

Charles RAMOND
Jeanne PROUST

***SENTIMENT D'INJUSTICE
ET CHANSON POPULAIRE***

Publié avec le soutien de l'université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Éditions Delatour France

Collection Musique & Philosophie

Sous la direction d'Antonia Soulez et de Julien Labia

Cette série inaugurée par la publication d'*Au fil du motif, autour de Wittgenstein et la musique* d'Antonia Soulez, est conçue pour présenter, sans restriction, les relations entre musique et philosophie. La musique des philosophes de la musique et la musique des musiciens défendant une philosophie ne coïncidant pas toujours, il s'agira pour nous de les confronter et de les amener à travailler ensemble.

Notre ligne de travail nous tourne vers les œuvres, le processus de composition, le discours musical, et met au premier plan non seulement ce que les philosophes *ont pensé* de la musique mais aussi ce qu'ils disent ou auraient à dire face aux nouvelles techniques de composition, devant les « arts du son » ou les différentes musiques du monde, sur les rapports entre musique et anthropologie ou les recherches en neurosciences.

Cette collection s'ouvrira aux travaux de philosophes concentrés sur la pratique musicale, donnant voix aux projets novateurs, aux musiciens engagés dans une démarche de réflexion sur leurs méthodes et systèmes opératoires, aux réalisations interdisciplinaires mais aussi aux travaux de traduction contribuant à faire connaître des pensées de la musique ou des discours musicologiques présents ou passés encore insuffisamment connus.

La vitalité nouvelle des réflexions sur la philosophie de la musique, qui ne viennent pas seulement des philosophes, nous invite à ouvrir cette collection aux collaborations entre philosophes et musicologues exigeants en matière de philosophie.

Dans la même collection :

Au fil du motif - Autour de Wittgenstein et la musique (*Antonio Soulez*)

La musique spectrale - Une révolution épistémologique (*Hugues Dufourt*)

Musique, pouvoir, écriture (*Hugues Dufourt*)

Chanter, narrer, danser (*Anne Boissière*)

Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles (*sous la direction de Clément Canonne*)

Pensée des sons. Thème de philosophie de la musique (*Alessandro Bertinetto*)

Émergence et dialectique en musique. Une approche transdisciplinaire de l'écriture musicale (*Geoffroy Drouin*)

Sentiment d'injustice et chanson populaire (*Charles Ramond / Jeanne Proust*)

La Crise de la musique contemporaine (*Jean-Marc Chouvel*)

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.

Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2e et 3e a), d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, « que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration », « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite » (article L.122-4).

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-0345-1

© 2017 by Éditions DELATOUR FRANCE

www.editions-delatour.com

Introduction

On ne trouve pas de « sentiment d'injustice » dans la chanson populaire. Telle est la conclusion, presque incroyable à leurs propres yeux, à laquelle ont été obligés de se rendre les auteurs de la présente enquête. Rien en effet n'aurait dû être plus présent que le « sentiment d'injustice » dans la chanson populaire. Nous sommes généralement convaincus de l'universalité et du caractère inné du « sentiment d'injustice ». Et puisque ce sentiment se trouve partout, il devait apparaître dans la chanson populaire. Il devait même y être tout particulièrement présent. Parce que la chanson populaire est comme la voix des foules, qui résonne dans la mémoire collective en procurant des discours dans lesquels chacun peut se reconnaître. Parce que les chansons sont destinées à prêter leurs mots, souvent simples et transparents, à un public qui peut les écouter, les chanter ensemble, et s'y retrouver individuellement. Parce que les situations décrites sont souvent communes, qu'elles parlent au plus grand nombre, et en retour lui donnent avec ses mots ses sentiments. Parce que, surtout, la chanson populaire semble se développer, sur les registres de la plainte, de la revendication ou de la contestation, dans le cadre de « situations injustes ». Les thèmes principaux des chansons populaires sont l'amour impossible, la tromperie, les

disgrâces de la laideur, de la vieillesse, du temps qui passe ; mais aussi la dénonciation de plaies sociales comme le racisme ou l'homophobie ; mais aussi l'absurdité monstrueuse des guerres ou du système économique capitaliste, libéral, colonialiste, impérialiste et polluant. De ce fait, des comptines traditionnelles aux chansons révolutionnaires, en passant par les multiples formes des chansons engagées, l'injustice et le « sentiment d'injustice » auraient dû apparaître à chaque instant dans les chansons populaires. Mais on constate exactement le contraire. L'injustice y est rarement présente ; l'expression « sentiment d'injustice », jamais.

Bien sûr, nous n'avons pas pu tout recenser. La chanson populaire est un domaine presque infini, surtout si l'on prend en compte les chansons populaires des pays étrangers. Cette enquête ne demande qu'à être prolongée, étendue et affinée. Nous nous sommes restreints à la chanson populaire française, non seulement pour ne pas nous lancer dans un travail impossible, mais aussi parce que, dans la mesure où la présente étude relève en grande partie de la philosophie du langage ordinaire, il nous fallait toute l'oreille et la pratique de la langue maternelle pour pouvoir nous demander à bon escient « ce que nous disons quand » nous évoquons l'injustice, et analyser aussi finement que possible les textes des chansons. Et par « chanson populaire », nous n'avons pas entendu seulement un genre musical, à supposer qu'on puisse le définir ou le caractériser (par exemple, en le distinguant des *Lieder* de la musique classique, bien que certains d'entre eux soient très connus). Mais nous avons voulu entendre par chansons « populaires » des chansons vraiment connues, à forte popularité. C'est pourquoi, autant que possible, nous indiquons pour chaque chanson analysée le succès qu'elle a obtenu, tout simplement par exemple en mentionnant le nombre de disques vendus. Certaines chansons ont eu cette fortune. Un nombre significatif d'individus les ont entendues, et chantées à leur tour. Ce passage de lèvres en lèvres est essentiel ici : car nous avons choisi de nous intéresser à

ce que dit vraiment le plus grand nombre, à ces mots que chacun a pu reprendre et répéter parce qu'ils exprimaient ce qu'il souhaitait dire dans telle ou telle circonstance, souvent très importante, de sa vie. Ainsi définie restrictivement, la chanson populaire est un domaine plus facile à saisir. Une chanson très peu connue, ou qui n'aura eu aucun succès, ne fera pas partie de notre corpus¹. De ce fait, elle ne pourra pas être invoquée comme un contre-exemple à la thèse ici soutenue, qui ne souhaite prendre en considération que les chansons à ce point populaires qu'elles sont devenues le langage ordinaire de notre affectivité.

Nous pensons donc avoir pris en compte suffisamment de chansons populaires (au sens où nous l'entendons) pour nous être mis à l'abri de contre-exemples flagrants, c'est-à-dire de chansons populaires célèbres dans lesquelles s'exprimerait clairement et explicitement le sentiment de l'injustice. Pour autant, on se méprendrait grandement sur le sens de cette enquête si l'on pensait qu'elle cherche à tout prix à établir ou à démontrer une thèse. C'est exactement le contraire. Le résultat étonnant de l'enquête n'était pas déterminé d'avance, et elle s'offre volontiers à la réfutation. La seule contrainte pour les contre-exemples sera qu'ils devront concerner des chansons antérieures à la date de publication de l'ouvrage²... Comme on pourra s'en rendre compte aisément, nous n'avons aucunement cherché à dissimuler ou à

¹Nous n'avons pris en compte un certain nombre de chansons moins célèbres que dans l'unique souci de ne pas laisser de côté des mentions explicites de l'injustice (par exemple, justement, la chanson « L'injustice », de Obispo / Garou ; voir ci-après chp. 4).

²Au moment où nous remettons ce livre à l'éditeur (été 2017), il n'existe toujours aucune chanson populaire française faisant contre-exemple (c'est-à-dire traitant explicitement de « l'injustice » ou du « sentiment d'injustice »). Ce n'est bien sûr pas une preuve en faveur de la thèse, mais cette absence de contre-exemple perdure, selon nous, pour des raisons nullement contingentes.

laisser de côté, encore moins à minorer, les rares chansons où l'injustice est explicitement mentionnée et/ou dénoncée, et nous leur avons accordé toute leur place. La rareté du souci de justice, et l'absence de l'expression « sentiment d'injustice » dans la chanson populaire ne sont en aucune manière un dogme défendu par les auteurs. Ce fut, à l'origine, une hypothèse, s'insérant dans une réflexion plus générale sur les « sentiments moraux » et sur certaines tendances de la philosophie critique contemporaine qui donnent au « sentiment d'injustice » la place centrale dans leur lecture des phénomènes sociaux et des luttes sociales³. Les chansons n'ont pas été analysées avec l'intention de défendre ou de confirmer l'hypothèse initiale, mais bien au contraire avec l'intention de l'attaquer et de l'infirmer autant que possible. Comme l'avait montré Popper, c'est la seule façon pour une hypothèse de prouver sa résistance, et pour les chercheurs de se

³Par exemple, les thèses développées par Axel Honneth dans *La lutte pour la reconnaissance –pour une grammaire morale des conflits sociaux* (1991, tr. fr. Paris : Cerf, 2002) et dans *La société du mépris –vers une nouvelle théorie critique* (Paris : La Découverte, 2006) ; et également par Emmanuel Renault dans *L'expérience de l'injustice –reconnaissance et clinique de l'injustice* (Paris : La Découverte, 2004). Sur ces questions, et sur la généalogie des thèses soutenues dans le présent ouvrage, voir C. Ramond, « La prière, la demande et la question –remarques sur la nature et l'évolution de notre civilisation », revue *Forum Bosnae* (Sarajevo), n° 30/2005 (*La philosophie politique contemporaine en Europe –un aperçu Français*), p. 113-129 ; « Égalité des chances et reconnaissance –sur une surprenante contradiction des méritocraties démocratiques », *Cités* 35, Paris : PUF, 2008, p. 143-151 ; « Le retour des sentiments moraux dans les théories de la reconnaissance –de la 'grammaire morale des conflits sociaux' à la grammaire des sentiments moraux », *Índice*, Revista Eletrônica de Filosofia, vol. 3 n° 1 - 2011/1, p. 1-26 ; et « Un sentiment moral à l'épreuve de l'artialisation : Sentiment d'Injustice et Chanson Populaire », in *Nouvelle Revue d'Esthétique* (PUF), 2014/2, n°14 (« L'artialisation des émotions », dir. Carole Talon-Hugon), p. 47-56.

conduire honnêtement. Nous avons donc soumis ce texte, à différentes étapes de son élaboration, à la vaste culture et à la censure impitoyable d'un certain nombre de collègues, amis et parents. Qu'ils soient ici chaleureusement remerciés⁴, de même, par avance, que tous ceux qui voudront poursuivre ce débat.

Tant que le résultat de l'enquête n'est pas infirmé, il sert de point d'appui à une thèse, à une position philosophique générale, sur l'interprétation des faits sociaux. D'importants travaux de philosophie et de sociologie, dans une démarche militante, ont entrepris de se faire les « porte-parole » des classes sociales qui, par défaut d'éducation, de moyens, entre autres raisons, ne pourraient pas faire entendre leurs « voix »⁵. Plutôt que de parler à la place du peuple, nous avons choisi de l'écouter⁶. Or, si cette enquête sur la chanson populaire apporte quelque chose, c'est bien la mise en évidence de la distorsion considérable entre ce que dit le peuple et ce que disent ses « porte-parole ». La « théorie critique » fait une lecture des aspirations des « dominés » et des « démunis » centrée autour des « sentiments moraux », et tout

⁴C'est un très agréable devoir que de remercier aujourd'hui les collègues, ami-e-s et familiers dont les avis souvent détaillés, circonstanciés, sans concessions, ont été si précieux pour l'élaboration et l'amélioration du présent ouvrage – même si, bien entendu, nous n'entendons nullement les enrôler par là dans la défense des thèses qu'il propose : Martin Barrès et Christine Villevaux, Solène Billaud, Myriam Dennehy, Michael Dousse, Béatrice et François Faugeron, Jérôme et Reine-Marie Halbout, Sandra Laugier, Florian Nicodème, Vanessa Nurock, Denis O'Brien, Estelle Pétiniaud, Camille Proust, Pierre-Yves Quiviger, Catherine Ramond, Alice, Denis, et Pierre Ramond, Vincent Ramond, Rémi Rimbaud, Julie Saada, Jean-Luc Schwartz, Céline Spector, Ariel Suhamy, Stéphane Vinolo. Que toutes et tous trouvent ici l'expression de notre reconnaissance.

⁵Voir ci-dessus note 3.

⁶Avec toutes les nuances et réserves nécessaires à la prise en compte des contextes, plutôt Rancière, donc, que Bourdieu...

particulièrement de la notion d'« injustice ». Mais dans les chansons populaires, dans les phrases qu'aiment entendre et reprendre les gens du peuple, nous ne trouvons pratiquement pas de mention d'injustice, et jamais de mention d'un « sentiment d'injustice ». Comment expliquer cela ?

Nous n'ignorons pas la réponse toute prête des « porte-parole ». Si le « sentiment d'injustice » est absent des chansons populaires, dira-t-on, c'est parce que les classes populaires sont à ce point opprimées et aliénées qu'elles n'ont même pas conscience des injustices dont elles sont victimes. Et les chansons populaires font sans doute partie d'un arsenal général d'aliénation et d'endoctrinement, par lequel on apprend aux gens dès l'enfance à être content de leur sort. Il n'y a donc pas à s'étonner que le sentiment d'injustice soit absent de la chanson populaire. Cette absence est même une preuve supplémentaire de l'injustice globale qui est faite aux classes populaires. La philosophie et la sociologie peuvent aussi se donner pour tâche de révéler ces injustices, et de fournir aux « dominés » et aux « démunis » les mots pour les dire et pour les dénoncer, mots qu'ils ne trouveront jamais dans les chansons populaires.

Nous répondrons en son temps, et en détail, à cet argument, ainsi qu'à bien d'autres allant dans le même sens. Soucieux de rigueur logique, nous nous contenterons pour l'instant de faire remarquer qu'il sera nécessaire à qui voudra nous réfuter de choisir entre deux positions incompatibles : *ou bien* nier l'absence de sentiment d'injustice dans la chanson populaire, *ou bien* l'expliquer pour d'excellentes raisons. *Ou bien* nous dire : « vous vous trompez parce qu'*il y a*, contrairement à ce que vous dites, du 'sentiment d'injustice' dans la chanson populaire » ; *ou bien* : « votre hypothèse n'est pas valable parce que, de toute façon, *il ne peut pas y avoir*, pour telle et telle raison, de 'sentiment d'injustice' dans la

chanson populaire ». De notre côté, nous ne cacherons pas nos interrogations sur le « sentiment d'injustice ». Privé d'appuis là où il aurait dû en trouver le plus, ne faudra-t-il pas le considérer comme une illusion linguistique, voire affective ou conceptuelle ? L'enquête répondra peu à peu à cette question. Pour l'instant, nous devons lever un autre malentendu possible sur cette entreprise. Choisir d'écouter « ce que disent les gens » plutôt que de se faire leur « porte-parole » oblige à certains choix. Par exemple, nous citerons aussi abondamment que possible les chansons dont nous parlerons. Il serait contradictoire de dire qu'on s'apprête à « écouter », pour immédiatement « couper la parole », et empêcher les chansons populaires de déployer, selon leurs rythmes, leurs charmes merveilleux. On nous soupçonnerait inévitablement d'avoir sélectionné les extraits favorables à notre hypothèse. Ici, chacun pourra donc à son tour adopter sans être dérangé la position de celui qui écoute. Pour autant, il ne s'agira en aucune manière d'opposer la chanson populaire considérée comme parole authentique, première, juste, dans lesquels la vérité apparaîtrait directement, à des commentaires ou à des interprétations philosophiques et/ou sociologiques tenus pour inauthentiques, secondaires, artificiels, voire malveillants, et trahissant la matière véridique sur laquelle ils s'exercent. Les chansons populaires seront ici au contraire l'objet de commentaires et d'analyses constants, attentifs, parfois critiques, toujours soucieux de laisser se dégager la nuance exacte et particulière dont le souci de l'injustice s'y colore, lorsqu'il y est présent, selon les époques, les genres, et les artistes.

L'ensemble de la démarche a sans doute quelque chose d'inattendu, qui ne manquera pas de soulever des questions de principes et de méthode, d'autant que chacun de nous, connaissant bon nombre de chansons populaires, se sent tout prêt à la discussion. On trouvera donc ci-dessous des débuts, ou des

esquisses, de réponses aux principales d'entre elles, étant bien entendu que seule l'enquête en sa totalité apportera les réponses complètes.

Pourquoi la chanson populaire, plutôt que le roman ou le cinéma ?

La chanson populaire structure les expressions de nos affectivités et de nos désirs plus encore que toute autre forme artistique. Comme les contes, les chansons populaires sont les mots qu'entend le tout jeune enfant, et que l'on n'oublie jamais, car la musique aide à les fixer. Ce sont surtout des mots que nous avons envie de répéter. Les chansons populaires disent, expriment, souvent de façon ramassée, dense, parfaite, accomplie, évidente, ce que nous souhaiterions dire. À ce titre, elles expriment de façon particulièrement intéressante, pour une analyse philosophique, le domaine de l'affectivité sociale, voire anthropologique (tout le monde dit ou connaît la chanson, comme « tout le monde dit *I Love You* »). L'avantage de la chanson populaire sur la musique pure est qu'elle comprend des paroles que l'on peut apprendre et répéter, mais aussi –et c'est ce qui nous intéresse ici– dont on peut analyser le sens. De même, par rapport au cinéma, l'avantage des chansons populaires est qu'elles ne structurent pas seulement notre imaginaire, comme le fait aussi bien sûr le cinéma, mais surtout nos *discours*. C'est un avantage considérable. Il est vrai que souvent le cinéma structure aussi nos discours, lorsque par exemple nous répétons certaines répliques devenues célèbres. À ce titre, l'analyse de ce qui est *dit* au cinéma serait d'ailleurs extrêmement intéressante (sous l'angle des répliques célèbres) et on ne peut que souhaiter qu'elle soit faite un jour, pour voir si elle infirmerait ou non l'hypothèse faite ici.

Quelle est la valeur du matériau « chanson populaire », et dans quelle mesure pouvons-nous lui faire confiance ? S'agit-il même d'un

« matériau » ? Les chansons populaires ne sont-elles pas bien plutôt des « produits finis », façonnés par des systèmes idéologiques, religieux ou économiques, dont l'intérêt est que leurs victimes ne trouvent pas leur sort « injuste », mais au contraire « enviable », ou tout au moins « satisfaisant » ? Il ne serait alors guère étonnant de ne pas y trouver de « sentiment d'injustice ».

Pour une grande partie, c'est vrai. Il y a une dimension de consolation dans la chanson populaire (comme dans la philosophie, notons-le), pour des raisons faciles à deviner. Nous ne souhaitons sans doute pas ajouter des soucis et des colères, lorsque nous chantons, à nos soucis et colères quotidiens. La chanson est un moment de détente, de partage. On chante à des enfants, ou avec des amis, ou au karaoké du samedi soir. Ce ne sont pas des moments où l'on souhaite se révolter, ou se tendre, mais plutôt se détendre (tout en étant tendre). Ce ne sont donc pas des moments propices au ressenti ou à la dénonciation du « sentiment d'injustice ». De plus, une chanson est d'abord une œuvre d'art (musique et poésie). Elle doit charmer, envoûter, attirer, bercer, hypnotiser, séduire : autant d'attitudes de dépossession (même partielle, même voulue) peu propices à la révolte, et à l'autonomie ou à la dénonciation, qui supposent la mise à distance critique.

Le rapprochement entre « religion » et « chanson populaire » comme formes seulement diverses de « l'opium du peuple » a cependant d'évidentes limites. D'abord, quelle religion ? Les religions sont très diverses (et entretiennent certainement des relations très variées avec les notions de justice et d'injustice), mais en tout pays on trouve des chansons populaires. Supposons que l'on fasse le rapprochement avec le christianisme. On peut toujours y voir une religion des faibles et de la résignation. Mais on peut aussi lire le message du Christ comme révolte, comme libération. René Girard, par exemple, insiste sur le côté révolutionnaire du message évangélique, qui révélerait, dénoncerait, et mettrait fin d'un seul mouvement au phénomène millénaire et universel du

« bouc émissaire ». On ne peut donc pas parler ici sans précautions d'une idéologie intrinsèquement aliénante. Et même si l'on concédait qu'une part très importante de la chanson populaire est aliénée / aliénante, il n'en resterait pas moins que bon nombre de chansons populaires se conçoivent et se présentent elles-mêmes comme « critiques », et ont donc pour ambition explicite de nous délivrer de certains préjugés, de certaines aliénations. Si l'on admet cela (et comment ne pas l'admettre ?), alors il devient impossible d'assimiler l'ensemble de la chanson populaire à « l'opium du peuple », à moins de faire l'hypothèse très peu vraisemblable selon laquelle les chansons critiques elles-mêmes ne seraient qu'une ruse du système, le carcan qu'on desserre juste assez pour donner aux esclaves la sensation d'être libres.

Il existe bien sûr une « industrie culturelle » dont la plupart des chansons populaires sont le produit. Les chansons populaires, de ce fait, sont des objets bien plus formatés qu'on ne le perçoit spontanément : formatés dans leur durée, par leur nécessaire compatibilité avec leurs médias de diffusion, par les moyens techniques mis en œuvre autant pour les composer que pour les diffuser, par les exigences de la publicité, de la presse *people*, et, plus généralement, de la société de loisir dans laquelle nous vivons. Les chansons populaires, de ce fait, exprimeraient en réalité non pas les sentiments du peuple, mais les intérêts de l'industrie culturelle⁷. Le fatalisme qui fait le fond de la grande majorité des chansons populaires serait ainsi imposé par un

⁷Voir par exemple, dans Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris : Gallimard (« Bibliothèque des Idées »), 1976 [trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz de *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main : S. Fischer, 1969], le chapitre sur « la production industrielle des biens culturels ».

matraquage omniprésent à un public qui conserverait l'illusion d'être libre dans ses jugements au moment même où il serait soumis, comme dans *Le meilleur des mondes*⁸, à la plus insidieuse des propagandes.

Cette vision des choses, sans doute plausible et même salubre dans un grand nombre de cas, ne nous a cependant pas détournés de l'analyse des textes des chansons populaires. D'abord parce que nous prenons en compte bon nombre de chansons antérieures à la naissance de « l'industrie culturelle » (qui commence en gros au XX^{ème} siècle, avec l'apparition des moyens de reproduction sonores et visuels). Or, sans parler des thèmes, bien des aspects formels de la chanson populaire traditionnelle (par exemple, la brièveté, ou l'alternance couplet / refrain) se retrouvent dans la chanson contemporaine. On peut donc douter que le « formatage » de l'industrie culturelle ait profondément modifié, sur ce point, les chansons populaires – du moins ce serait l'objet d'une autre étude. D'autre part, l'idée d'un formatage généralisé des sentiments par l'industrie culturelle est non seulement improbable dans sa version stricte, comme toute lecture du monde en termes de « grand complot », mais illogique dans sa version probable. Si on renonce en effet à l'idée invraisemblable d'un *individu* ou d'un groupe d'individus occupés à modeler les désirs et les subjectivités de tous les hommes de façon à leur faire trouver « juste » un système fondamentalement « injuste », il reste à faire l'hypothèse d'un *système* capable de produire de lui-même, inconsciemment, les effets d'adhésion (et d'illusion) qui lui sont le plus favorables. Mais cette idée ne vaut que ce que vaut l'idée de « censure inconsciente ». Une telle position conduit nécessairement, en outre, à des attitudes contradictoires à l'égard des textes des chansons populaires. On considèrera en effet comme *directement aliénées* les

⁸Roman célèbre de Aldous Huxley, publié en 1932.

chansons où l'injustice n'est pas dénoncée (dont les textes, par conséquent, seront pris au sérieux, feront preuve) ; et comme *indirectement aliénées* les chansons où l'injustice est dénoncée (dont les textes, par conséquent, ne seront pas pris au sérieux, dont on estimera que la dénonciation de l'injustice n'enveloppe pas la conscience véritable de l'injustice du système, que le chanteur est un alibi, etc). Dans le premier cas, on s'appuiera sur le fond des textes, et dans le second, on fera le contraire. Enfin, une telle position ne peut éviter l'argument logique bien connu qui consiste à la retourner sur elle-même : si en effet nous sommes victimes d'un complot généralisé, et si même les textes des chansons populaires les plus critiques ne sont que des ruses du système, alors comment savoir si la position générale de critique de « l'industrie culturelle » n'est pas elle-aussi une ruse ultime du système ?

La lecture attentive et critique des textes des chansons populaires permet d'éviter ces invraisemblances et ces incohérences. Surtout, le but de cette enquête n'est pas (et n'a pas été) de sonder les reins et les cœurs, et de déterminer la nature des sentiments ressentis par les uns et les autres. Elle porte sur ce que disent les chansons populaires, sur les mots et les formules qu'elles emploient. Pourquoi donc, si la dénonciation de « l'injustice » était une ruse habituelle du « système », ne la trouve-t-on presque jamais dans les chansons populaires ? Ce fait, inexplicable pour les critiques de « l'industrie culturelle », est en revanche hautement significatif dans la perspective que nous avons adoptée.

Le sentiment d'injustice est sans doute présent dans la chanson populaire, comme partout en l'homme, mais sous des formes différentes de celles qui sont cherchées ici. Il ne faut pas se fixer sur l'absence des mots quand la chose est présente. Les chansons populaires pourraient illustrer le sentiment d'injustice, sans pour autant le nommer.

Pourquoi pas ? Recherchons donc ces formes approchantes. Tout ce qui peut ressembler à l'expression d'un

« sentiment d'injustice », même s'il n'est pas formulé exactement en ces termes, sera relevé et pris en considération dans notre enquête. Nous pourrions constater que ce sentiment n'est pas tellement plus présent dans la chanson populaire sous une forme implicite que sous une forme explicite. Surtout, cette méthode a pour grave inconvénient de ne pouvoir fixer aucune limite ni aucune règle dans le repérage des expressions « implicites » du sentiment d'injustice, ou de quoi que ce soit d'autre. Presque tout, en effet, peut servir à exprimer presque tout. Et de ce fait on ne devrait exclure *a priori* d'un tel recensement aucune des expressions les plus lointaines et les moins probables, du sentiment d'injustice. On serait ensuite obligé de retisser sans cesse le fil de la contextualisation, avec toutes les difficultés interprétatives liées à un tel tissage. Bref, on s'engagerait sans doute dans une tâche infinie. C'est pourquoi, quels qu'en soient les évidents inconvénients, il nous a semblé préférable de nous en tenir surtout aux expressions *explicites* du « sentiment d'injustice ». Un autre argument irait dans ce sens : les mots « injuste », « injustice », et l'expression « sentiment d'injustice » sont très courants. Tous ces termes sont sans cesse prononcés dans divers lieux de diffusion. Ils ne sonnent pas de façon particulièrement disgracieuse. On ne voit donc pas pourquoi, si un auteur de chanson avait envie de mentionner un « sentiment d'injustice », ou de dénoncer une injustice, il n'emploierait pas les mots et expressions parfaitement clairs, simples et forts qui sont à sa disposition pour cela.

Et maintenant, en route...

Chapitre 1

« À la claire fontaine »

(Chansons populaires traditionnelles)

D'abord, considérons quelques chansons proprement populaires. On pense aux comptines traditionnelles fredonnées depuis des générations, et encore de nos jours dès la petite école. Parmi ces chansons, plusieurs, souvent teintées de tristesse, peuvent laisser supposer un arrière-fond d'injustice :

*À la claire fontaine
M'en allant promener
J'ai trouvé l'eau si belle
Que je m'y suis baignée*

*(Refrain :)
Il y a longtemps que je t'aime
Jamais je ne t'oublierai*

SENTIMENT D'INJUSTICE ET CHANSON POPULAIRE

*Sous les feuilles d'un chêne
Je me suis fait sécher
Sur la plus haute branche
Un rossignol chantait*

(Refrain)

*Chante, rossignol, chante
Toi qui a le cœur gai
Tu as le cœur à rire
Moi, je l'ai-à pleurer*

(Refrain)

*Je pleure mon ami Pierre
Qui ne veut plus m'aimer
Pour un bouton de rose
Que je lui refusai*

(Refrain)

*Je voudrais que la rose
Fût encore au rosier
Et que mon ami Pierre
Fût encore à m'aimer.*

(Refrain)

Il existe quelques variantes de cette chanson datée du début du XVIIIème siècle –les deux derniers couplets étant ceux qui changent le plus radicalement d'une variante à l'autre. On a choisi ici celle qui laisse le plus transparaître l'idée que l'amant pleuré se serait comporté de façon injuste. L'«ami Pierre» (prénom récurrent dans la chanson populaire) délaisse la jeune fille

pour l'unique et insuffisante raison qu'elle lui aurait « refusé » un « bouton de rose ». Histoire sans doute allégorique : car on ne voit pas dans quel contexte réel une jeune fille « refuserait un bouton de rose » à un garçon, et d'ailleurs les « boutons de roses » ne « s'offrent » ni ne se « refusent » entre jeunes gens. Le « bouton de rose » refusé évoque en réalité assez clairement la virginité, thème populaire par excellence : « Je voudrais que la rose / Fût encore au rosier ». Toute la scène indique d'ailleurs la nostalgie de la pureté perdue. La « claire fontaine », c'est l'eau pure, lustrale, virginale, dans laquelle, loin des regards, la jeune fille se baigne nue comme au premier jour. Le chêne, le rossignol, dessinent le cadre d'une nature protectrice et charmante à laquelle on peut se confier, une sorte d'âge d'or de l'innocence. L'injustice de l'abandon est perceptible dans la disproportion entre ce qui a été refusé (peu de chose, un « bouton de rose ») et la conséquence (avoir été quittée). La jeune fille, pourtant, ne semble pas du tout en vouloir à son amant. Elle ne pleure pas « à cause » de son ami Pierre ; elle pleure « son ami Pierre ». On ne connaît pas les raisons du refus de la jeune fille ; mais il n'apparaît à aucun moment qu'elle ait considéré ce refus comme juste, justifié, et donc qu'elle ait jugé les conséquences malheureuses de son refus comme injustes. Elle ne s'indigne en aucun cas ; elle se morfond, c'est tout.

L'injustice, il est vrai, est presque explicitement évoquée (par référence à une peine « imméritée ») dans d'autres versions de la chanson, par exemple dans celle de Lucienne Vernay et des Quatre Barbus¹ :

*J'ai perdu mon amie
Sans l'avoir mérité
Pour un bouquet de roses
Que je lui refusai.*

¹Rondes et chansons de France en 10 volumes, n°1, 45 tours Philips 1959.

Dans cette version, la chanson est mise « au masculin », comme l'indique le « e » de « amie » dans le passage cité, et le dernier couplet donne :

*Je voudrais que la rose
Fût encore à planter
Et que ma douce amie
Fût encore à m'aimer.*

Cette version, édulcorée sans doute pour le public enfantin, évite la dureté du chantage sur la virginité au prix de la vraisemblance. On ne voit pas en effet dans quelle situation un garçon « refuserait un bouquet de roses » à son amie, ni même ce que pourrait signifier une telle phrase. Ou bien il lui « offre » un bouquet de roses, et dans ce cas cela n'a aucun sens de le lui « refuser » ; ou bien il n'est pas en train de lui « offrir » un bouquet, et dans ce cas on ne peut pas dire non plus qu'il le lui « refuse ». On pourrait penser qu'il refuse un bouquet de roses que la jeune fille lui aurait offert, ou demandé² ; mais ce n'est pas un

²C'est la version choisie dans le recueil de Claudine et Roland Sabatier *Les plus belles chansons de France pour tous les enfants*, Paris : Gallimard, 1984, nombreuses réimpressions : « *J'ai perdu mon ami / Sans l'avoir mérité / Pour un bouquet de roses / que je lui refusai* ». La chanson est de nouveau au féminin : mais la narratrice a perdu son ami, non plus pour lui avoir « refusé un bouton de rose », mais pour lui avoir refusé un « bouquet » de roses. La plausibilité de la situation est retrouvée : en effet, on peut assez bien imaginer une jeune fille « refusant » un « bouquet » que lui offre un garçon. Mais cette modification ne s'accorde plus avec le dernier couplet, qui mentionne bien la rose au singulier (« *Je voudrais que la rose / Fût encore au rosier* »), tandis qu'un bouquet en comporterait nécessairement plus d'une. Surtout, elle ne s'accorde pas avec la construction du verbe « refuser ». Si une jeune fille « refusait » de recevoir un « bouquet » qu'un jeune homme serait en train de lui offrir, elle ne dirait pas : « je *le lui* ai refusé », mais elle dirait : « je *l'ai* refusé ». Quand on parle de « refuser quelque chose à *quelqu'un* », il s'agit

comportement plausible dans une société traditionnelle, dans laquelle les garçons « offrent » les fleurs et les filles les reçoivent sans jamais les demander. La notion de châtement immérité, et donc d'injustice, absente de la première version de la chanson, reste improbable dans la seconde.

Le sort de Jeannette n'est pas plus enviable :

*Ne pleure pas Jeannette
Tra la la la la la la
La la la la la la
Ne pleure pas Jeannette
Nous te marierons (bis)*

*Avec le fils d'un prince
(Tra la la...)
Avec le fils d'un prince
Ou celui d'un baron (bis)*

*Je ne veux pas de prince
(Tra la la..)
Je ne veux pas d'un prince
Encore moins d'un baron (bis)*

*Je veux mon ami Pierre
(Tra la la...)
Je veux mon ami Pierre
Celui qui est en prison (bis)*

obligatoirement de quelque chose qu'on *refuse d'offrir* et non pas de quelque chose qu'on *refuse de recevoir*. La jeune fille a donc bien *refusé d'offrir* quelque chose qui a un rapport avec une rose, un bouquet de rose, ou un bouton de rose.

SENTIMENT D'INJUSTICE ET CHANSON POPULAIRE

Tu n'auras pas ton Pierre
(Tra la la...)
Tu n'auras pas ton Pierre
Nous le pendouillerons (bis)

Si vous pendouillez Pierre
(Tra la la...)
Si vous pendouillez Pierre
Pendouillez-moi avec (bis)

Et l'on pendouilla Pierre
(Tra la la...)
Et l'on pendouilla Pierre
Et sa Jeannette avec (bis)

La situation est terriblement malheureuse. Jeannette pourtant ne se plaint d'aucune injustice, et ne semble pas même en ressentir. Comme souvent, le ton simple et allant de la chanson, et son registre délibérément enfantin (« pendouiller » pour « pendre »), bien loin d'atténuer la très grande violence de la scène, la renforcent par contraste. On est ici vraisemblablement dans le cadre de répressions ou de persécutions religieuses ou sociales. Tandis que l'homme qu'elle aime, déjà en prison, est promis à la pendaison, on propose à sa compagne de se vendre pour sauver sa propre vie (de se « marier ») au « Prince » qui règne maintenant, et qui donc a sans doute mis l'homme en prison. C'est le thème de la tragédie de Shakespeare *Mesure pour Mesure*. Peut-être que si elle accepte, en allant au bout de l'humiliation pour elle-même comme pour son ami, ce dernier pourrait même espérer une certaine indulgence... L'extrême violence du marché proposé évoque, tout comme dans *À la claire fontaine*, la violence des chantages sexuels auxquelles les femmes ont été si souvent confrontées de la part des hommes, puissants ou non. Et cette charge de réalité explique sans

doute pour une bonne part la « popularité » de telles chansons. Ici, la jeune fille répond avec une indifférence et une dureté quasi-fanatiques. La vie semble avoir perdu toute valeur pour elle (on peut imaginer une scène de ce genre chez les premiers chrétiens persécutés par les romains, ou chez les camisards persécutés par Louis XIV : accepter le marché serait non seulement trahir son ami, mais abjurer sa foi, ou sa patrie). Le sentiment d'injustice ne peut trouver ici sa place, et on ne s'étonne donc pas qu'il ne soit pas même évoqué. Les hommes sont déchaînés, ont passé toutes les bornes, excèdent toutes règles concevables. À quel « Prince » se plaindrait-elle ?

Le thème de la mort de l'être aimé apparaît sous diverses formes dans les comptines :

*³Malbrough s'en va-t-en guerre
Mironton ton-ton mirontaine
Malbrough s'en va-t-en guerre
Ne sait quand reviendra (bis)*

*Il reviendra-~~z~~-à Pâques
Ou à la Trinité.*

*La Trinité se passe
Malbrough ne revient pas.*

³Cette chanson daterait du début du XVIIIe siècle, et évoquerait la bataille de Malplaquet (11 septembre 1709, donc fin du règne de Louis XIV), qui opposait deux très importantes armées (100 000 hommes environ de chaque côté) : d'un côté des Anglo-Hollandais, commandés John Churchill, duc de Marlborough ; de l'autre les français. Les français subirent une cuisante défaite, et se seraient vengés en imaginant cette chanson, populaire à partir de la fin du XVIIIe siècle. Mais la chanson a une dimension plus universelle et plus générale, qui explique sans doute mieux sa popularité.

SENTIMENT D'INJUSTICE ET CHANSON POPULAIRE

*Madame à sa tour monte
Si haut qu'elle peut monter.*

*Elle aperçoit son page
Tout de noir habillé.*

*—Beau page, ah ! Mon beau page
Quelles nouvelles apportez ?*

*—Aux nouvelles que j'apporte,
Vos beaux yeux vont pleurer.*

*Quittez vos habits roses
Et vos satins brochés.*

*Monsieur Malbrough est mort,
Est mort et enterré.*

*Je l'ai vu porté-~~z~~-en terre
Par quatre-~~z~~-officiers :*

*L'un portait sa cuirasse
L'autre son bouclier.*

*L'un portait son grand sabre
Et l'autre rien portait.*

*Sur la plus haute branche
Le rossignol chanta. On vit voler son âme
À travers les lauriers.*

Ne voyant pas revenir son mari, la femme de Malbrough s'inquiète. La nouvelle de sa mort l'affecte donc certainement, même si sa réaction n'est pas décrite dans la chanson. Pour autant,

on irait trop loin en supposant qu'à la tristesse de la jeune veuve s'ajoute un sentiment d'injustice. C'était pour faire la guerre que Malbrough était parti ; les chances de mourir n'étaient pas des moindres. Nous retrouverons dans de nombreuses chansons populaires ce fatalisme devant la violence de l'ordre des choses, très peu propice à l'apparition d'un « sentiment d'injustice ». Par ailleurs, l'abattement de la femme est lui-même relativisé : le page se fait consolateur, et termine son récit sur une note moins tragique. Le chant du rossignol renvoie au printemps, à l'espoir, à l'amour. Le laurier n'a certainement pas été choisi par hasard : le soldat mort au combat se voit coiffé de la couronne-symbole de la victoire, de la vertu. A la tristesse succèdera la fierté pour le défunt élevé au rang de héros, et l'espoir, qui sait, de rencontrer une nouvelle fois l'amour.

Venons-en à une façon plus cocasse d'aborder les thèmes de l'amour et de la mort :

*C'est la mère Michel qui a perdu son chat,
Qui crie par la fenêtre à qui le lui rendra.
C'est le père Lustucru qui lui a répondu :
– Allez, la mère Michel, votre chat n'est pas perdu !*

*(Refrain :)
Sur l'air du tralalala (bis),
Sur l'air du tradéridéra,
Et tralala.*

*C'est la mère Michel qui lui a répondu :
– Mon chat n'est pas perdu ? Vous l'avez donc trouvé ?
Et le compère Lustucru qui lui a répondu :
– Donnez une récompense, il vous sera rendu.*

Index

Par défaut, les titres en italique sont des titres de chansons.

- 113 (groupe), 114
1984 (roman de George Orwell), 103
666.667 Club (album de Noir Désir), 168
80% au bac et après ? (livre de Stéphane Beaud), 97
À la claire fontaine (anonyme), 21, 26
À mon ami le Kanak (Francis Lalanne), 152
Abbé Pierre (L'), 163
Abdel (personnage du film *La Haine*), 104
Adam, 126, 132
Adam et Yves (Zazie), 126
Adamo, Salvatore, 145, 151, 220
Adèle (personnage de chanson), 40
Adorno, Theodor, 16, 222
Afrika Bambaataa, 121
Ab ! Ça ira ! (Ladré), 188, 189, 190, 193, 201, 221
Allen, Woody, 14
Alliance Ethnic (groupe), 120
Allô Maman bobo (paroles Alain Souchon, musique Laurent Voulzy), 61
Amel Bent, 109
Amoureux de Paname (album de Renaud), 159

- Amrani, Younes, 97
Anais, 75
Anthony, Richard, 173, 176
Antisocial (Trust), 156
Antoine, 154
AP, 114
Arkana, Keny, 102, 103, 109, 120
Armani, Giorgio, 95
Armstrong (Claude Nougaro), 139, 223
Assassins de la police (NTM), 105, 144
Asta, Claire d', 152
Au clair de la lune (anonyme), 33
Au creux de ton bras (Mano Solo), 83
Aubert, Jean-Louis, 151
Aubret, Isabelle, 152
Aufray, Hugues, 63, 82, 145
Auprès de mon arbre (Georges Brassens), 49
Authentik (album de NTM), 100
Aux armes citoyennes (Zazie), 132
Aux sombres héros de l'amer (Noir Désir), 168
Avant qu'elle parte (Sexion D'assaut), 113
Avec le temps (Léo Ferré), 76, 220, 223
Aznavour, Charles, 76, 124, 125, 126, 128, 145, 152
Baccardi, Pit, 114
Bachelet, Pierre, 151
Badiou, Alain, 181
Baez, Joan, 217
Balasko, Josiane, 150
Balavoine, Daniel, 56, 107, 145
Ballade au bon dieu de chez nous (Francis Lalanne), 152
Band Aid (groupe), 149
Bapaume, 207
Barbara, 151, 152
Barbelivien, Didier, 150
Barrès, Martin, 11
Barrio, Sébastien, 98
Barthes, Roland, 76
Bashung, Alain, 151
Baudelaire, Charles, 156
Bauer, Axel, 150
Beaud, Stéphane, 97
Bécaud, Gilbert, 145
Bégaudeau, François, 115
Belle, Marie-Paule, 50, 152
Berg, Harold, 214
Berger, Michel, 43, 60, 62, 107, 150
Bernie (surnom du chanteur du groupe Trust), 158
Berry, Richard, 150
Bibie, 152
Big Brother Hakim, 112, 113

Table des matières

Introduction	7
Chapitre 1 « À la claire fontaine » (Chansons populaires traditionnelles)	21
Chapitre 2 « Ne me quitte pas » (L'amour malheureux, les disgrâces)	43
L'amour malheureux	43
L'amour trahi	52
Le mal de vivre	59
La laideur	67
La jalousie	74
Le temps qui passe, la vieillesse	76
Coups du sort, maladies, morts précoces	79

Chapitre 3 « Nés sous la même étoile »

(Le Rap)	87
L'inégalité des chances	88
Le Rap bling bling	95
Porte-voix et distorsion	97
Le Rap hardcore	102
Le Rap conscient	108
Conclusions	119

Chapitre 4 « Je suis un homo, comme ils disent »

(Chansons engagées)	123
Intolérance, homophobie	124
Misogynie, prostitution	129
Racisme	136
Inégalités sociales, pauvreté, engagement humanitaire	145
Mépris social, violence	154
Écologie, crise systémique	163
Injustice	170
Marginalité, exclusion	176
Conclusion : injustice et chrétienté	180

Chapitre 5 « Ah ! ça ira, ça ira, ça ira »

(Chansons révolutionnaires et de résistance)	187
<i>Ah ! Ça ira</i>	188
<i>La Carmagnole</i>	190
<i>Le Chant des Canuts</i>	193
<i>La Marseillaise</i>	195
<i>L'Internationale</i>	196
<i>Le temps des cerises</i>	202
<i>La butte rouge</i>	206
<i>Le chant des partisans</i>	209
<i>Nuit et brouillard</i>	212

TABLE DES MATIÈRES

<i>Le déserteur</i>	214
<i>Nicolas and Bart</i>	216
Conclusion	219
Index	235
Table des matières	251