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/questions/133-36.html˃

BOURDIEU. P. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Le sens commun, 1979. pp. 8-672.

BOURDIEU. P. *Les trois états du capital culturel*. Actes de la recherche en sciences sociales, 1979, vol. 30, pp.3-6.

BOURDIEU. P. *Le sens pratique.* Éditions de minuit, 1980, p. 43-461.

BOURDIEU. P. *Raison pratiques.* Paris : Éditions du Seuil, 1994, pp.15-237.

BOURDIEU. P. *Méditations pascaliennes.*  Éditions du Seuil, 1997, p.277.

BOURDIEU. P. *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, pp.15-376.

BOUTMY. E. *Hippolyte Taine.* Annales de l'École libre des sciences politiques, T8, avril 1893.

BOWMAN. W.D. *Philosophical perspectives on music.* New York: Oxford university press, 1998, p. 272.

BOZON. M. *Pratiques musicales et classes sociales: Structure d'un champ local.* Ethnologie française, nouvelle série, T. 14, no. 3, Ethnomusicologie: Recherches récentes (juillet-septembre 1984), pp. 251-264.

BRAZ. A. *Apprendre à philosopher avec Bourdieu*. Paris : Ellipses, 2013, p.23.

BRENADETTE. D. et MICÈLE. G. *La médiation culturelle Enjeux professionnels et politiques*. Hermès,2004, p. 201.

BRETON. P. et GAUTIER. G. *Histoires des théories des théories de l'argumentation*. Paris: La découverte, 2000.

BRETON. P. *La parole manipulée*, Paris : La découverte, 2000.

BRETON. P. *Éloge de la parole*, Paris : Édition La découverte, 2003, p.54.

BRETON. P. *L'argument dans la communication.* Paris: La découverte, 2006.

BRISSON, Élisabeth, *La musique*, Éditions Belin, 1993, pp. 11-543.

BROCHAND. C. *Histoire générale de la radio et de la télévision en France, Tome 1 1921-1944,* Paris : la documentation française, 1994, p. 107.

BUXTON. D. *Le Rock. Star-système et société de consommation*, Paris: La Pensée Sauvage, 1985.

CALLU. A. *« Les music-halls et cabarets ou les petites entreprises du « Gai Paris » sous l’Occupation. Culture et médias sous l’Occupation.*  Éditions du CTHS, 2009, p. 226.

CARADEC F. et Alain WEILL. *Le café-concert, 1848-1914*. Librairie Arhème Fayard, 2007.

CARCASSONE. M. *Les notions de médiation et de mimesis chez Paul Ricœur : Présentation et commentaire*. Hermès, 1998, p. 54.

CAROU. A. *Le cinéma, une extension de la littérature?* *Nouveaux medias Nouveaux contenus.*  Rennes: Apogée, 2009, 17-28.

CHADOURNE. A. *Les cafés concerts.* 1889. N.E. site UDENAP.

CHAMBERS. J. K. *Sociolinguistic Theory.* Oxford: Blackwell, 1995.

*CHAMBRE SYNDICALE DE L’ÉDITION MUSICALE. Un siècle de chansons françaises volume 1929-1959.*

CHARLES, E-M. *Le disque classique en France aujourd’hui. Histoire, industrie enjeux et perspectives*. L’Harmattan, 2001, pp.20-191.

CHOUARD, C. *L’oreille musicienne.* Folio essais, Éditions Gallimard, [2001]2009, pp.23-380.

CHUPIN, I., HUBÉ, N. et KACIAF, N. *Histoire politique et économique des médias en France*, Paris : Découverte, 2009, p. 97.

CLERGET. R. *Introduction à l’esthétique d’Adorno par approche de l'esthétique d'Adorno par l'analyse du rapport à Marx dans la Théorie esthétique*. Actuel Marx, 2002, n°14, 2002, URL : <http://actuelmarx.u-paris10.fr/alp0014.htm#2.1>

CORE, G. J. et CEREC, X. W. *L'appropriabilité économique des biens de contenu.*  http://centres.fusl.ac.be/CEREC/document/2007/cerec2007\_4.pdf

COULANGEON, P. *La stratification sociale des goûts musicaux.* Revue française de sociologie, 2003, n°44-1, pp. 3-33.

COULANGEON, P. *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris : Découverte, 2005, 2010.

COHEN. D. *Une institution musicale entre repli et implication politique : le quotidien de l’Opéra de Paris pendant la guerre de 1870 et sous la Commune.* Le Mouvement Social, 2004, n° 208, pp. 7-28.

CUGNY. L. *Une histoire du jazz en France : du milieu du XIXème siècle.* Paris : Edition outre mesure, 2014, p.286.

COX. A. « Le journal Signal. Presse illustrée et propagande allemande en France » in *Culture et médias sous l’Occupation Des entreprises dans la France de Vichy*, Editions du CTHS, 2009, p. 187.

CURIEN. N. et MOREAU. F. *L'industrie du disque*. Paris: La Découverte, 2006.

DAVID-GUILLOU. A. L’organisation des musiciens dans la Grande-Bretagne du XIXe siècle :vers une nouvelle définition de la profession. Le mouvement social, avril-juin 2013, vol. n°243, pp.9-18.

DEBRAY. R. *Cours de médiologie générale*, Paris : Gallimard, 2001, p.300.

DE CAPITANI. P. *De l’art de persuader à l'art de bien juger et de bien dire: la rhétorique chez Sperone Speroni*. Cahiers d'études italiennes*,* 2005, 131-159*.*

DÉCRAD. M. *Phonographie anglaise d’après les meilleurs auteurs*. Paris : Baudry, 1834.

DELALADE. F. *Le son des numériques. Entre technologie et esthétique.* Paris: INA-Buchet/Chastel.

DELAVAUT. H, DARNTON R., et PAVY. C. *Quand la chanson défit le pouvoir.* Bibliothèque nationale Paris.

DEMANIE. C. *Notre vie en ville dans les années 1950 et 1960*. Éditions Wartberg, 2013.pp. 3-71.

DELEUZE. G. *Le bergsonisme*. PUF, 5ème édition, 2014, pp.2-200.

DENORA. T. *After Adorno: Rethinking Music Sociology.* London: Cambridge Press, 2003.

DENORA. T. *Beethoven et la construction du génie.* Paris: Christian Bourgois, 1991.

DESPRAIRES.F. *L’imaginaire collectif*. Éditions Erés 2003.

DEWERPE. A. *La stratégie chez Pierre Bourdieu*. Enquête, 1996, p. 2.

DION. M. *Rambaud P., Société rurale et urbanisation.* Revue française de sociologie,

1969, 10-2. p. 238.

DORIN. S. *Catherine Dutheil-pessin, La chanson réaliste. Sociologie d’un genre*. Volume ! [En ligne], 2005, pp.1-3.

DORTIER. F. J. *Le Dictionnaire des sciences humaines*. Éditions sciences Humaines, 2008, p. 452.

DUBOIS. V. *La politique culturelle, Genèse d’une catégorie d’intervention publique*, Berlin, p.128.

DUFRENNE. M. *The phenomenology of Aesthetic Experience.* trans. Edward Casey et al. [Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973], p, 11.

DUTHEIL PESSIN. C. *La chanson réaliste sociologie d’un genre.* Paris : L’harmattan, 2004, pp.216-217.

DUNETON. C. *Histoire de la Chanson française 1*. Paris : Édition du Seuil, 1998.

DUTHEIL. C. *La chair de nos souvenirs, voix et chanson populaire.* Revue internationale de psychologique, 2002, vol.8. pp. 189-200.

DURKHEIM. E. *De la Division du travail social.* Presses universitaires de France*,* 1930, pp. 1-406.

DURKHEIM. E. MAUSS, M. HUBERT, S. MARX, K. DOUTTE, E. *Note sur la notion de civilisation*. L’année sociologique, Tom ⅩⅡ, Paris :Félix Alcan, 1913, p. 46.

DUVIGNAUD. J. *Sociologie de l’art.* Pais : PUF, 1967. pp. 11-142.

ECK. H. *Les intellectuels et l’Occupation,*  1940-1944. Autrement, 2004, p. 226.

ELIAS. N. *La Civilisation des mœurs.* 1939, trad. fr par Calmann-Levy, 1973.

ELIAS. N. *La civilisation des parents.*1980.

ELIAS. N. *Civilisation et psychosomatique.* 1988.

ELIAS. N. *La société des individus.* 1987, Paris : Fayard, 1991, pp.38-301.

ELIAS. N. *Mozart sociologie d'un génie*. Trad. Jeanne Ettore et Bernard Lortholary. Paris: Seuil, 1991.pp.

ELIAS. N. *Au-delà de Freud.* Paris : La Découverte, 2010.

ELLUL. J. *Le système technicien.* Paris: Calmann Lévy, 1977.

ERA. M. et LAMY. Y. *Sociologie de la culture*, 3e édition, Paris: Armand Colin, 2011.

FARRUGIA. F. *Une brève histoire des temps sociaux : DURKHEIM, HALBWACHS, GURVITCH.* Cahiers Internationaux de Sociologie, 1999, p. 96.

FAUQUET JOËL-M. et HENNION. A. *La Grandeur de Bach*, *L’amour de la musique en France au XⅨème siècle.* Paris : Fayard, 2000.

FERRY. M. P. *Sapir et l’ethnographique*. Langages, 1970, vol. 5, n°18, pp.12-21.

FLICHY. P. *L’innovation technique*. Éditions La découverte, 2003, p.34.

FOEUSSEL. M. et LAMOUCHE F. *Anthologie de Paul Ricœur.* Éditions du Seuil, 2007, pp. 7-416.

FONTANILLE. J. *Sémiotique et littérature. Essais de méthode.* p.9.URL :˂ http://www.unilim.fr/pages\_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemiotiquelitteratureintro.pdf˃

FOURASTIÉ. J. Les trente glorieuses. Introduction de Daniel Cohen.

FORTOUL. H. *1852 : Hippolyte Fortoul, ministre de Napoléon III, ordonne le « Recueil des poésies populaires de la France.* Université ouverte des humanités, URL : <http://jalonedit.unice.fr/ethnomusicologie/cours/5.-la-patrimonialisation-des-musiques-dites->

FRANCASTEL. P. *Art et technique.* Gallimard, 1998, pp.15-300.

FRANCASTEL. P. et al. *Art et histoire de l’art*. [Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, 1950, vol.5, n°3, 1950, pp. 356-369.](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/ahess)

FRANCASTEL. P. *Études de sociologie de l’art.* Paris : Éditions Denoël, 1970.

FRANÇOISE. B*. L'économie du star-system.* Paris; Odile Jacob, 2002.

FRANÇOISE. M. *Le processus de rationalisation chez Max Weber*. Sociétés, 2004, Vol.4 n° 86, pp. 119-124.

FRIDENSON. P. *Les expériences de la rationalisation dans la France des années 20*. Science sociales et santé, 1988, p. 49.

FRIESE. H. *Le temps-discours, les temps-images, pluralisation et ouverte de l’organisation temporelle de la vie quotidienne*. Politix, 1997, p.41

FROMILHAGUE. C. *Les figures de style.* Paris : Armand colin, 2010, pp. 11-118.

GALLOPE. M. et al. *Vladimir jankélévitch's philosophy of music*. Journal of the American Musicological Society*,* 2012,vol. 65, n˚ 1, pp.215-256.

GARCIN. P. *Internet et les nouvelles formes de liens publics/artistes.* Sociétés, 2012, n°117, pp. 101-112.

GIFFARD A. *Lecture numérique et logique de l'attention.* URL: « http://www.livre-paca.org/data/dazibaos/pdf/giffard.pdf »

GINOUVES. V. *Musique et émotion.* Terrain, 2001, n˚ 37.

GIRAUD. C. *Histoire de la sociologie.* réimpression de la 3ème édition, Presse universitaires de France, 2007. pp.6-125.

GOODMAN. N. *Langage de l’art* : *une approche de la théorie des symboles* (1976) Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.

GOUSPY. C. *La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse*. Volume !, 2003, n°2 :2, pp. 27-39.

GREEN.A. M. « *Y-a-t-il une place pour la musique en sociologie ?* » *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales* Volume 2, L’Harmattan, 1997, p. 32.

GREEN. A. M. *Musique et sociologie: enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris: L’Harmattan, 2000.

GREEN. A. M. *De la musique en sociologie.* Paris: L'Harmattan, 2006, pp.9-245.

GROS DE GASQUET, J. *Rhétorique, théâtralité et corps actorial.* Dix-septième siècle, 2007, vol.3, n° 236, pp.510-519.

GROSS. E. *Les débuts de l'art.* Paris: Collection Arts et Anthropologies, 2009.

GUILLO. D. *Des sciences de la vie aux sciences sociales : les visages du naturalisme*, dir. Par Razming Keucheyan Gérald Bronner, La théorie sociale contemporaine PUF, 2012.

GUILLOU. A. D. *L’organisation des musiciens dans la Grande-Bretagne du 19ème siècle : vers une nouvelle définition de la profession.* Le Mouvement Social, n° 243, 2013,

GUYAU. J. M. *L’art au point de vue sociologique : les principes ; essence sociologique de l’art, première partie*, 1887, p.6.

GUYAU. J. M. *L'art au point de vue sociologique*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1889.

GUYAU. J. M. *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.* Paris: Librairie Félix Alcan, 1884.

HALBWACHS M. *La mémoire collective.* Paris : Puf, 1950. pp.9-295.

HALBWACHS. M. *Les cadres sociaux de la mémoire.* Albin Michel, 1994, pp.1-367.

HARNONCOURT N. *Le discours musical, pour une nouvelle conception de la musique*. Éditions Gallimard, 1984, p. 21.

HAROCHE. C. *Retenue dans les mœurs et maîtrise de la violence politique. La thèse de Norbert Elias*. *Cultures & conflits.* 1993, p.2.

HEINICH. N. *Du peintre à l’artiste. Artisans et académiciens à l’âge classique.* Paris : Minuit, 1993.

HEINICH. N. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres e des sculpteurs.* Paris : Klinclsieck, 1996.

HEINICH. N. *Être écrivain. Création et identité,* Paris : La découverte, 2000.

HEINICH. N. La sociologie de Norbert Elias. Paris : La découverte, 2002, pp.6-117.

HEINICH. N. *La sociologie de l'art.*  Paris: La découverte, 2004.

HENNION. A. *La médiation musicale.* Thèse de sociologie, EHESS. 1991.

HENNION. A. *La passion musicale, Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié, 1993.

HENNION. A. et MASONNEUVE, S. et GOMART, E. *Figures de l'amateur; formes, objet, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. La documentation Française, Paris, 2000.

HENRY CUIN. C. *Émotions et rationalité dans la sociologie classique*. Revue européenne des sciences sociales*, 2*001, p. 98.

HEURTIN J. P. et TROM. D. *L’expérience du passé.* Politix, 1997, p. 10.

HEYMANS. G. *Les « deux Mémoires » de M. Bergson*. L'année psychologique. 1912, vol. 19. pp. 66-74.

HONG J. et OH H. *L'esthétique de la musique*. Séoul: Um-ak-se-gye, 2007.

HULAK, F. *En avons-nous fini avec l’histoire des mentalités ?.* Philonsorbonne, Publications de la Sorbonne, n°2, année 2007-2008. p, 92.

HUSSERL. E. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps.* trad. Henri DUSSORT, PUF, la 6ème édition, 2002, pp.19.

IMBERTY M. *Fondements d’une sémiologie de la musique by Jean-Jacques Nattiez.* Revue de Musicologie, 1976, T. 62, n° 2, pp. 336-339.

JANKELEVITCH. V. *La musique et l'ineffable.*  Paris: Seuil, 1983.

JEAN-PHILIPPE, H. et DANNY, T. *L’expérience du passé.*  Politix, 1997, p. 10. Lhomme JEAN. L. *MUMFORD (Lewis)-Technique et civilisation*. *Revue économique*, 1952, p.755. JOURNET. N. *Lucine Lévy-Bruhl (1857-1939). De la mentalité primitive à la pensée sauvage*, Editions Sciences Humaines, 2002, p. 162.

JULY. J. *Esthétique de la chanson française contemporaine*, L’Harmattan, 2007, pp.9-177.

KECK. F. *Le problème de la mentalité primitive, Lévy-Bruhl, entre philosophie et anthropologie.* Thèse de doctorat, 2003, Université Charles de Gaulle - Lille III.

KECK. F. *Sociologie et philosophie d’Emile Durkheim : le social et le mental.* Skepsis, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, pp.180-185.

KLINKENBERG. J. M. *précis de sémiotique générale*. De Boeck Université, 1996. pp.20-432.

KOSMICKI. G. *Music électroniques, des avants-gardes aux dance floors.*  Éditions Le mot et le reste, 2010, pp.9-367.

LABORIE. P. *L’Opinion française sous Vichy.* Éditions du Seuil, Paris, 1990, p.230. LATOUCHE. S. *Jachques Ellul, contre le totalitarisme technicien.* Éditions le passager clandestin, 2013, p.22.

LEE.J.H. *Adorno, l’herméneutique de la souffrance*. Seoul : Sal-lim, pp. 3-88.

LALO. C. *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique par Charles Lalo, agrégé de philosophie.* Revue musicale, 1908, vol.8, n°8.

LALO. C. *Programme d’une esthétique sociologique.* Philosophique, juillet, 1914.

LALO. C. *L’art et la vie sociale*, Paris : Libraire Doin, 1921.

LATOUCHE. S. *Jachques ellul, contre le totalitarisme technicien*, Éditions le passager clandestin, 2013, p.22.

*La poésie antique.*  URL :<http://zodode.5.50megs.com/OetC/poesie_antique.htm>

LAVABRE. M. C. *Usage et mésusage de la notion de la mémoire.* Critique internationale, 2000, p. 55.

LEAVIS. F. R. *Mass Civilization and Minority Culture.* Cambridge: Minority Press, 1930.

LE BAIL. K. « *Radio-paris ou Radio-Vichy ? Le milieu artistique français face au nouveau marché des ondes* ». *Culture et médias sous l’Occupation, Des entreprises dans la France de Vichy*. Paris : CTHS, p. 329.

LE BAIL. K. *« Travailler à Paris sous l’Occupation : l’exemple de la radio ». La musique à Paris sous l’Occupation*. Fayard/Cité de la musique, 2013, pp. 13-240.

LEE. J. *La parole et le pouvoir*. Séoul: Han-gil-sa, 2011.

LEGROS Patrick et al. *Sociologie de l’imaginaire*, Paris : Armand Colin, 2006.

LEBRUMENT. N. *Le corps comme pivot des rapports du langage et du sensible chez le premier Merleau-Ponty*. Recherches qualitatives hors-Série, 2013, n°15, p.383. « http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors\_serie/hs-15/hs-15-Lebrument.pdf»

LÉVY-BRUHL, L. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, PUF, 1910.

LÉVY-BRUHL, L. *La Mentalité Primitive*, Paris, Alcan, 1927.

LÉVY-BRUHL, L. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Alcan, (rééd. PUF, 1951).

LÉVY-BRUHL, L. *L’expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, Alcan, 1938.

LÉVY-BRUHL, L. *Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Alcan, 1963.

LEVI-STRAUSS, C. *La Pensée sauvage*, Plon 1962.

MABILLE. O. et JD. en COLL. *« Enregistrement », L’éléments d’esthétique musicale*, Actes sud/cité de la musique, 2011, p. 94.

MAISONNEUVE. S. *Between History and Commodity: The Production of a Musical Patrimony through the Record in the 1920-1930s*. Poetics, 2001, vol.29, n° 2, pp. 89-108.

MAISONNEUVE. S. *De la machine parlante au disque, Une innovation technique, commerciale et culturelle*. Vingtième siècle, Revue d’histoire, 2006, p.28.

MAISONNEUVE. S. *L'invention du disque 1877-1949: Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris: [Archives Contemporaines](http://recherche.fnac.com/e35049/Archives-Contemporaines), 2009.

MALHOMME, F. *La rhétorique et les arts chez Sperone Speroni*. Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric, 2011, vol. 29, n˚ 2, pp. 151-193.

MARIO d'Angelo. *La renaissance du disque. Mutations mondiales d'une industrie culturelle.*  *La Documentation Française,* 1990.

MARX K. et ENGELS F. *Litterature and Art*. International, 1947, Chp. 1.

MAUSS, M. *Sociologie et anthropologie*, puf, 1950, pp.11-137.

MATTEWS. J. T. *Industrie musicale, médiations et idéologie: Pour une approche critique réactualisée des musiques actuelles.* 2006. thèse de doctorat, Université Bordeaux 3.

MATTEWS. J. T. PERTICOZ. L*. L’industrie musicale à l’aube du XXIe siècle*. Paris: L'Harmattan, 2012.

MAX. P. *Adorno's aesthetics of music.* Cambridge University Press: 1998.

MAYOL. F. *La chanson Parisienne*. Musica-Noël, numéro spécial « La chanson », paris, 1913.p.256.

MAZUIR. F. *Le processus de rationalisation chez Max Weber*. Sociétés, 2004, p.86, p. 126.

MENICHETTI. J. *Histoire du Droit, L’écriture de la Constitution de l’An VIII : quelques réflexions sur l’échec d’un mécanisme révolutionnaire.* Napoleonica, 2013, pp. 68

MEYER. M. *Problématologie et Argumentation: ou la philosophie à la rencontre du langage*. *HERMÈS* 15, 1995, pp. 145- 154.

MENGER. P. M. *Les laboratoires de la création musicale.* Paris : La documentation française, 1989.

MENGER. P. M. « Le marché de l’emploi musical et ses transformations », *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Volume 2, 1997. pp. 129-131.

MENGER. P. M. *Portrait de l’artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Éditions du seuil et La République des Idées, 2002.

MENGER. P.M. *Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven.* Annales,2002, vol.57, n°.4, p. 24.

MENGER. P. M. *Le travail créateur.*  Éditions Gallimard/ seuil, 2009.pp. 165-213.

MENGER. P. M. *Y a-t- il une sociologie possible de l’œuvre musicale ? Adorno et au-delà*. L'Année sociologique, 2010, vol. 60, n°2, p. 331-360.

MERLEAU-PONTY. M. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, p. 13.

MIDDLETON. R. *Studying popular Music*. Milton Keynes : Open university Press, 1990.

[MIHÁLY V.](http://www.google.fr/search?hl=fr&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Gy%C3%B6rgy+Mih%C3%A1ly+Vajda%22&source=gbs_metadata_r&cad=6) M. *Le Tournant du siècle des lumières, 1760-1820* : *les genres en vers des lumières au* *romanticisme*,Akadémiai Kiadó,1982.

MOLINO. J. *Critique sémiologique de l’idéologie.* Sociologie et sociétés, 1973, vol.5, n°2, novembre, pp. 17-44.

MOLINO. J. *Le singe musicien : Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique.* Actes Sud, 2009. pp.13-442.

MONTAGNE. V. *Savoir(s) et rhétorique(s) à la Renaissance*. NOESIS, 2010, 15, p.45-68. URL: ˂ http://noesis.revues.org/1681˃

MOSÈS. S. *Émile Benveniste et la linguistique du dialogue*. Revue de Métaphysique et de morale, 2001, Presse universitaires de France, pp. 509-525.

MOUACI. A. *Les poètes amateurs: approche sociologique d'une conduite culturelle. Instantané de la recherche.* L’Harmattan, Logiques sociale, 2001, pp. 195-198.

MOULIN. J. P. *Une histoire de la Chanson française, Des troubadours au rap*. Édition Cabédita, 2004, p.48.

MOULIN. R. *de l’artisan au professionnel : artiste.* Sociologie du travail, n° Spécial sur *Les professions artistiques*, 1983, avril, pp. 388-403.

MORION. E. *L'industrie culturelle*. Communications, 1961, Vol. 1, n˚ 1, pp. 38-59.

MORIN. E. *Les stars.* Éditions du Seuil, 1972, p. 98.

MOUCHTOURIS. A. *Sociologie de la culture populaire.* Paris: L'Harmattan, 2007, pp.13-171.

MOUCHTOURIS. A. *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique.* Paris: L'Harmattan, pp.10-120.

MRAD R. B. *La mimésis créatrice dans la poétique et la rhétorique d’Aristote.*  L’Harmattan, 2004, pp.13-156.

MÜLLER. H.P. *« 2. Action et structure. La praxéologie de Pierre Bourdieu ». Pierre Bourdieu, Théorie et pratique.* Paris : La Découverte « Recherches », 2006 p. 47-62.

NATTIEZ. J. J. *Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1974, pp. 61-75.

NATTIEZ. J. J. *La narrativisation de la musique, la musique : récit ou proto-récit ?* Cahiers de narratologie, 2011, p.3.

NAVARRE. O. *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote.* Hachette, 1990, p.85.

NOIRIEL. G. *Les ouvriers dans la société française.* Édition du Seuil, 2002, pp.10-267.

NORDENSKIÖLD. E. *Les rapports entre L’art, La religion et La magie chez les Indiens Cuna et Choco.* Journal de la Société des Américanistes, 1929, tome 21, n°1, pp. 141-158.

NORDMANN. J. T. *Taine et le positivisme.* Romantisme, 1978, vol. 8, n° 21-22, pp. 21-33.

OLIVESI. S. *La communication selon BOURDIEU.* Paris : L’Harmattan, 2005, p. 18.

OLIVIER. Z. *L’Amérique en col blanc. L’invention du tertiaire : 1870-1920*, Paris, Berlin, 1990.

OUATTARA. B. *Adorno, une éthique de la souffrance.* Paris : L’Harmattan, 2004.

PADDISON. M. *Adorno's Aesthetics of music.* London: Cambridge University Press, 1998.

PARK. Y. *Korean Pragmatics.* Seoul: bak-i-jeong, 2007.

PAUL. V. *Conséquences de six années de guerre sur la population française*. Population, 1946, n°3, pp. 429- 440.

PÉCOUT. G. *Les campagnes dans l’évolution socio-politique de l’Europe, France, Allemagne, Espagne et l’Italie*. Histoire & société rurale, 2005, p. 16.

PEDLER. E. *En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique*. Réseaux, 1994, volume 12 n°68. pp. 85-94.

PEDLER. E. La sociologie de la musique selon Max Weber : une sociologie historiques des conditions d’existence de la musique, *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Vol 2, Françoise Escal et Michel Imberty (dir.), L’Harmattan, 1997. pp. 59-120.

PEDLER. E. *Sociologie de la communication*, Armand colin, [2000]2005, p, 65-70.

PEDLER. E. *Entendre l’opéra : Une sociologie du théâtre lyrique*, Paris : L’Harmattan, 2003, pp. 8-173.

PEDLER. E. *L’invention du «grand répertoire»*. *Processus d’institutionnalisation et construction des canons lyriques contemporaines : le cas de Aїda*. Le mouvement social, 2004, n° 208, pp. 166-179.

PEDLER. E. *Les sociologique de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musiciennes.* L’Année sociologique*,* 2010, vol, 60, pp. 305-330.

PETERSON. R. et BERGER. D. *Cycles in Symbol production: the case of popular music*. American sociological review, 1975, vol.40, pp. 158-173.

PETERSON. R., A. et KERN R. M. *Changing highbrow taste: from snob to omnivore.*  American sociological review, 1996, vol.61, n°5, pp. 900-907.

PÉQUIIGNOT. B. *Pour une sociologie esthétique*. Paris: L'Harmattan, 1993.

PÉQUIIGNOT. B. *Les arts dans le développement de l’individu et de la société*. novembre, 2009.

PÉQUIIGNOT. B. *Sociologie des arts.* 2ème édition, Paris : Armand Colin, 2013.

PERAULT. S. *Ça c'est Paris ! Le Bal du Moulin Rouge et ses girls*. Ethnologie française, 2012, p. 494.

PERTICOZ. M. L. *Les processus techniques et les mutations de l'industrie musicale, L'auditeur au quotidien, une dynamique de changement*. Thèse de doctorat, Université paris 8, 2009.

PILLET. E. *cafés-concerts et cabarets*. Romantisme*,* 1992, p.43.

PISTONE.D. *Sociologie de la musique.* Dictionnaire de la musique, Paris : Bordas, 1976, Tome 2, pp. 940.

PLANTIN. C. *Un lieu pour les figures dans la théorie de l’argumentation*. Argumentation et Analyse du Discours [En ligne], 2009, vol.2, pp. 2-14.

QUIVY. R. et CAMPENHOUDT, L. V. *Manuel de recherche en sciences sociales.* 3ème édition Paris: DUNOD, 2011[2006], pp.

REBOUL. O. *Introduction à la rhétorique, Théorie et pratique*. Puf/Quadrige, 1991, 2011, pp.3-231.

REAGAN. C. *Réflexions sur l’ouvrage de Paul Ricœur* : La Mémoire, l’histoire, l’oubli, Transversalités, 2008, vol.2, n°106, URL : ˂ [www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm](http://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm) ˃

RÉGNIR. G. *Jazz et société sous l’Occupation.* L’Harmattan, 2009, p.155.

RENNES. J. *L’argument de la décadence dans les pamphlets d’extrême de droite des années 30*. Mots*,* 1999, P.156.

RICHEZ, J.C. et STRAUSS. L. *Généalogie des vacances ouvrières*. Mouvement social, 1990, p.4.

RICOEUR. P. *La métaphore et le problème central de l’herméneutique*. Revue Philosophique de Louvain, 1972, vol.70, n°5, p. 94.

RICOEUR. P. *La métaphore vive*. Éditions du Seuil, 1975. pp.13-320.

RICOEUR. P. *The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling.* Critical Inquiry, 1978, vol 5, n° 1, Special issue on metaphor, pp.153

RICOEUR. P. *Imagination et métaphore.* Psychologie Médicale, 1982, 14, p.4.

ROCOEUR. P. *L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social*. Autres Temps. Les cahiers du christianisme social, 1984, vol 2, n°2, pp. 53-64.

RICOEUR. P. *Temps et récit, 1. L’intrigue et le récit historique.* Éditions du Seuil, 1983. p.109.

RICOEUR. P. *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction.* Éditions du Seuil, 1984, pp. 11-298.

ROCOEUR. P. « *Le temps raconté* ». *Temps et récit, 3*. Éditions du Seuil, 1985, pp. 253-487.

ROCOEUR. P. *L’écriture de l’histoire et la représentation du passé.* Annales, Histoire, Sciences Sociales, 2000, n° 4, p.733.

ROCOEUR. P. *La mémoire, l’histoire, l’oubli.* 2000. pp. 3-163.

RIOCEUR. P. *Le sens de la métaphore*. *Anthologie*. Choisis et présentés par Michaël et al. Paris : Éditions du Seuil, 2007, p. 113.

R. M., Thibierge. *Phonographe ou Peintre des sons.* Paris, BNF, 1808.

ROBRIEUX. J., J. *Rhétorique et argumentation*, Paris : Armand Colin, [2010] 2012, p, 22.

ROSOLATO. G. *Essais sur le symbolique*, paris : Gallimard, NRF, 1969, p. 292-301.

RUDENT. C. *L’analyse du cliché dans les chansons à succès*. *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris : [L’Harmattan](http://www.editions-harmattan.fr/), 2000, pp. 95-121.

ROUEFF. O. « Formes de disponibilité et logiques de mobilisation d’une mémoire publique Le jazz en France », *Mémoires et histoires. Approche pluridisciplinaire, dir. Johann Michel,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 69-86

ROUEFF. O. *La montée des intermédiaires Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960*. Actes en sciences sociales, 2010, pp 34-59.

ROUEZÉ. V. *Les musiques diffusées dans les lieux publics: analyse et enjeux de pratiques communicationnelles quotidiennes.* Thèse de doctorat, Université Paris 8, St Denis.

ROUEZÉ. V. *« Mutations des Pratiques musicales à l'heure des NTIC* » in Nouveaux médias Nouveaux contenus tome 1, Renne: Apogée, 2007, pp.179-191.

RUDENT. C. *L’analyse du cliché dans les chansons à succès. Musique et Sociologie.* Paris, L’Harmattan, 2000, p.109.

RUWET, N. *Langage, musique, poésie*, Paris, seuil, Collection Poétique, 1972.

SALLE, B. *Les nouveaux moyens de diffusion de la création musicale à Radio France*.

URL : <http://www.observatoire-omic.org/colloque-icic/pdf/Salle_1_2.pdf>

SAPIRO. G. GOBILLE. B. *Propriétaires ou travailleurs intellectuels ?* Le mouvement social, 2006, p. 114.

SÈVE. B. *L’altération musicale.* Seuil, Paris, 2002, p. 274.

SCHAEFFER. J.M. *Entendre et écouter, compétences procédurales et connaissance explicite dans l’écoute musicale.* Théories ordinaires. Paris, Éditions de l’EHESS, 2013. pp. 25-42.

SCHLESSER. G. *Du talent que l’on peut toucher le doigt*. *Le goût de la Chanson.* Mercure de France, 2013, p.119.

SCHNAPPER. L. *la musique «dégénérée » sous l’Allemagne nazie.* Raisons pratiques, 2004, p.159.

SÉBALD. S. *L’édition du disque*. Revue de la B.N.F, 2009, pp. 30-41.

SHIAPPA. E. *Rhêtorikê, what’s in a Name? Toward a revised History of Early Greek Rhetorical theory*. Quarterly journal of Speech, 1992, pp.78.

SHNEIDER. M. *Sociologie et Mythologie musicales*. Colloque de Wégimont III 1956, in Ethnomusicologie, 1960, Paris, p.13.

SILBERMANN. A. *Introduction à une sociologie de la musique*, Paris : PUF, 1955.

SILBERMANN. A. *Les principes de la sociologie de la musique*. Genève: Librairie Droz, 1968.

Société Belge de Musicologie, « Structure musicale et "plagiat" au XVIIIe siècle », in *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap,* Vol. 11, No. 1/2 (1957), pp.73-74.

*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 25, No. 1/2 (Jun. - Dec. 1994), pp. 321-335.

SIMON. Y. *La Sacem et les droits des auteurs et compositeurs La documentation française.*  La documentation française, 2000.

SIMON. Y. *La vie musicale sous Vichy*, Éditions Complexe, 2001, p. 54.

STRAWINSKY. I. *Poétique musicale.* Paris : Harmoniques /Flammarion, 2011[2000], p.79.

SUPICIC. I. *Music et Société : perspectives pour une sociologie de la musique*. Zagreb *:Institut de Musicologie*, 1971, p.36.

SUPICIC. I. « Les foncions sociales de la musique » *Musique et Société,* Éditions de l’Université de Bruxelles, 1988.

SUPICIC. I. *Les approches socio-historiques de l’œuvre musicale.* International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1994, vol. 25, n° 1/2, p.322.

TAINE. H. A. *philosophie de l’art.* Paris: Fayard, 1985.

TAINE. H. A. *History of English Literature,* New York: Henry Holt and Company, 1886.

TARRAB. G. *Jean Duvignaud, Sociologie de l’art, Paris, P.U.F. 1967*. L’Homme et la société, 1967, vol. 6, n° 1, pp. 197-199.

TATARKIEWICZ. W. *A history of six ideas: An Essay in Aesthetics.* WARSAW: PWN-polish Scientific Publishers, 1980.

TAYLOR. G. H. *Ricoeur’s philosophy of imagination*. Journal of French philosophy, 2006, vol. 16, n° 1 and 2, pp. 94-104.

THIÉBOT. E. *Chroniques de la vie des Français sous l’occupation*. Paris : La Rousse, pp.2-126.

THIERRY-MIEG. J.J. *Sténographie à pente unique, faisant suite à la phonographie. Système propre à suivre la parole d’un orateur.* Paris, F. Didot frères, 1853, p.3.

TOURNÈS. L. *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*. Fayard, 1999, pp. 7-421.

TOURNÈS. L. *Du phonographe au MP3, une histoire de la musique enregistrée du XIXème siècle au XXème siècle.* Autrement, 2008, p.11.

TOURNÈS. L. *la popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d’une massification des pratiques musicales*. Revue historique, 2001, pp. 109-130.

TOURNÈS. L. *Le temps maîtrisé : l’enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale au XXème siècle. Vingtième siècle : Revue d’histoire,* 2006, p.17.

TRÉVOR-ROPER. H. *Nef (John U.) ‒ La naissance de la civilisation industrielle et le monde contemporain*. Revue économique, 1955, vol.6, n°.4, p.683.

TRIOLAIRE. C. *Contrôle social et arts du spectacle en province.* Annales historiques de la Révolution française, 2003, p. 46.

TRUDGILL. P. *Norwich revisited: Recent Changes in English urban dialect*. English World-Wide, 9-1, 33-49, 1988.

ULMANN-MAURIAT. C. *Naissance d’un média, histoire politique de la radio en France (1921-1931).*  L’Harmattan, 1999, p. 24-25.

VARROD D. et PRESCHEY. N. *Charles Trenet.* Flammarion, pp.12-221.

VIAN. B. extrait de « Ecrits sur le Jazz », Combat, 1947.

VINCENT, P. *Conséquences de six années de guerre sur la population française*. Population, 1946, pp. 429-440.

WARDHAUGH. R. *an introduction to Sociolinguistics*. Blackwell publishing, 2001.

WATIER. P. *Une introduction à la sociologie compréhensive.* Paris : Circé, 2002, pp.18-154.

WEBER. M. *Sociologie des religions* pour la traduction française. Gallimard, 1997, p. 554 ; *Sociologie des religions* Trad. mod. pp. 434-435.

WEBER. M. *Économie et société.* Paris : Plon, 1972 pp. 146-330.

WEBER. M. *Sociologie de la musique: Les fondements rationnels et sociaux de la musique. Introduction.* Trad. et notes par Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris: Métailié, 1998.  Max WEBER. M. *Les trois types purs de la domination légitime*. Sociologie, [en ligne], 2014, p.298.

WENZEL. C. H. *An introduction to Kant's aesthetics: Core Concepts and Problems*. Blackwell publishing: 2005.

WITKIN. R. W. *Adorno on Music.* London: Routledge, 1998.

WITKIN. R. W. *Adorno on popular Culture.* London: Routledge, 2002.

**Les ressources audiovisuelles**

*34ans de Chansons françaises : 85 succès de 1930 à 1963. Les chansons de cette Décennie-là : 1940-1949* Vol.2/4. Distribution Arcadès. 2015.

*Il est minuit Paris s’éveille.* Editions ina, 2015.

1. Jean Pierre MOULIN. *Une histoire de la chanson française des troubadours au rap*. Cabédita, 2004, p. 22. [↑](#footnote-ref-1)
2. Emile DURKEIM. *« Représentations individuelles et représentations collectivités ».* S*ociologie et philosophie.* Quadrige/puf, [1924]2010, p. 2. [↑](#footnote-ref-2)
3. Émile DURKHEIM. *« préface ». Sociologie et philosophie*. Paris : Alcan, 2010, p. 65. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Id.* p. 34. [↑](#footnote-ref-4)
5. La notion de représentation, URL : http://www.naimasas-com.net/article-la-notion-de-representation-94684645.html, 2011. [↑](#footnote-ref-5)
6. Isabelle DANIC, « La notion de représentation pour les sociologues. Premier aperçu », Réso université Rennes 2, 2006. [↑](#footnote-ref-6)
7. Marie-Odile MARTIN SANCHEZ, *Concept de représentation sociale*, URL : http://www.serpsy.org/formation\_debat/mariodile\_5.html [↑](#footnote-ref-7)
8. Florence HULAK. *En avons-nous fini avec l’histoire des mentalités ?* Philonsorbonne, 2008, n°2 2007-2008, p, 92. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Id*. p.91. [↑](#footnote-ref-9)
10. NICOLAS JOURNET. *Lucine Lévy-Bruhl (1857-1939). De la mentalité primitive à la pensée sauvage*, Editions Sciences Humaines, 2002, p. 162. [↑](#footnote-ref-10)
11. *La Bibliothèque idéale des sciences humaines*, [Ed. Sc. Humaines](http://www.cairn.info/editeur.php?ID_EDITEUR=SH), 2009, p. 247. [↑](#footnote-ref-11)
12. Marcel MAUSS. *Sociologie et anthropologie*. Presse Universitaires de France, 1950, p. 11. [↑](#footnote-ref-12)
13. Norbert ELIAS. *La société des individus*. Fayard, 1991, p.244. [↑](#footnote-ref-13)
14. Auguste Comte, en opposant à philosophie théologie et à philosophie métaphysique, il a fondé la philosophie positive. Selon le dictionnaire de la langue française (1863-1879), la définition du « positivisme » se succède : « philosophie positive : se dit un système philosophique émané de l’ensemble des sciences positives ; Auguste Comte en est le fondateur ; ce philosophe emploie particulièrement cette expression par opposition à philosophie théologique et à philosophie métaphysique. » Ce concept caractérise « la voie entre les deux écueils que l’objectivisme absolu, qui exagère l’indépendance del’ordre naturel, et le subjectivisme,qui rejette toute la vie collective.» « Le positivisme » in L’Encyclopédie universalis, 2014.   [↑](#footnote-ref-14)
15. Natalie HEINICH. *La sociologie de l’art*, Paris : La Découverte, 2004, p. 42. [↑](#footnote-ref-15)
16. BARNETT, J. H. et al. *La théorie et le déploiement de l'art*. Trad. Yang geon yeol, Seoul: mi-jin-sa, 1993, pp. 11-12. [↑](#footnote-ref-16)
17. GROSS, E. *Les débuts de l'art.* Paris: Collection Arts et Anthropologies, 2009, p. 311. [↑](#footnote-ref-17)
18. Natalie HEINICH. *La sociologie de l'art.* Paris: La découverte, 2004, p. 17. [↑](#footnote-ref-18)
19. Jean- Marie GUYAU. *L’art au point de vue sociologique* : première partie, Jean-Marie Guyau, L’art au point de vue sociologique : première partie, 1887, p. 21. [↑](#footnote-ref-19)
20. Jean-Marie Guyau, *L’art au point de vue sociologique : les principes ; essence sociologique de l’art, première partie*, 1887, p.6. URL: <http://classiques.uqac.ca/classiques/guyau_jean_marie/art_pt_de_vue_socio/guyau_jm_art_socio_1.pdf>. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ivo SUPICIC, *Musique et société : perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb : Institut de musicologie, Académie de musique, 1971. p.36. [↑](#footnote-ref-21)
22. Ivo SUPICIC, *Les approches socio-historiques d’oeuvre musicale*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1994, Vol. 25, p.322. [↑](#footnote-ref-22)
23. Marius SCHNEIDER, *Sociologie et Mythologies musicales*, Colloque de Wégimont Ⅲ, 1956, Ethnomusicologie*,* 1960, Paris, p.13. [↑](#footnote-ref-23)
24. Anne-Marie GREEN. *De la musique en sociologie*, Paris : L’Harmattan, 2006, pp. 36-37. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Id.* p. 38. [↑](#footnote-ref-25)
26. Gilbert TARRAB. « Jean Duvignaud, *Sociologie de l’art*, Paris, P.U.F. 1967 ». *L’Homme et la société*, 1967, vol. 6, n°1, pp. 197-199. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Id.* p. 197.  [↑](#footnote-ref-27)
28. Jean DUVIGNAUD, *Sociologie de l’art,* Paris : PUF le sociologue, 1967, p. 52. [↑](#footnote-ref-28)
29. Pierre BOUDIEU, *Question de sociologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 207. [↑](#footnote-ref-29)
30. Pascale ANCEL, *Une représentation sociale du temps : Étude pour une sociologie de l'art*, Paris : L’Harmattan, 1997, p. 20. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Id.* *p.*22. [↑](#footnote-ref-31)
32. Ivo SUPICIC, « Les fonctions sociales de la musique », in *Musique et Société*, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1998, p. 174. [↑](#footnote-ref-32)
33. Jean MOLINO, Critique sémiologie de l’idéologie, *Sociologie et société*, 1973, Vol 5, n° 2, Presses de l’université de Montréal (sous presse), pp. 17-44 [↑](#footnote-ref-33)
34. [Loui*s* MARIN](http://www.universalis.fr/auteurs/louis-marin/), *Le sémiologie de l’art*, Encyclopédia unversalis, 2014. [↑](#footnote-ref-34)
35. Jean Jacques NATIEZ, sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* 1974. p. 63. [↑](#footnote-ref-35)
36. Norbert ELIAS. *Mozart sociologie d’un Génie*, Éditions du Seuil, 1991, p.24. [↑](#footnote-ref-36)
37. Anne-Marie GREEN. *De la musique en sociologie*, Paris : L’Harmattan, 2006, p. 19. [↑](#footnote-ref-37)
38. Emile DURKEIM, Marcel MAUSS, Spencer HURBERT, Karl MARX, Edmond DOUTTE. « Note sur la notion de civilisation », 1913, p. 45. [↑](#footnote-ref-38)
39. Anne-Marie GREEN. *op. cit.* [↑](#footnote-ref-39)
40. Émile DURKHEIM. *Les règles de la méthode sociologique.* Nouvelle édition, Paris : Éditions Flammarion, 2010, pp. 109-110. [↑](#footnote-ref-40)
41. Frédéric KECK. *Sociologie et philosophie, d’Emile Durkheim : Le social et le mental*. philops*, URL :* http://[www.philopsis.fr](http://www.philopsis.fr), p. 2. [↑](#footnote-ref-41)
42. Daniel PISTONE. *Sociologie de la musique*. *Dictionnaire de la musique*, Paris : Bodras, 1976, Tome 2, p.940. [↑](#footnote-ref-42)
43. Anne-Marie GREEN. « *Y-a-t-il une place pour la musique en sociologie ?* » in *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales Volume 2*, L’Harmattan, 1997, p. 32. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Id.* p. 33. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Id*. p. 25. [↑](#footnote-ref-45)
46. Maurice HALBAWCHS. *La mémoire collective.* Paris : Albin Michel 1997, p. 33 [↑](#footnote-ref-46)
47. *Id.* p.34. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Id.* p.43. [↑](#footnote-ref-48)
49. Norbert ELIAS. *op. cit*. pp. 23-24. [↑](#footnote-ref-49)
50. Marius SHNEIDER. *« Sociologie et Mythologie musicales », Colloque de Wégimont* *III 1956*. Ethnomusicologie, 1960, Paris, p.13. [↑](#footnote-ref-50)
51. Auguste, COMTE. *Discours sur l’esprit positif*, encyclopédie universalis, 2014. [↑](#footnote-ref-51)
52. Le principe fondamental de la sociologie compréhensive de Dilthey (1833-1911) est le suivant : « Nous expliquons la nature, nous la vie psychologique ». Patrick Watier (2002 ; 22) explique : « Dilthey adosse ses remarques à une philosophie de la conscience et à la relation que les individus entretiennent avec les institutions et il en tire la conclusion que cette relation modifie l’intérêt de connaissance.» Pour le fondateur individualiste, il semble falloir établir une méthodologie particulière par laquelle l’homme décrit et établit ce qu’il a fait de lui à travers l’art, politique, des institutions, la culture des systèmes de représentation du monde. Dilthey insiste sur la pensée herméneutique comme ainsi « dans le cas de la nature l’étude porte sur le monde physique ; elle met en jeu un observateur et des phénomènes, dans l’autre cas, l’observation porte sur une relation entre individus ou sur le résultat de productions individuelles et sociales, l’observateur est directement concerné par ce qu’il étudie, il est partie prenante de l’objet. » [↑](#footnote-ref-52)
53. Raymond, ARON. *Les étapes de la pensée sociologique*, Paris : Collection [Tel](http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Tel) , Gallimard, 1967, p. 504. [↑](#footnote-ref-53)
54. Max WEBER. *Économie et société*, 1922, Paris : Plon, 1971. [↑](#footnote-ref-54)
55. Max WEBER. *op.cit*. 1971, p. 146 et 330. [↑](#footnote-ref-55)
56. Emmanuel, PEDLER. *Les sociologique de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musiciennes.* L’Année sociologique*,* 2010, vol, 60, p.306. [↑](#footnote-ref-56)
57. Max WEBER. *Sociologie de la musique*, *Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, trad. par et notes de Jean Molino et Emmanel PEDLER. Paris : Éditions Métailié, 1998. p. 14. [↑](#footnote-ref-57)
58. Max WEBER. *Sociologie des religions.* la traduction française. Gallimard, 1997, p. 554 ; *Sociologie des religions* Trad. mod. pp. 434-435. [↑](#footnote-ref-58)
59. Natalie HEINICH. *La sociologie de l'art.* Paris: La découverte, 2004, p. 10. [↑](#footnote-ref-59)
60. Max WEBER. *op. cit*. p.54. [↑](#footnote-ref-60)
61. Max WEBER, Gesammelte Augsätze zur Religionssoziologie, *op. cit*. p. 21. [↑](#footnote-ref-61)
62. Raymond BOUDON. *La rationalité du religieux selon Max Weber*. L’Année sociologique, 2001, p. 35. [↑](#footnote-ref-62)
63. Françoise MAZUIR. *Le processus de rationalisation chez Max Weber*. Sociétés, 2004, p.86, p. 126. [↑](#footnote-ref-63)
64. Emmanuel PEDLER. *Entendre l’opéra.* Paris : L’Harmattan, 2003, p. 10. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Id.* p. 140. [↑](#footnote-ref-65)
66. Pierre-Michel MENGER. « Y-a-t-il une sociologie possible de l’œuvre musicale ? Adorno et au-delà », *L'Année sociologique*, 2010, 2 Vol. 60, p. 332. [↑](#footnote-ref-66)
67. *Id.* p. 334. [↑](#footnote-ref-67)
68. Anne –Marie GREEN, *De la sociologie en sociologie*, Paris : L’Harmattan, 2006, p.84. [↑](#footnote-ref-68)
69. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 1989, pp. 241-242. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Id.* p. 269. [↑](#footnote-ref-70)
71. Theodor W. ADORNO*. id.* pp. 241-242. [↑](#footnote-ref-71)
72. Theodor W. ADORNO*, Philosophie de la nouvelle musique*, Paris : 1979, p, 74. [↑](#footnote-ref-72)
73. Theodor W. ADORNO, « L'industrie culturelle », in *Communications*, 1964. p. 14. [↑](#footnote-ref-73)
74. https://www.youtube.com/watch?v=x-dkdgzYZbQ [↑](#footnote-ref-74)
75. Élisabeth Brisson, *La musique*, Paris : Berlin, 1993, p. 99. [↑](#footnote-ref-75)
76. Howard S, BECKER, *Les Mondes de l’art*, Paris : Flammarion, 2010, p, 118. [↑](#footnote-ref-76)
77. Bruno PÉQUINOT, *Sociologie des arts*, *domaines et approches*, Paris : Armand Colin, 2013, p.28. [↑](#footnote-ref-77)
78. Angèle DAVID-GUIIOU, « L’organisation des musiciens dans la Grande-Bretagne du XIXème siècle : vers une nouvelle définition de la profession », in *mouvement social*, 2013, p. 10. [↑](#footnote-ref-78)
79. Roger, BASTIDE, *Art et société*, Paris : L’Harmattan, 1997, p. 106. [↑](#footnote-ref-79)
80. Edward M. LEVINE, « Chicago’s Art World », Urgan Life and Cultures 1, 1972, pp.306-307. [↑](#footnote-ref-80)
81. Norbert ELIAS. *Mozart sociologie d’un génie*, Éditions du Seuil, 1991, pp. 71-72. [↑](#footnote-ref-81)
82. *Id.* p. 72. [↑](#footnote-ref-82)
83. Pierre BOUDIEU, *La distinction*: *critique sociale du jugement*, 1979. [↑](#footnote-ref-83)
84. Roger BASTIDE*, Art et société*, L’Harmattan, 1997, p. 106. [↑](#footnote-ref-84)
85. La notion de «Distinction » apparaît dans une série des ouvrages de Pierre Bourdieu, comme un art moyen (1965), L’amour de l’art (1969) et critique sociale du jugement (1979). Esquisse d’une théorie de la pratique (1972, 2000), Raison pratiques (1994). [↑](#footnote-ref-85)
86. En sociologie des arts, la notion *« légitimation* » peut s’expliquer par les deux axes. Il montre : « d’une part pour penser la distinction socialement et historiquement constituée entre les arts dits légitimes et ceux qui sont désignés comme « *populaires* », et dans ce cadre, il désigne aussi le processus de reconnaissance d’une discipline artistique changeant de statut symbolique, et d’autre part, il s’applique au processus de reconnaissance d’un artiste qui le fait passer de l’anonymat à la lumière, de l’ignorance à la notoriété ». Bruno, PÉQUIGNOT, *Sociologie des arts*, Paris : Armand Colin, 2013, p.60. [↑](#footnote-ref-86)
87. Robert SIOHAN, *Histoire du public musical*, Paris : Éditions Rencontre-Lausanne, 1967, p.35. [↑](#footnote-ref-87)
88. Brunot PEQUINOT, *Sociologie des arts*, Paris : Armand colin, 2013, p. 7. [↑](#footnote-ref-88)
89. En France, il y a une histoire du marché de l’art. Elle a connu plusieurs grands périodes jusqu’au XXème siècle. D’après Bruno Péquignot (2013), pour la première fois, au XIVème siècle, plus exactement en 1391, il a existé la profession qui s’appelle les « imagiers » comme la plupart des professions. Il était une corporation (groupe d’artisans) artistique. Les actes de production et de consommation se sont déroulés dans son « atelier». Après ce système, au **XVIIème siècle,** il aapparu des « artistes » indépendants qui se sont émancipés de l’activité artistique collective avec le fondement de « l’Académie royale de peinture et la sculpture ». [↑](#footnote-ref-89)
90. Après Pierre Bourdieu (1969, 1984), Peterson (1997) et Philippe COULANGEON (2004) remettent en question la « légitimité culturelle». Peterson (1997) démontre que l’orientation des goûts musicaux de classes supérieures se dirige vers l’éclectisme et la tendance du goût transnationale dans le monde de la musique grâce à l’industrie culturelle. Dans ce contexte, Philippe COULANGEON (2004) souligne que les goûts musicaux ne s’adressent pas définitivement aux classes sociales. En remettant en question la « légitimité culturelle », il relève la complexité des facteurs de variation comme l’âge, la génération, la compétence musicale. [↑](#footnote-ref-90)
91. Dufrêne BERNADETTE et Gellereau Michèle, « La médiation culturelle Enjeux professionnels et politiques », *Hermès, La Revue*, 2004, n° 38, p.199. [↑](#footnote-ref-91)
92. Charles LALO, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris : Félix Alcan, 1908, p. 88. [↑](#footnote-ref-92)
93. Antoine, HENNION. *La passion musicale, Une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié, 1993, p. 100. [↑](#footnote-ref-93)
94. Natalie Heinich (2004) explique que la sociologie de la médiation d’Antoine Hennion (2000) qui a collaboré avec Fauquet Joël-Marie, souligne « *la co-construction réciproque des réalités matérielles et des actions humaines du donné et du construit, en se basant sur le modèle animé par la sociologie des sciences et des techniques*. » [↑](#footnote-ref-94)
95. Michel DION, « Rambaud P. Société rurale et urbanisation » in *Revue française de sociologie*. 1969, 10-2. p. 238. [↑](#footnote-ref-95)
96. Dominique, KALIFA, *La culture de masse en France, t.1 : 1860 – 1930*, Paris : La Découverte, 2001, p. 4. [↑](#footnote-ref-96)
97. David BUXTON, *Le rock, star-système et société de consommation*, Grenoble : La Pensée Sauvage, 1985, pp. 25-26. [↑](#footnote-ref-97)
98. Edgar MORION. « L’industrie culturelle », in *communications*, pp. 52-53. [↑](#footnote-ref-98)
99. Théodor, W. ADORNO. « L'industrie culturelle» in *Communications*, 3, 1964. pp. 12-18. [↑](#footnote-ref-99)
100. Pierre-Michel MENGER. *Portrait de l’artiste en travailler : Métamorphose du capitalisme*, Éditions du seuil et La République des Idées, 2002, p, 18 [↑](#footnote-ref-100)
101. Theodor, W. ADORNO, « L’industrie culturelle », in *Communications*, 3, 1964. p.14. [↑](#footnote-ref-101)
102. Edgar, MORIN. *L’industrie culturelle*. Communications, 1, 1961, pp.53-54. [↑](#footnote-ref-102)
103. Pierre-Michel MENGER. « Le marché de l’emploi musical et ses transformations », *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, paris : L’Harmattan, 1997, vol.2, pp. 121-152. [↑](#footnote-ref-103)
104. Pierre Michel Menger, dans son livre intitulé *Le travail créateur s’accomplir dans l’incertain*, il donne une explication sur l’activité esthétique en comparant un aspect de l’art de Jean- Maire Guyau (1889) et celui d’Émile Durkheim. Le sociologue de l’imagination sociologique, dans son livre intitulé *L’art au point de vue sociologique,* il insiste sur l’anomie est un phénomène bénéfique intrinsèque à toute société. Contrairement au point de vue de Jean-Marie Guyau (1889), Émile Durkheim regarde « l’anomie » comme une perte des valeurs morales, religieuses, civiques. Il a remarqué que l’anomie est une sorte de situation dans laquelle on se sent l’aliénation et l’irrésolution provenant de cette perte des valeurs, il se produit la destruction et à la diminution de l'ordre social. [↑](#footnote-ref-104)
105. Shuhei Hosokawa (1981) tente de faire le point sur la musique transformée dans l’industrie musicale mais simultanément il tente d’examiner cette musique par une vue macroscopique en périodisant l’histoire de la musique européenne ; La musique comme « activité sociale », le concert -public et les mass médias technique. Shuhei Hosokawa (1981) aborde la musique par l’aspect de l’industrie ainsi : « Il n’est pas possible de présenter la musique sans média, même dans la situation hypothétique d’une musique représentée elle-même, dans un isolement complet ou un individu jouerait à la fois le rôle d’émetteur et celui de récepteur de la musique. Malgré absence d’auditeurs, on peut admettre que la représentation de la musique reste un « événement social » et qu’elle fonctionne comme moyen de « sociabilité ». [↑](#footnote-ref-105)
106. Dufrêne BRENADETTE et Gellereau MICÈLE. *La médiation culturelle Enjeux professionnels et politiques*. Hermès,2004, p. 201. [↑](#footnote-ref-106)
107. Madeleine AKRICH. *Les formes de la médiation technique.*  Réseaux, 1993, vol.60, juillet-août, p.87. [↑](#footnote-ref-107)
108. Garcin PIERRE. *Internet et les nouvelles formes de liens publics/artistes,* Sociétés, 2012, p. 103. [↑](#footnote-ref-108)
109. *Id.* p. 103. [↑](#footnote-ref-109)
110. Jean MOLINO. *Le signe musicien, essais de sémiologie et d’anthropologie de la musique ;* ACTES SUD/INA, 2009, p. 400. [↑](#footnote-ref-110)
111. Pierre BOURDIEU. *Les règles de l’art, Genèse et structure du champ littéraire.* 1992, pp.11-12. [↑](#footnote-ref-111)
112. Emile DURKHEIM. *De la division du travail social.*  PUF, paris : Collection Quadrige, 1986, p. 14. [↑](#footnote-ref-112)
113. Anne-Marie GREEN. *Y-a-t-il une place pour la musique en sociologie ?. La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales.* 1997, vol. 2, Paris : L’harmattan, p.33. [↑](#footnote-ref-113)
114. Emmanuel PEDLER a fait remarquer dans son livre intitulé Entendre l’opéra, une sociologie du théâtre lyrique, l’Harmattan, 2003, p.92-93. [↑](#footnote-ref-114)
115. Hans-Peter MÜLLER. « 2. Action et structure. La praxéologie de Pierre Bourdieu ». *in* Hans-Peter Müller et Yves Sintomer. La découverte « Recherches », 2006, p. 54. [↑](#footnote-ref-115)
116. Emmanuel PEDLER. *Sociologie de la communication*. Armand colin, 2005, p. 67. [↑](#footnote-ref-116)
117. Pierre BOURDIEU. *Esquisse d’une théorie de la pratiqu*e. Éditions du Seuil, p. 234. [↑](#footnote-ref-117)
118. Adelino BRAZ. *Apprendre à philosopher avec Bourdieu*. Paris : Ellipses, 2013, p.23. [↑](#footnote-ref-118)
119. Michel MEYER, « Problématologie et Argumentation: ou la philosophie à la rencontre du langage », Institut de Philosophie, Bruxelles, *HERMÈS* 15, 1995, p. 148. [↑](#footnote-ref-119)
120. Olivier REBOUL, *Introduction à la rhétorique, théorie et pratique*, Paris : PUF, 1991, 2011, p.14. [↑](#footnote-ref-120)
121. *Id.* p. 16. [↑](#footnote-ref-121)
122. Octave NAVARRE, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote,* Hachette, 1990, p.85. [↑](#footnote-ref-122)
123. Aristote, *Organon,* Ⅰ, 1, 100a, Encyclopædia Universalis, 2014. [↑](#footnote-ref-123)
124. Jean-Jacques ROBRIEUX, *Rhétorique et argumentation*, Paris : Armand Colin, 2012, p.21. [↑](#footnote-ref-124)
125. Aristote. *Rhétorique.* Ⅰ, 1357a (tr.fr.Ruelle), Hachette, Le Livre de Poche, 1991, Chapitre 2. [↑](#footnote-ref-125)
126. Aristote. *Rhétorique.*Ⅰ, 1355 a. [↑](#footnote-ref-126)
127. Jean-Jacques ROBRIEUX. *Rhétorique et argumentation*, Paris : Armand Colin, 2010, 2012, p, 22. [↑](#footnote-ref-127)
128. La dialectique. Encyclopædia Universalis, 2014. [↑](#footnote-ref-128)
129. Jean-Jacques ROBRIEUX. *op.cit*. p. 24. [↑](#footnote-ref-129)
130. Olivier REBOUL. *Introduction à la rhétorique, Théorie et pratique.* Paris : Puf, [1991]2011, p. 84. [↑](#footnote-ref-130)
131. *Id.* p. 87. [↑](#footnote-ref-131)
132. *Id.* p. 86. [↑](#footnote-ref-132)
133. Pétrarque 1304-1374, Encyclopædia Universalis 2014. [↑](#footnote-ref-133)
134. Jean-Jacques ROBRIEUX. *Rhétorique et argumentation.* Paris : Armand Colin, [2010] 2012, p. 32. [↑](#footnote-ref-134)
135. Véronique MONTAGNE. *Savoir(s) et rhétorique(s) à la Renaissance*. NOESIS, 2010, 15, p.45-68. URL :˂ http://noesis.revues.org/1681˃ [↑](#footnote-ref-135)
136. René DESCARTES. *Discours de la méthode*, première partie, dans *Rhétorique et argumentation* de Jean Jacques ROBIEUX, p.33. [↑](#footnote-ref-136)
137. René DESCARTES. *autobiographie*, dans Introduction à la rhétorique d’Olivier REBOUL, p. 89. [↑](#footnote-ref-137)
138. Olivier REBOUL. *Introduction à la rhétorique, Théorie et pratique*, Paris : Puf, 1991, p.89. [↑](#footnote-ref-138)
139. *Id.* p. 90. [↑](#footnote-ref-139)
140. *Id.* p. 91. [↑](#footnote-ref-140)
141. Roland BARTHES. « *Présentation* ». *Communications*, 1964, n° 4, 1964, p.1. [↑](#footnote-ref-141)
142. *Id.* pp.2-3. [↑](#footnote-ref-142)
143. Olivier REBOUL. *Introduction à la rhétorique, Théorie et pratique.* Paris : Puf, 1991, 2011, p. 92. [↑](#footnote-ref-143)
144. Roland BARTHES. *Rhétorique de l’image*. *Communications*, 1964, n° 4, p.41. [↑](#footnote-ref-144)
145. Jacques FONTANILLE, *Sémiotique et littérature, Essais de méthode*, p.11. URL : ˂http://www.unilim.fr/pages\_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemiotiquelitteratureintro.pdf ˃ [↑](#footnote-ref-145)
146. Paul ROCOEUR. *Temps et récit,* *3. Le temps raconté.* Éditions du Seuil, p. 1985, p.289. [↑](#footnote-ref-146)
147. *Id.* pp. 289-290. [↑](#footnote-ref-147)
148. Jean-Marie KlINKENBERG. *précis de sémiotique générale.* De Boeck Université, 1996, p.36. [↑](#footnote-ref-148)
149. Jacques FONTANILLE. *Sémiotique et littérature. Essais de méthode.* p.9.URL :˂ http://www.unilim.fr/pages\_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemiotiquelitteratureintro.pdf˃ [↑](#footnote-ref-149)
150. Jean-Marie KlINKENBERG. *op.cit*. p.313. [↑](#footnote-ref-150)
151. Jean-Marie KLINKENBERG. *op.cit*. p.312. [↑](#footnote-ref-151)
152. Philippe BRETON. *Éloge de la parole*. Paris : *La découverte*, 2007 [2003], p. 48. [↑](#footnote-ref-152)
153. *Id.* p. 171. [↑](#footnote-ref-153)
154. Olivier REBOUL. *op.cit*. p. 60. [↑](#footnote-ref-154)
155. Jean Paul MOURLON. Le pathos. Encyclopædia Universalis, 2014. [↑](#footnote-ref-155)
156. Olivier REBOUL. *op.cit*.p. p. 67. [↑](#footnote-ref-156)
157. Olivier REBOUL. *op.cit*. p. 67. [↑](#footnote-ref-157)
158. Olivier REBOUL. *op.cit*. p. 67. [↑](#footnote-ref-158)
159. Oliver REBOUL. *op.cit*.p. 70. [↑](#footnote-ref-159)
160. Olivier REBOUL. *op.cit*. p.72. [↑](#footnote-ref-160)
161. *Id.* p.75. [↑](#footnote-ref-161)
162. Catherine FROMILHAGUE (2010) dans son livre intitulé *les figures de style*. explique l’écart. [↑](#footnote-ref-162)
163. *Id.* p. 27. [↑](#footnote-ref-163)
164. Christian PLANTIN. *Un lieu pour les figures dans la théorie de l’argumentation.* Argumentation et Analyse du Discours*,* 2009, p. 2. [↑](#footnote-ref-164)
165. Olivier, REBOUL, *op.cit*. p. 3. [↑](#footnote-ref-165)
166. Olivier, REBOUL, *op.cit.*p.121. [↑](#footnote-ref-166)
167. Olivier, REBOUL, *op.cit.*p.121. [↑](#footnote-ref-167)
168. Laurent JENNY, « Les figures de rhétorique, Méthode et problèmes », 2003,˂ http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/frintegr.html˃ [↑](#footnote-ref-168)
169. Catherine FROMILHAGUE, *Les figures de style*, Paris : Armand colin, 2010, p.14. [↑](#footnote-ref-169)
170. *Id.* pp.16-17. [↑](#footnote-ref-170)
171. Marc Bonhomme, « La rhétorique des figures : entre formalisme et énonciation » in *Protée*

     Volume 38, numéro 1, printemps 2010, pp. 65-74. [↑](#footnote-ref-171)
172. Grec de Longin, « Traité du Sublime », in *Œuvres complètes de Boileau*, Paris, Auguste DESREZ, 1838, p.333. [↑](#footnote-ref-172)
173. Jean Jacques BOBIEUX, *Rhétorique et argumentation*, Paris : Armand Colin, 2012[2010], p.52. [↑](#footnote-ref-173)
174. *ibid.* p.52. [↑](#footnote-ref-174)
175. *ibid*. p.52. [↑](#footnote-ref-175)
176. *ibid*. p.52. [↑](#footnote-ref-176)
177. Oliver REBOUL, *Introduction à la rhétorique théorie et pratique*, Quadrige/Puf, 2011[1991], p.127. [↑](#footnote-ref-177)
178. *Id.* p.123. [↑](#footnote-ref-178)
179. *Ibi d*. p.124. [↑](#footnote-ref-179)
180. Olivier ROUBOUL, *op.cit*. p. 125. [↑](#footnote-ref-180)
181. Jean Jacques ROBRIEUX, op.cit. p. 91. [↑](#footnote-ref-181)
182. Philippe LEJEUNE, « Le récit d’enfance ironique : Vallès », *Je est un autre*, Paris : Seuil, 1980, pp. 24-25. [↑](#footnote-ref-182)
183. # « La polyphonie linguistique », in *Langue française*, 2009, /4, n° 164, p, 3.

     [↑](#footnote-ref-183)
184. Elisabeth, BRISSON, *La musique*, Paris : Berlin, 1993, p. 112. [↑](#footnote-ref-184)
185. *Id.* p.110 [↑](#footnote-ref-185)
186. *Id.* p. 164. [↑](#footnote-ref-186)
187. Marc Angenot, *Les traités de l’éloquence du corps*.*Sémiotica*, 1973, p.63. [↑](#footnote-ref-187)
188. Élisabeth Brisson. *op.cit*. p. 263. [↑](#footnote-ref-188)
189. Pierre BOURDIEU. *Ethos, habitus, hexis. Questions de sociologie ; extrait de Le marché linguistique.*  exposé fait à l’Université de Genève en décembre, 1978. pp.133-136 ˂http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/questions/133-36.html˃ [↑](#footnote-ref-189)
190. Nikolaus HARNONCOURT. *Le discours musical, pour une nouvelle conception de la musique*, Éditions Gallimard, 1984, p. 21. [↑](#footnote-ref-190)
191. Philippe BRETON. *Éloge de la parole*, Paris : Édition La découverte, 2003, p.54. [↑](#footnote-ref-191)
192. Pierre BOURDIEU. *Méditations pascaliens*. Éditions du Seuil, 1997, p. 328. [↑](#footnote-ref-192)
193. Catherine RUDENT. *L’analyse du cliché dans les chansons à succès. Musique et Sociologie.* Paris, L’Harmattan, 2000, p.109. [↑](#footnote-ref-193)
194. Julia GROS DE GASQUET. *Rhétorique, théâtralité et corps actorial*. dix-septième siècle, 2007, p.504. [↑](#footnote-ref-194)
195. # *Ibid.*

     [↑](#footnote-ref-195)
196. Pierre BOURIEU. *op. cit*. p.88. [↑](#footnote-ref-196)
197. Jean GRIESCH. *Phénoménologie.* Encyclopédia universalis, 2014. [↑](#footnote-ref-197)
198. Paul RICOEUR. *L’écriture de l’histoire et la représentation du passé*. Annales, Histoire, Sciences Sociales, 2000, p.733. [↑](#footnote-ref-198)
199. Jean GRIESCH. *op.cit*. [↑](#footnote-ref-199)
200. Edmund HUSSERL. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps.*  trad. Henri DUSSORT, PUF, la 6ème édition, 2002, p.19. [↑](#footnote-ref-200)
201. *Id.* pp.48-49. [↑](#footnote-ref-201)
202. *Id.* pp.20-21. [↑](#footnote-ref-202)
203. *Id.* p.26. [↑](#footnote-ref-203)
204. *Id.* p.58. [↑](#footnote-ref-204)
205. *Id.* p.58. [↑](#footnote-ref-205)
206. *Id.* p.58. [↑](#footnote-ref-206)
207. Henry DUMÉRY. *Intentionnalité*. Encyclopédiea universalis, 2014. [↑](#footnote-ref-207)
208. E.HUSSERL. *op.cit.* p.72. [↑](#footnote-ref-208)
209. E. HUSSERL. *op.cit.* p.71. [↑](#footnote-ref-209)
210. E. HUSSERL. *op.cit.* p. 73. [↑](#footnote-ref-210)
211. *Id.* p.72. [↑](#footnote-ref-211)
212. Wayne D. BOWMAN. *Philosophical perspectives on music.* New York: Oxford university press, 1998, p. 272. [↑](#footnote-ref-212)
213. Pierre BOURDIEU. *Méditations pascaliennes.* Éditions du Seuil, 1997, p.301. [↑](#footnote-ref-213)
214. *Id*. p.301. [↑](#footnote-ref-214)
215. Henri BERGSON. *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l’esprit.* Quadrige/ Puf, [1939]2012, p.16. [↑](#footnote-ref-215)
216. *Id.* p. 17. [↑](#footnote-ref-216)
217. *Id*. p. 168. [↑](#footnote-ref-217)
218. *Id*. p. 12. [↑](#footnote-ref-218)
219. *Id*. p.57. [↑](#footnote-ref-219)
220. *Id.* p. 20. [↑](#footnote-ref-220)
221. *Id.* p. 54. [↑](#footnote-ref-221)
222. Gilles DELEUZE. *Le bergsonisme.* Puf, [1966] 2014, p.54. [↑](#footnote-ref-222)
223. Henri BERGSON. *op.cit.* pp. 166-167. [↑](#footnote-ref-223)
224. Gille DELEUZE. *op.cit*. p.45. [↑](#footnote-ref-224)
225. Gille DELEUZE. *op.cit*. p. 81. [↑](#footnote-ref-225)
226. Gille DELEUZE. *op.cit*. p.54. [↑](#footnote-ref-226)
227. Henri BERGSON. *op.cit.* p.90. [↑](#footnote-ref-227)
228. Henri BERGSON. *op.cit.* p. 86. [↑](#footnote-ref-228)
229. Henri BERGSON. *op.cit.* p.96. [↑](#footnote-ref-229)
230. *Id.* p. 97. [↑](#footnote-ref-230)
231. *Id.* p. 97. [↑](#footnote-ref-231)
232. Gilles DELEUZE. *op. cit.* p. 96. [↑](#footnote-ref-232)
233. Igor STRAWINSKY. *Poétique musicale.* Paris : Harmoniques /Flammarion, 2011[2000], p.79. [↑](#footnote-ref-233)
234. Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, p. 13. [↑](#footnote-ref-234)
235. *Id.* p. 18 [↑](#footnote-ref-235)
236. *Id.* p. 82. [↑](#footnote-ref-236)
237. *Id.* p. 177. [↑](#footnote-ref-237)
238. *Id.* p. p.119. [↑](#footnote-ref-238)
239. Lucia ANGELIO. *L’apriori du corps chez Merleau-Ponty*. Revue philosophique, 2008, p. 168. [↑](#footnote-ref-239)
240. *Id.* p. 167. [↑](#footnote-ref-240)
241. *Id.* p. 169. [↑](#footnote-ref-241)
242. Paul RICOEUR. *L’écriture de l’histoire et la représentation du passé*. Annales, histoire et science sociales, 2000, p.732. [↑](#footnote-ref-242)
243. Paul RICOEUR. *Mémoire, l’histoire, l’oubli.* Éditions du Seuil, 2000, p, 8. [↑](#footnote-ref-243)
244. *Id.* p, 5. [↑](#footnote-ref-244)
245. *Id.* pp. 5-6.  [↑](#footnote-ref-245)
246. Paul RICOEUR. *L’écriture de l’histoire et la représentation du passé.* Annales, histoire et science sociales, 2000, p.732. [↑](#footnote-ref-246)
247. Charles REAGAN. Réflexions sur l’ouvrage de Paul Ricœur : La Mémoire, l’histoire, l’oubli, Transversalités, 2008, vol.2, n°106, URL : ˂ [www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm](http://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm) ˃ [↑](#footnote-ref-247)
248. Pauline SEGUIN. URL : ˂http://indomemoires.hypotheses.org/3261 ˃ [↑](#footnote-ref-248)
249. Paul RICOEUR. *Mémoire, l’histoire, l’oubli.* Éditions du Seuil, 2000, p, 74. [↑](#footnote-ref-249)
250. Paul RICOEUR. *Mémoire, l’histoire, l’oubli.* Éditions du Seuil, 2000, p, 96. [↑](#footnote-ref-250)
251. *Id.* p, 97. [↑](#footnote-ref-251)
252. *Id.* p.98. [↑](#footnote-ref-252)
253. *Id.* p.98. [↑](#footnote-ref-253)
254. *Id.* p, 100. [↑](#footnote-ref-254)
255. Françoise VIEILLESCASZES. Maurice HALBWACHS. encyclopédie universalis, 2014. [↑](#footnote-ref-255)
256. Marie-Claire LAVABRE. *Usage et mésusage de la notion de la mémoire.* Critique internationale, 2000, p. 55. [↑](#footnote-ref-256)
257. Francis FARRUGIA. *Une brève histoire des temps sociaux : DURKHEIM, HALBWACHS, GURVITCH*. Cahiers Internationaux de Sociologie, 1999, p. 96. [↑](#footnote-ref-257)
258. L’explication de les écritures suit à sous chapitre 2.1.4 intitulé « La sociologie de la musique de Max Weber : le processus de « rationalisation »». [↑](#footnote-ref-258)
259. Maurice HALBWACHS. *La mémoire collective*. Éditions Albin Michel, 1997, p. 37. [↑](#footnote-ref-259)
260. *Id.* p. 47. [↑](#footnote-ref-260)
261. Jean-François. DORTIER. *Le Dictionnaire des sciences humaines*. Éditions sciences Humaines, 2008, p. 452.  [↑](#footnote-ref-261)
262. Pierre BOURDIEU. *Les trois états du capital culturel*. Actes de la recherche en sciences sociales, 1979, vol. 30, pp.3-6. [↑](#footnote-ref-262)
263. ## [M.-P. FERRY.](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/author/auteur_lgge_325) *Sapir et l'ethnolinguistique*. *Langages*, 1970, vol5, p, 13.

     [↑](#footnote-ref-263)
264. Stéphane MOSÈS. *Émile Benveniste et la linguistique du dialogue*. Revue de Métaphysique et de morale, 2001, p. 511. [↑](#footnote-ref-264)
265. *Id.* p.511. [↑](#footnote-ref-265)
266. Maurice HALBWACHS. *Les cadres sociaux de la mémoire.* Albin Michel, 1994, p.82. [↑](#footnote-ref-266)
267. Maurice HALBWACHS. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris/La Haye, Mouton, 1994 (1925), p.279 ; La mémoire collective, Paris, PUF, 1951. [↑](#footnote-ref-267)
268. Guy ROSOLATO. *Essais sur le symbolique*, paris : Gallimard, NRF, 1969, p. 292-301. [↑](#footnote-ref-268)
269. Catherine DUTHEIL. *La chair de nos souvenirs, voix et chanson populaire*. Revue internationale de psychosociologie, Paris : L’Harmattan, 2002, p.109. [↑](#footnote-ref-269)
270. Pierre BOURDIEU. *Les règles de l’art, Genèse et structure du champ littéraire.* Édition du Seuil, 1998[1992] p. 266 [↑](#footnote-ref-270)
271. Paul RICOEUR. *La métaphore et le problème central de l’herméneutique*. Revue Philosophique de Louvain, 1972, vol.70, n°5, p. 94. [↑](#footnote-ref-271)
272. Pierre BOURDIEU. *Langage et pouvoir symbolique*, Éditions Fayard, 2001, p.83. [↑](#footnote-ref-272)
273. Emmanuel PEDLER. *Sociologie de la communication.* armand colin, [2000]2005, p, 65-70. [↑](#footnote-ref-273)
274. Catherine RUDENT. « *L’analyse du cliché dans les chansons à succès». Musique et Sociologie*. Paris : L’Harmattan, 2000, p.109. [↑](#footnote-ref-274)
275. Le mot de *mimèsi*s désigne l’« imitation créatrice » selon Paul Ricœur. En reprenant l’optique d’Aristote, qui illumine l’essence créative de l’activité mimétique. [↑](#footnote-ref-275)
276. Paul RICOEUR. *Anthologie*, textes choisis par présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamouche, Édition du Seuil, 2007, p.110. [↑](#footnote-ref-276)
277. Paul RICOEUR. *Temps et récit, 1. L’intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, 1983. p.109. [↑](#footnote-ref-277)
278. *Id.* p.108. [↑](#footnote-ref-278)
279. Marie CARCASSONE. *Les notions de médiation et de mimesis chez Paul Ricœur : Présentation et commentaire*. Hermès, 1998, p. 54. [↑](#footnote-ref-279)
280. Paul RICOEUR. *op.cit*. p.145. [↑](#footnote-ref-280)
281. Paul RICOEUR. *op.cit*. pp.107-108. [↑](#footnote-ref-281)
282. George H. TAYLOR. *Ricoeur’s philosophy of imagination*. Journal of French philosophy, 2006, vol.16, n° 1 and 2, p. 94. [↑](#footnote-ref-282)
283. Paul RIOCEUR. *Monde imaginé et monde retrouvé*. Anthologie, Choisis et présentés par Michaël et al. Paris: Éditions du Seuil, 2007. p. 17. [↑](#footnote-ref-283)
284. Aristote. *Poétique*. trad. J.HARDY, Paris : Gallimard, 1996, p.119. [↑](#footnote-ref-284)
285. Paul RICOEUR. *Imagination et métaphore.* Psychologie Médicale, 1982, 14, p.4. [↑](#footnote-ref-285)
286. *Id.* p.4. [↑](#footnote-ref-286)
287. Paul RICOEUR. *The metaphorical process*. Critical Inquiry, 1978, p.134. [↑](#footnote-ref-287)
288. Paul RICOEUR. *Monde imaginé et monde retrouvé*. Anthologie, Choisis et présentés par Michaël et al. Paris: Éditions du Seuil, 2007, p.15. [↑](#footnote-ref-288)
289. Paul RICOEUR. *The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling.* Critical Inquiry, 1978, vol 5, n° 1, Special issue on metaphor, pp.153. [↑](#footnote-ref-289)
290. Paul RIOCEUR. *Le sens de la métaphore*. Anthologie. Choisis et présentés par Michaël et al. Paris : Éditions du Seuil, 2007, p. 113. [↑](#footnote-ref-290)
291. Paul RICOEUR. « Monde imaginé et monde retrouvé » in *Anthologie*, Choisis et présentés par Michaël et al. Paris: Éditions du Seuil, 2007, p.15. [↑](#footnote-ref-291)
292. Paul RICOEUR. *Imagination et métaphore*. Psychologie Médicale, 1982, 14, p. 10. [↑](#footnote-ref-292)
293. Jean-Jacques NATTIEZ. *La narrativisation de la musique, la musique : récit ou proto-récit ?* Cahiers de narratologie, 2011, p.3. [↑](#footnote-ref-293)
294. *Id.* p.3. [↑](#footnote-ref-294)
295. Paul RICOEUR. *L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social.* Autres Temps, Les cahiers du christianisme social, 1984, n°2, p.61 [↑](#footnote-ref-295)
296. *Id.* p. 60. [↑](#footnote-ref-296)
297. *Id.* p. 61. [↑](#footnote-ref-297)
298. *Id*. pp. 54-60. [↑](#footnote-ref-298)
299. *Id.* p.61. [↑](#footnote-ref-299)
300. *Id.* p.58. [↑](#footnote-ref-300)
301. *Id.* p. 61. [↑](#footnote-ref-301)
302. Paul RICOEUR. *Temps et récit, 3. Le temps raconté*. Éditions du Seuil, 1985, p. 388 [↑](#footnote-ref-302)
303. *Id.* p.389. [↑](#footnote-ref-303)
304. Maurice Merleau-Ponty. *Op. cit.* p. 102. [↑](#footnote-ref-304)
305. Mikel DUFRENNE. *The phenomenology of Aestheric Experience* trans. Edwrad Casey et al. [Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973], 218. Reproduction of material from this volume by permission of Northwestern University Press, p.11. [↑](#footnote-ref-305)
306. Emmanuel PEDLER. *Sociologie de la communication.* Armand colin, 2005, p. 95. [↑](#footnote-ref-306)
307. Heindrun FRIESE. *Le temps-discours, les temps-images, pluralisation et ouverte de l’organisation temporelle de la vie quotidienne*. Politix, 1997, p.41 [↑](#footnote-ref-307)
308. *Id.* p. 41. [↑](#footnote-ref-308)
309. Jean-Philippe HEURTIN et Danny TROM. *L’expérience du passé.* Politix, 1997, p. 10. [↑](#footnote-ref-309)
310. Bertrand BONNIEUX. Pascal CORDEREIX et Élisabeth GIULIANI. *Souvenirs, souvenirs, Cent ans de chanson française.* Paris : Découvertes Gallimard, BnF, 2004, p.43. [↑](#footnote-ref-310)
311. Inventé par Google, cet outil est conçu spécialement pour l’analyse de l’évolution linguistique et socio-culturelle. Depuis 2004, cet outil est reconnu pour avoir numérisé plus de 15 millions de livres de Google. Il nous permet surtout de voir l’évolution de la mémoire de l’humanité qui est au cœur de notre étude. Car cet outil lexico-métrique offre la possibilité de traitements algorithmiques accélérés et d’enregistrements massifs d’information connectés à l’édition mondiale. La science de fouilles de données (data mining), la science de réseaux (les graphes obtenus par l’Internet), et leur mise à jour par des « datas  centers », furent crées par la collaboration des  laboratoires « Google » et de l’université d’Harvard en 2010 : cela ouvre donc des perspectives inédites sur des rapports entre la culture et le numérique. [↑](#footnote-ref-311)
312. Anthony PECQUEUX. *La politique incarnée du Rap*. Thèse de l’EHESS, 2003. [↑](#footnote-ref-312)
313. Stéphane DORIN. *Catherine Dutheil-pessin, La chanson réaliste. Sociologie d’un genre*. Volume ! [en ligne], 2005, pp.1-3. [↑](#footnote-ref-313)
314. Pierre BOURDIEU. *Raisons pratiques.* Éditions du Seuil, 1994, p.70. [↑](#footnote-ref-314)
315. Pierre BOURDIEU. *Genèse et structure du champ religieux*. Revue française de sociologie, 1971, p.295. [↑](#footnote-ref-315)
316. Pierre BOURDIEU. *Méditations pascaliennes.* Éditions du Seuil, 1997, p.277. [↑](#footnote-ref-316)
317. Pierre BOURDIEU. *Le sens pratique*. Les Éditions de Minuit, 1980, p. 108. [↑](#footnote-ref-317)
318. Alain DEWERPE. *La stratégie chez Pierre Bourdieu*. Enquête, 1996, p. 2. [↑](#footnote-ref-318)
319. Pierre BOURDIEU. *op.cit*. p. 108. [↑](#footnote-ref-319)
320. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-320)
321. Norbert ELIAS. *Mozart sociologie d’un génie.* Éditions Du Seuil, 1991, p.70. [↑](#footnote-ref-321)
322. Adelino BRAZ. *Apprendre à philosopher avec Bourdieu.* Ellipses, 2013. p.23. [↑](#footnote-ref-322)
323. Brigitte LEVEL. *Poètes et musiciens du caveau*. Cahiers de l’Association internationale des études françaises, 1989, p. 162. [↑](#footnote-ref-323)
324. Il existe une opinion que la société chantante la plus ancienne connue est « Consistoire du Gai Savoir » créée à Toulouse en 1323.  [↑](#footnote-ref-324)
325. François CARADEC, Alain WEILL. *Le café-concert 1848-1914*. Fayard, 2007. p.8. [↑](#footnote-ref-325)
326. Hélène DELAVAUT, Robert DARNTON et Claude PAVY. *Quand la chanson défit le pouvoir.* Bibliothèque nationale Paris. [↑](#footnote-ref-326)
327. *Id.* « Quand chanson défit le pouvoir », Bibliothèque nationale Paris. [↑](#footnote-ref-327)
328. Johan MENICHETTI. *Histoire du Droit, L’écriture de la Constitution de l’An VIII : quelques réflexions sur l’échec d’un mécanisme révolutionnaire.* Napoleonica, 2013, pp. 68 [↑](#footnote-ref-328)
329. Cyril TRIOLAIRE. *Contrôle social et arts du spectacle en province.* Annales historiques de la Révolution française, 2003, p. 46. [↑](#footnote-ref-329)
330. Id. *Quand chanson défit le pouvoir.* Bibliothèque nationale Paris. [↑](#footnote-ref-330)
331. Pierre BOURDIEU. *Raison pratique.* Édition du Seuil, 1994, p. 159. [↑](#footnote-ref-331)
332. *Id.* p.159.  [↑](#footnote-ref-332)
333. Hyppolyte FORTOUL. *1852 : Hippolyte Fortoul, ministre de Napoléon III, ordonne le « Recueil des poésies populaires de la France.* Université ouverte des humanités, ˂ <http://jalonedit.unice.fr/ethnomusicologie/cours/5.-la-patrimonialisation-des-musiques-dites-> traditionnelles-en-france-du-xixe-siecle-a-nos-jours-lethnomusicologie-de-la-france/fhhe ˃ [↑](#footnote-ref-333)
334. François CARADEC, Alain WEILL. *Le café- concert, 1848-1914*, Fayard, 2007, pp. 142-143 [↑](#footnote-ref-334)
335. Jean-Pierre MOULIN. *Une histoire de la Chanson française, Des troubadours au rap.* Éditions Cabédita, 2004, p. p.34. [↑](#footnote-ref-335)
336. François CARADEC et Alain WEILL. *op. cit*. p. 157. [↑](#footnote-ref-336)
337. Carol GOUSPY. *La représentation des chanteurs au café-concert : les genres de la romancière comique et la diseuse*. Volume !, 2003, p.30. [↑](#footnote-ref-337)
338. Felix MAYOL. *La chanson Parisienne*. Musica-Noël, numéro spécial « La chanson », paris, 1913.p.256. [↑](#footnote-ref-338)
339. Walter BENJAMIN. *Paris, capitale du XIXème siècle.* Edition Allia, 2003, p. 19. [↑](#footnote-ref-339)
340. *Id.* p. 20 [↑](#footnote-ref-340)
341. Carol GOUSPY. *La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse*. 2003, *Volume !,* p. 32. [↑](#footnote-ref-341)
342. Sylvie PERAULT. *Ça c'est Paris ! Le Bal du Moulin Rouge et ses girls*. Ethnologie française, 2012, p. 494. [↑](#footnote-ref-342)
343. François CARADEC et Alain XEILL. *op.cit*. p.247. [↑](#footnote-ref-343)
344. Pendant 1850-1880, le salaire réel a augmenté de 25 à 30%. Globalement, les salaires des ouvriers ont augmenté sensiblement. [↑](#footnote-ref-344)
345. Elisabeth PILLET. cafés-concerts et cabarets. *Romantisme,* 1992, p.43. [↑](#footnote-ref-345)
346. Jean-Pierre MOULIN. *Une histoire de la chanson française, Des troubadours au rap.* Éditions cabédita, 2004, p. 34. [↑](#footnote-ref-346)
347. Hubert BONIN. *La Grande dépression française du XIXème siècle : réflexion sur sa datation et sur sa fonction*. Histoire, économie et société, p.515-516. [↑](#footnote-ref-347)
348. François CARADEC et Alain WEILL. *op. cit*. p. 279. [↑](#footnote-ref-348)
349. Jean-Pierre Moulin. *Une histoire de la Chanson française, Des troubadours au rap.* Édition Cabédita, 2004, p. 41. [↑](#footnote-ref-349)
350. Claude DUNETON. *Un siècle de chansons françaises, 1879 -1919*. CSDEM, 2003. [↑](#footnote-ref-350)
351. *L’illustration*, n°72, Vol. 3. 1844. [↑](#footnote-ref-351)
352. *Id.* p. 330. [↑](#footnote-ref-352)
353. Jacques ATTALI. *Noise : the political economy of music.* trans. B. Massumi, Minneapolis : Univeristy of Minnesota Press, 1985. [↑](#footnote-ref-353)
354. Jean-Pierre MOULIN. *Une histoire de la Chanson française, Des troubadours au rap*. Édition Cabédita, 2004, p.48. [↑](#footnote-ref-354)
355. Selon Paul Vincent (1946), la Guerre de 1914 à 1918 se caractérise par une perte immédiate environ 2.850.000habitants comprenant 1.350.000 décès de militants et un déficit de 1.500.000 naissances sur les décès naturels. [↑](#footnote-ref-355)
356. Serge BERSTEIN, Michel WINOCK. *La République recommencée De 1914 à nos jours,* Edition du Seuil, p.19. [↑](#footnote-ref-356)
357. Serge BERSTEIN, Michel WINOCK. *op.cit*. p.105. [↑](#footnote-ref-357)
358. Patrick FRIDENSON. *Les expériences de la rationalisation dans la France des années 20*. Science sociales et santé, 1988, p. 49. [↑](#footnote-ref-358)
359. Loudovic TOURNÈS. *New Orleans sur Seine, Histoire du jazz en France*, Fayard, 1999, p.14. [↑](#footnote-ref-359)
360. Jean-François Barré. *Des notes blues, de la septième de dominante et de la musique en général*. l’Homme, 2001, p. 101. [↑](#footnote-ref-360)
361. Selon Fabrice D’ALAMEDIA et Christian DELPORTE(2003), la radio des années 1920 n’est pas encore un média de masse. Elle perçoit au public une taxe de luxe en 1926. Cet appareil est donc destiné au public privilégié. [↑](#footnote-ref-361)
362. Laurent CUGNY. *Une histoire du jazz en France : du milieu du XIXème siècle.* Paris : Edition outre mesure, 2014, p.286. [↑](#footnote-ref-362)
363. Ludovic TOURNÈS. *op.cit*. p. 24. [↑](#footnote-ref-363)
364. Ludovic TOURNÈS. *op. cit*. p.25. [↑](#footnote-ref-364)
365. Gilles SCHLESSER. *Du talent que l’on peut toucher le doigt*. *Le goût de la Chanson.* Mercure de France, 2013, p.119. [↑](#footnote-ref-365)
366. Catherine DUTHEIL PESSIN. *La chanson réaliste sociologie d’un genre.* Paris : L’harmattan, 2004, pp.216-217. [↑](#footnote-ref-366)
367. Louis ROUBAUD. 1929, p.181-193. [↑](#footnote-ref-367)
368. Jean Pierre MOULIN. *op.cit*. p. 50. [↑](#footnote-ref-368)
369. Stéphane OLIVESI. *La communication selon Bourdieu.* Paris : L’Harmattan, 2005, p. 18. [↑](#footnote-ref-369)
370. Serge BERSTEIN. *Le Front populaire*. 2014, l’encyclopédie universalis. [↑](#footnote-ref-370)
371. http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu02026/grande-manifestation-des-partisans-du-front-populaire-a-l-occasion-du-14-juillet-1936.html [↑](#footnote-ref-371)
372. Serge BERSTEIN et Michel WINOCK. *op. cit*. p.159. [↑](#footnote-ref-372)
373. J.C. RICHEZ, L. STRAUSS. *Généalogie des vacances ouvrières*. Mouvement social, 1990, p.4. [↑](#footnote-ref-373)
374. Serge BERSTEIN, Michel WINOCK. *op. cit*. p.162. [↑](#footnote-ref-374)
375. *Id.* p. 162. [↑](#footnote-ref-375)
376. Romand ROLLAND. *14 juillet 1789 et 1936*. Europe, 15 juillet 1936. [↑](#footnote-ref-376)
377. Serge BERSTEIN, Michel WINOCK. *op.cit.* p. 181. [↑](#footnote-ref-377)
378. Juliette RENNES. *L’argument de la décadence dans les pamphlets d’extrême de droite des années 30*. Mots*,* 1999, P.156. [↑](#footnote-ref-378)
379. Serge BERSTEIN et Michel WINOCK. *op.cit*. p. 176. [↑](#footnote-ref-379)
380. *Id.* p.178. [↑](#footnote-ref-380)
381. *Id.* p.182. [↑](#footnote-ref-381)
382. *Id.* p.178. [↑](#footnote-ref-382)
383. Emmanuel THIÉBOT. *Chroniques de la vie des Français sous l’occupation*. Paris : La Rousse, p.88 [↑](#footnote-ref-383)
384. *Id.* p. 199. [↑](#footnote-ref-384)
385. *Id.* p.201. [↑](#footnote-ref-385)
386. *Id*. p.202. [↑](#footnote-ref-386)
387. Pierre LABORIE. *L’Opinion française sous Vichy.* Éditions du Seuil, Paris, 1990, p.230. [↑](#footnote-ref-387)
388. Emmanuel PEDLER. *Sociologie de la communication*, Armand Colin, 2005, p.114. [↑](#footnote-ref-388)
389. Karine LE BAIL. « Radio-paris ou Radio-Vichy ? Le milieu artistique français face au nouveau marché des ondes », *Culture et médias sous l’Occupation, Des entreprises dans la France de Vichy*. Paris : CTHS, p. 329. [↑](#footnote-ref-389)
390. Id. p. 329. [↑](#footnote-ref-390)
391. Max WEBER. *Les trois types purs de la domination légitime*. Sociologie, [en ligne], 2014, p.298. « http://sociologie.revues.org/2387 » [↑](#footnote-ref-391)
392. Olivier BARROT et Raymond CHIRAT. *La vie culturelle dans la France occupée.*  2007, p, 24. [↑](#footnote-ref-392)
393. *Id.* p.16. [↑](#footnote-ref-393)
394. *Id.* p.16. [↑](#footnote-ref-394)
395. *Id.* p. 46-47. [↑](#footnote-ref-395)
396. Aurianne COX, « Le journal Signal. Presse illustrée et propagande allemande en France » in Culture et médias sous l’Occupation Des entreprises dans la France de Vichy, Editions du CTHS, 2009, p. 187. [↑](#footnote-ref-396)
397. *Id.* p. 188. [↑](#footnote-ref-397)
398. Olivier BARROT, et Raymond CHIRAT, *op. cit*. p.50. [↑](#footnote-ref-398)
399. *Id.* p. 54. [↑](#footnote-ref-399)
400. *Id.* p. 54. [↑](#footnote-ref-400)
401. Karine LE BAIL, « *Travailler à Paris, sous l’Occupation, l’exemple de la radio », La musique à Paris sous l’Occupation*, Paris : Fayard, 2013, p. 28. [↑](#footnote-ref-401)
402. Ivan CHUPIN, Nicolas HUBÉ et Nicolas KACIAF, *Histoire politique et économique des médias en France*, Paris : Découverte, 2009, p. 97.   [↑](#footnote-ref-402)
403. Christian BROCHAND, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France, Tome 1 1921-1944,* Paris : la documentation française, 1994, p. 107. [↑](#footnote-ref-403)
404. *Id.* p.153. [↑](#footnote-ref-404)
405. Christian BROCHAND. *op.cit.* p.176*.* [↑](#footnote-ref-405)
406. Olivier BARROT et Raymond CHIRAT. *op.cit*. p.78. [↑](#footnote-ref-406)
407. *Id.* p. 185. [↑](#footnote-ref-407)
408. *Id.* p.189. [↑](#footnote-ref-408)
409. *Id.* p.573. [↑](#footnote-ref-409)
410. Olivier BARROT et Raymond CHIRAT. *op.cit.* p.82. [↑](#footnote-ref-410)
411. Karine LE BAIL. *Les services artistiques de la radio de Vichy : l’application hasardeuse de la législation antisémite.* Archives Juives, 2008, p.60. [↑](#footnote-ref-411)
412. Laure SCHNAPPER. *La musique dégénérée sous l’Allemagne nazie*. Raisons pratiques, 2004, p.159. [↑](#footnote-ref-412)
413. *Id.* p.159. [↑](#footnote-ref-413)
414. *Id.* p.161. [↑](#footnote-ref-414)
415. *Id.* p.162 [↑](#footnote-ref-415)
416. Olivier BARROT et Raymond CHIRAT. *op.cit.* p. 102. [↑](#footnote-ref-416)
417. Charles-HENRY CUIN. *Émotions et rationalité dans la sociologie classique*. *Revue européenne des sciences sociales, 2*001, p. 98. [↑](#footnote-ref-417)
418. Claudine HAROCHE. *Retenue dans les mœurs et maîtrise de la violence politique*. *La thèse de Norbert Elias.* Cultures & conflits, 1993, p.2. [↑](#footnote-ref-418)
419. Olivier BARROT et Raymond CHIRAT. *op.cit*. p. 105. [↑](#footnote-ref-419)
420. Micelle BOURHIS. *La vie musicale à Nantes pendant la Seconde Guerre mondiale.* L’Harmattan, 2014, p.29. [↑](#footnote-ref-420)
421. Selon Michelle, BOURHIS (2014), entre 1940 et 1941, le nombre de représentation d’opérette s’éleva à 41, mais celui de représentations de drame lyrique ou d’opéra-comique fut nul. [↑](#footnote-ref-421)
422. Michelle BOURHIS. *op.cit*. p.35. [↑](#footnote-ref-422)
423. *Id.* p.52. [↑](#footnote-ref-423)
424. *Id.* p.52. [↑](#footnote-ref-424)
425. *Id.* p.52. [↑](#footnote-ref-425)
426. *Id.* p.53. [↑](#footnote-ref-426)
427. John BLACKING, *Le sens musical (1973),* traduit par Eric et Marika BlONDEL, Paris: Édition de Minuit, 1980, p.101. [↑](#footnote-ref-427)
428. Eric ALARY, Bénédicte Vergez-CHAIGNON et Gilles GAUVIN, *Les Français au quotidien 1939-1949*, Editions Perrin, 2006, p.515. [↑](#footnote-ref-428)
429. Vincent DUBOIS. *La politique culturelle, Genèse d’une catégorie d’intervention publique*, Berlin, p.128. [↑](#footnote-ref-429)
430. Peuple et Culture (Coll.), *Un peuple, une culture, Manifeste de Peuple et Culture*, 1945, réédition Peuple et Culture, Paris, 1972, p.13, 10 et 29. [↑](#footnote-ref-430)
431. Serge BERSTEIN et Pierre MILZA. *Histoire de la France au XXème siècle, 2.1930-1958*, Paris : Perrin, 2009, p.475. [↑](#footnote-ref-431)
432. Bertrand BONNEUX, Pascal CORDEREIX et Élizabeth GIULIANI. *op.cit*. p. 50. [↑](#footnote-ref-432)
433. Ludovic. TOURNES. *La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d’une massification des pratiques musicales*. Revue historique, 2001, pp. 109-130. [↑](#footnote-ref-433)
434. La croissance de la consommation des ménages se multiplie chaque année de 1954 à 1957. Elle augmente en passant de 4 pour cent en 1954, 6 pour cent en 1955, 5,5 pour cent en 1956 et à 5 pour cent en 1957. [↑](#footnote-ref-434)
435. Claude DEMANIE. *Notre vie en ville dans les années 1950 et 1960.* Éditions Wartberg, 2013, p.24. [↑](#footnote-ref-435)
436. Hugh TRÉVOR-ROPER. *Nef (John U‒La naissance de la civilisation industrielle et le monde contemporain*. Revue économique, 1955, vol.6, n°.4, p.683. [↑](#footnote-ref-436)
437. Lhomme JEAN. *MUMFORD (Lewis)-Technique et civilisation*. *Revue économique*, 1952, p.755. [↑](#footnote-ref-437)
438. Gérard PAUL. *Jacques ELLUL, 1912-1994.* Encyclopédie universalis, 2014. [↑](#footnote-ref-438)
439. Ludovic TOURNÈS. *Du phonographe au MP3, une histoire de la musique enregistrée du XIXème siècle au XXème siècle.* Autrement, 2008, p.11.  [↑](#footnote-ref-439)
440. Jean-Jacques THIERRY-MIEG. Sténographie à pente unique, faisant suite à la phonographie. Système propre à suivre la parole d’un orateur, Paris, F. Didot frères, 1853, p.3. [↑](#footnote-ref-440)
441. Thibierge, R. M., *Phonographe ou Peintre des sons*, Paris, BNF, 1808. [↑](#footnote-ref-441)
442. Math DÉCRAD. *Phonographie anglaise d’après les meilleurs auteurs*. Paris : Baudry, 1834. [↑](#footnote-ref-442)
443. Zunz OLIVIER. *L’Amérique en col blanc. L’invention du tertiaire : 1870-1920*, Paris, Berlin, 1990. [↑](#footnote-ref-443)
444. Guillaume KOSMICKI. *Music électroniques, des avants-gardes aux dance floors.*  Éditions Le mot et le reste, 2010, p.27. [↑](#footnote-ref-444)
445. *Id.* p. 28. [↑](#footnote-ref-445)
446. Léon AZOULAY*. Le musée phonographique de la Société d’anthropologie*. Bulletins de la Société d’anthropologie de Paris, 1901, p.327-329. [↑](#footnote-ref-446)
447. Bruno SÉBALD. *L’édition du disque*. Revue de la B.N.F, 2009, pp. 30-41. [↑](#footnote-ref-447)
448. ### Ludovic TOURNES. *op.cit*., p.23.

     [↑](#footnote-ref-448)
449. Patrice FLICHY. *L’innovation technique*. Éditions La découverte, 2003, p.34. [↑](#footnote-ref-449)
450. *Id*. p. 21. [↑](#footnote-ref-450)
451. *Id.* p. 38. [↑](#footnote-ref-451)
452. Sophie MAISONNEUVE. *De la machine parlante au disque, Une innovation technique, commerciale et culturelle.* Vingtième siècle, Revue d’histoire, 2006, p.28. [↑](#footnote-ref-452)
453. Ludovic, TOURNÈS. *op.cit*., p. 40. [↑](#footnote-ref-453)
454. Le premier d’essai d’enregistrement avec microphone est réalisé en 1919 par deux anciens officiers de la Royal Air Force, Lionel Guest et Horace Owen Merriman. [↑](#footnote-ref-454)
455. Ludovic TOURNÈS, *op.cit*., p. 50. [↑](#footnote-ref-455)
456. Yannick SIMON. *La Sacem et les droits des auteurs et compositeurs La documentation française.* La documentation française, 2000. [↑](#footnote-ref-456)
457. Serge LATOUCHE. *Jachques ellul, contre le totalitarisme technicien.* Éditions le passager clandestin, 2013, p.22. [↑](#footnote-ref-457)
458. Guillaume KOSMICKI. *Musique électroniques, des avant-gardes aux dance floors*, Edition le mot et le reste, 2009, pp. 39- 40. [↑](#footnote-ref-458)
459. *Id*. pp.39-40. [↑](#footnote-ref-459)
460. Ludovic TOURNES. *Le temps maîtrisé : l’enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale au XXème siècle. Vingtième siècle : Revue d’histoire,* 2006, p.17. [↑](#footnote-ref-460)
461. *Id*.p.17. [↑](#footnote-ref-461)
462. J.D., en COLL et Olivier MABILLE. *« Enregistrement », L’éléments d’esthétique musicale*, Actes sud/cité de la musique, 2011, p. 94. [↑](#footnote-ref-462)
463. Régis DEBRAY. *Cours de médiologie générale.* Paris : Gallimard, 2001, p.300. [↑](#footnote-ref-463)
464. *Ibid.*  [↑](#footnote-ref-464)
465. Caroline ULMANN-MAURIAT. *Naissance d’un média, histoire politique de la radio en France (1921-1931)*, L’Harmattan, 1999, p. 24-25. [↑](#footnote-ref-465)
466. Hélène ECK. « La radiodiffusion nationale et la culture française ». *Les intellectuels et l’Occupation,*  1940-1944. Autrement, 2004, p. 226. [↑](#footnote-ref-466)
467. *Id*. p.221. [↑](#footnote-ref-467)
468. Théodor W. ADORNO. *Beaux passages, Écouter la musique*, Éditions Payot, 2013, p. 103. [↑](#footnote-ref-468)
469. Günther ANDERS. « Spuk und Radio », dans *Anbruch* XII, février 1930, p. 65.   [↑](#footnote-ref-469)
470. Thodor W. ADORNO. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l’écoute*, traduit par Christophe DAVID, Édition Allia, 2003, p.18-19. [↑](#footnote-ref-470)
471. Pierre BOURDIEU. *Raison pratique*. Édition du Seuil, 1994, p. 187. [↑](#footnote-ref-471)
472. *Id*., p.187. [↑](#footnote-ref-472)
473. *Id*., p.187. [↑](#footnote-ref-473)
474. Didier VARROD et Nicolas PRESCHEY, *Charles Trenet*, Paris : Flammarion, 2013, p.96. [↑](#footnote-ref-474)
475. *Ibid.*  [↑](#footnote-ref-475)
476. Didier VARROD et Nicolas PRESCHEY. *Charles Trenet.* Flammarion, p.134. [↑](#footnote-ref-476)
477. Agnès CALLU. « Les music-halls et cabarets ou les petites entreprises du « Gai Paris » sous l’Occupation », *Culture et médias sous l’Occupation*, Éditions du CTHS, 2009, p. 226. [↑](#footnote-ref-477)
478. Didier VARROD et Nicolas PRESCHEY. *op.cit*. p.104. [↑](#footnote-ref-478)
479. Edgar MORIN. *Les stars*, Éditions du Seuil, 1972, p. 98. [↑](#footnote-ref-479)
480. *« La collaboration : les archives au service de l’Histoire »*, le 9 avril, 2015, Le figaro. [↑](#footnote-ref-480)
481. Pierre-Michel MENGER. *Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven.* Annales,2002, vol.57, n°.4, p. 24. [↑](#footnote-ref-481)
482. François CARADEC et Alain WEILL. *Le café-concert, 1848-1914*. Librairie Arhème Fayard, 2007. [↑](#footnote-ref-482)
483. *Id.* p. 36. [↑](#footnote-ref-483)
484. *Id.* p. 36. [↑](#footnote-ref-484)
485. André CHADOURNE. *Les cafés concerts.* 1889. N.E. site UDENAP. [↑](#footnote-ref-485)
486. Pierre BOURDIEU. *Le marché, Des biens symboliques.* *l’année sociologique*, 1971, p. 49. [↑](#footnote-ref-486)
487. *Id.* p.59. [↑](#footnote-ref-487)
488. Selon le document intitulé « syndicat français des artistes-interprètes », Le syndicat général des artistes des music-halls et cirques est créé en 1935, le syndicat français des artistes-interprètes est créé en 1969 et le syndicat des auteurs, compositeurs, et éditeurs de musique est créé en 1850. La première déclaration de l’union des artistes date du 16 mai 1917. [↑](#footnote-ref-488)
489. « http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/institutions\_culturelles/intermittence.htm » [↑](#footnote-ref-489)
490. Karine LE BAIL. « Travailler à Paris sous l’Occupation : l’exemple de la radio », *La musique à Paris sous l’Occupation*, Fayard, 2013, p.30. [↑](#footnote-ref-490)
491. Anne-Marie GREEN. *De la musique en sociologie.*  L’harmattan, 1993, p. 32. [↑](#footnote-ref-491)
492. Gisèle SAPIRO, Boris, GOBILLE. *Propriétaires ou travailleurs intellectuels ?* Le mouvement social, 2006, p. 114. [↑](#footnote-ref-492)
493. *Id*. pp.114-115. [↑](#footnote-ref-493)
494. *Id*. p. 115. [↑](#footnote-ref-494)
495. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-495)
496. Karine LE BAIL. *op.cit*., p.30. [↑](#footnote-ref-496)
497. Yannick SIMON. *La vie musicale sous Vichy*, Éditions Complexe, 2001, p. 54. [↑](#footnote-ref-497)
498. Gérard RÉGNIR. *Jazz et société sous l’Occupation*, L’Harmattan, 2009, p.155. [↑](#footnote-ref-498)
499. *Id*. p.155. [↑](#footnote-ref-499)
500. Albert BENSOUSSAN. *Édith Piaf.* Gallimard, 2013, p. 96. [↑](#footnote-ref-500)
501. Eric ALARY. *Les Français au quotidien 1939-1949.* Edition Perrin, 2006, p.52. [↑](#footnote-ref-501)
502. *Id.* 158. [↑](#footnote-ref-502)
503. Eric ALARY, *op.cit*., p.66. [↑](#footnote-ref-503)
504. Gérard Régnier. *Jazz et société sous l’Occupation*, Edition : L’Harmattan, 2009, p.52. [↑](#footnote-ref-504)
505. Ludovic TOURNÈS. *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris : Edition Autrement, 2008, p.66. [↑](#footnote-ref-505)
506. Didier VARROD et Nicolas PRESCEHY, *Charles Trent*, Paris : Flammarion, 2013, p. 118. [↑](#footnote-ref-506)
507. La composition de cette chanson a déjà commencé avant 1945. [↑](#footnote-ref-507)
508. Pierre BOURDIEU. *Le sens pratique.* Éditions de minuit, 1980, p. 92. [↑](#footnote-ref-508)
509. Cet ouvrage de Laozi (environ 500-300 av. J.-C.), le traité de philosophe est composé des anciens commentaires. Il est divisé en 81 chapitres sur le Dao, la voie, le De et la Vertu. [↑](#footnote-ref-509)