

De la musique pour le peuple: une proposition d'analyse des premiers disques folkloriques du Chant du Monde^[1]

Jonathan Thomas

Introduction

Pour Théodore W. Adorno, l'analyse d'une œuvre musicale doit être immanente.^[2] Ainsi, aucun modèle théorique d'analyse n'aurait de pertinence pratique universelle. L'analyste pourrait alors considérer chaque œuvre musicale comme un assemblage unique de sons, ou comme une situation unique de tous les assemblages de sons possibles. S'il considère la cohérence de cet assemblage comme un agent de son sens, dont il questionne la réception et les effets sociaux, l'analyste pourrait le saisir comme une configuration destinée à des usages particuliers. Il devrait alors ajouter à son analyse immanente de l'œuvre celle des conditions socio-historiques qui contribuent à lui donner cohérence, sens et utilité. Or, cette possibilité d'analyse semble devenir une exigence dès lors que l'objet analysé n'est pas une œuvre originale, mais l'arrangement d'une œuvre plus ancienne.

En particulier, la réactualisation qu'occasionne l'arrangement d'un morceau de patrimoine musical national en voie d'oubli est toujours chargée - si ce n'est *motivée par* - des enjeux imaginaires relatifs à la mémoire, à l'identité et à la politique, qui s'enracinent dans le temps qui sépare la première occurrence de l'œuvre de son arrangement. Il en est ainsi des premiers enregistrements folkloriques de la maison de disques française Le Chant du Monde (CDM), proche du Parti communiste français (PCF), née pendant le Front populaire (1936-1938) dans l'entourage de la Fédération musicale populaire (FMP). Le CDM parvient en deux ans à éditer un catalogue d'une trentaine de références utiles au projet politique et culturel du Front populaire et du PCF,^[3] et surtout composé de chansons traditionnelles harmonisées et arrangées par des compositeurs contemporains français; il est question d'offrir aux masses populaires la possibilité d'une éducation musicale, mais aussi d'une éducation par la musique.

L'analyse musicale peut alors se montrer comme un outil pour écrire une histoire politique du Front populaire. En prenant pour objet les arrangements de ces chansons traditionnelles, et en considérant des sources historiques telles que les écrits de leurs compositeurs, des articles de presse et des travaux historiques, elle permettra de déceler les matérialisations musicales de conceptions sociales ou d'intentions politiques. Cet article tentera de le faire après avoir rappelé le contexte historique et les enjeux de la constitution de ce catalogue, avant d'en livrer une analyse qui le considérera d'abord en son entier, puis pour sa partie folklorique.

Du 6 février 1934 au Chant du Monde

Au début des années 1930, la France traverse une crise économique et sociale profonde qui laisse ses gouvernements successifs impuissants et interroge l'état de sa République. Le 6 février 1934, des émeutes insurrectionnelles et meurtrières éclatent à Paris, Place de la Concorde, face à l'Assemblée Nationale. Des ligues d'extrême-droite y participent activement.^[4] Le lendemain, la presse partisane de gauche dénonce une tentative manquée de coup d'État, conduite par des forces fascistes.^[5] L'idée d'une union antifasciste des gauches est dès lors dans l'air. À l'initiative du PCF, elle se concrétise le 27 juillet 1934, par la signature d'un pacte d'unité d'action entre les partis socialiste et communiste. Moins d'un an plus tard, en juin 1935, le Parti radical rejoint ce Rassemblement populaire antifasciste. Un Comité national pour le rassemblement populaire se forme alors pour l'élaboration et la présentation aux élections législatives du printemps 1936 d'un programme commun aux trois partis.

Victorieux en juin, le Front populaire prend immédiatement par les accords de Matignon des mesures sociales qui visent à rendre moins rudes les conditions de travail et de vie des ouvriers: leur salaire est augmenté, leur temps de travail abaissé et quinze jours de congés payés leurs sont accordés. Alors que ces travailleurs voient une partie de leur temps libérée, le Front populaire enclenche une vaste politique culturelle, à visée populaire, qui touche aussi bien les médias (presse, radio), les sports et les loisirs, que l'éducation et les arts [Ory 2016]. La musique n'est pas la moins concernée par cette politique. En effet, au-delà du désir humaniste d'offrir à tous l'accès, par le concert et l'éducation, au plaisir et à la connaissance de la musique, il est possible d'attendre de cette politique un bénéfice d'adhésion ou de mobilisation partisane, alors que la musique est sans cesse convoquée - par les harmonies, les chorales (populaires), le disque - par les pratiques politiques des années 1930.

Il faut ainsi considérer son emploi dans la conquête symbolique de la nation française par le PCF, avant et à la suite de sa victoire

électorale au sein du Front populaire. Alors qu'avant juin 1935, *la Marseillaise* est le chant – détesté par l'extrême-gauche qui le conçoit comme nationaliste [Ory 1986] – des anciens combattants et des militants de droite, le PCF entend la faire chanter aux manifestants du Rassemblement populaire le 14 juillet 1935, en même temps que *l'Internationale*. Il y parvient et l'usage perdure. Ce braconnage réussi sur le territoire symbolique de ses ennemis n'est qu'une des manifestations de l'appropriation par le PCF, puis par le Front populaire, de l'héritage symbolique de la Révolution française. Elle permet à la coalition des gauches de se revendiquer de l'épisode historique fondateur d'une République voulue par et faite pour le peuple. Elle offre aussi au PCF la possibilité de ne plus apparaître comme un parti internationaliste, mais de se situer dans la continuité d'une histoire nationale qu'il se veut légitime à écrire à son tour.

À l'occasion du concert de chants et musiques révolutionnaires *Les chants de la liberté* (Fig. 1), donné par la Chorale populaire de Paris[6] le 16 février 1936 pour célébrer le centenaire de la mort du compositeur de *la Marseillaise* (Rouget de Lisle), une série d'articles paraît dans « l'Humanité ». Elle précise autant le propos de cette stratégie que le rôle que la musique doit y tenir.



Figure 1. Programme du concert *Les chants de la liberté*, « L'Humanité », 16 février 1936

Dans deux articles précédant le concert, Henri Radiguer[7] s'appuie sur la description historique et la justification des usages politiques de la musique au moment de la Révolution, pour affirmer qu'il existe, depuis lors, une « tradition musicale révolutionnaire » française. Celle-ci s'instaure et se continue par l'amour du peuple pour la musique, son apprentissage généralisé et l'émergence de la figure de l'artiste-citoyen. [8] Radiguer enracine ainsi dans la Révolution la première occurrence historique de la musique comme liant nécessaire à un régime politique – la République – organisé *par* et *pour* le peuple, [9] en vertu du partage communautaire, symbolique et affectuel qu'elle peut occasionner. Il demande de faire « confiance à l'avenir révolutionnaire, qui s'inspirera du passé » [Radiguer 1936a], puis appelle à la revivification de cette tradition oubliée. [10] Le concert des *Chants de la liberté* en constitue une tentative ou une occasion. D'autres suivront. Celles, après la victoire, du 26 juin en salle Pleyel et du 28 juin 1936 à Choisy-le-Roi donnent notamment l'occasion d'entendre *Apothéose: La Victoire*, une pièce pour harmonie de Charles Kœchlin (1867-1950), mais aussi une orchestration de la *Ronde Nationale 1792* de Gossec et une pièce pour harmonie, *Prélude*, écrites par Henry Sauveplane (1892-1942).

À partir de 1936, Sauveplane publie beaucoup dans « L'Humanité ». Ses contributions portent sur la vie musicale et chorégraphique parisienne, les œuvres nouvelles, les compositeurs – tels que Grieg, Strauss, Debussy, Ravel, Roussel, Honegger, Prokofiev –, mais aussi sur des thèmes historiques et sur l'éducation musicale. Le 16 février 1936, dans son article *Musique et chants révolutionnaires*, écrit en marge de la tenue du concert des *Chants de la liberté*, Sauveplane différencie musique et chant, considérant ce dernier comme le fruit de l'effort collectif et la voix d'un peuple. [11] Il attribue ainsi aux paroles une valeur historique et politique supérieure à celle de la musique, [12] et se laisse deviner comme un compositeur au service de la sublimation du texte qu'il doit mettre en musique, pour maximiser son effet politique. Peut-être met-il en pratique cette éthique dans deux de ses travaux de 1937: [13] les musiques du *Chant de l'Humanité* et de la pièce de théâtre *Drapeaux de la Liberté!*, paroles et textes écrits par Paul Vaillant-Couturier, tous deux joués pour la fête de « l'Humanité ». Le *Chant de l'Humanité* est créé le 5 septembre 1937 par 150 choristes de la FMP. *Drapeaux de la Liberté!* rassemble les 4, 5 et 6 septembre une chorale de 500 enfants, 350 musiciens d'harmonie et un orchestre d'accordéons (voir Fig. 2). Tout ici laisse en effet à penser la réalisation d'une conception politique de la musique mise au service du peuple.



Figure 2. Affiche pour la Fête de «L'Humanité» («L'Humanité», 24 août 1937)

Ainsi, si cette fête peut être considérée comme populaire, c'est bien sûr à travers ses harmonies[14] et ses accordéons, mais aussi et surtout pour ses chœurs, qui continuent l'investissement révolutionnaire de la voix dans la recherche d'effets politiques à la musique. Par ailleurs, la symbolique sociale du chœur [Buch 1999, 21-57] s'augmente d'une dimension supplémentaire quand elle est incarnée par des enfants. Ceux-ci sont en effet l'avenir et l'espoir d'un peuple, mais aussi le fruit d'une éducation musicale partagée et qui les rassemble. Ils sont ici la continuation de la « tradition musicale révolutionnaire » exposée par Radiguer. Leur présence peut être comprise comme la production de cette conscience musicale, politique et sociale, communiste *et* française, historique *et* contemporaine, qui se dessine dans les colonnes de « l'Humanité » par l'intermédiaire de Radiguer, Sauveplane, mais aussi Kœchlin.[15] Cette conscience recherche l'éducation populaire à la musique et sa pratique collective, chorale ou instrumentale, en restant toujours très attentive aux qualités artistiques et politiques de la musique offerte à tous. Elle participe à produire des fêtes et des spectacles, mais aussi une maison d'édition discographique - le Chant du Monde (CDM) - dont Sauveplane sera le directeur artistique.

Politique d'un catalogue discographique

Créé fin 1937 avec le concours de Léon Moussinac,[16] le CDM édite à partir de 1938 un catalogue dont les tonalités sont déjà pensées et déclarées à l'annonce de sa naissance prochaine:

Sous la direction de Mme Arlette de Jouvenel et de l'excellent musicien Henry Sauveplane, « Le Chant du Monde », patronné par Georges Auric, Marcel Delannoy, [Roger] Désormières, [Arthur] Honegger [sic], Darius Milhaud, éditera en 1938 un grand nombre de disques de musique instrumentale et de folklore français, et a obtenu le dépôt exclusif des disques et éditions musicales des E.S.I. [Les disques 1937]

Cette déclaration ne dit toutefois pas tout du catalogue à venir. En effet, si elle décrit assez bien le deuxième moment de sa proposition discographique, le premier est tout autre. Cette série de quatre disques donne d'abord à entendre deux chansons originales, dont les paroles de Paul Vaillant-Couturier et de Moussinac sont mises en musique par Arthur Honegger et Georges Auric (Tab. 1). Suit un disque qui rassemble un chant révolutionnaire présenté comme un traditionnel polonais et un chant révolutionnaire prolétarien composé par l'autrichien Hanns Eisler. Deux morceaux issus du répertoire de chants révolutionnaires de François-Joseph Gossec – dont un arrangé par Sauveplane – constituent le menu du troisième disque. Dans le dernier, *Au-devant de la vie* – écrit par Dimitri Chostakovitch, traduit en français par Moussinac ou Jeanne Perret,[17] futur emblème du Front populaire [Moore 2008, 497] – est couplé avec la *Corvée d'eau*, de Vaillant-Couturier sur une musique d'Auric.

Référence	Titres	Auteurs	Interprètes	Enregistré en
501	<i>Jeunesse</i> <i>Chantons jeunes filles</i>	Arthur Honegger (comp.), Paul Vaillant-Couturier (paroles) Georges Auric (comp.) & Léon Moussinac (paroles)	Roger Désormière (dir. orchestre), Chorale de la jeunesse	Févr. 1938
502	<i>Le drapeau rouge</i> (Pologne) <i>L'appel du Komintern</i>	Traditionnel Hanns Eisler (comp.) & Franz Jahnke (paroles)	Désormière (dir. chœur et orchestre) Désormière (dir. orchestre), Chorale populaire de Paris	Févr. 1938
503	<i>Hymne à la Victoire 1792</i> <i>Ronde nationale 1792</i>	François-Joseph Gossec Gossec (comp.), Sauveplane (arr.) & Marie-Joseph Chénier (paroles)	Désormière (dir. orchestre), Chorale modèle de la Fédération Musicale Désormière (dir. orchestre), Chorale populaire de Paris	Févr. 1938
504	<i>Au-devant de la vie</i> <i>La corvée d'eau</i>	Dimitri Chostakovitch (comp.) & Jeanne Perret ou Léon Moussinac (paroles) Auric (comp.), Désormière (orch.) & Vaillant-Couturier	Désormière (dir. chœur et orchestre), Chorale populaire de Paris	Févr. 1938

Tableau 1. Première série des disques du CDM[18]

Cette série est représentative de la stratégie symbolique et politique mise en œuvre par le PCF au sein du Front populaire. Elle n'est pas la première occurrence historique de la synthèse et de la dissémination des signes sonores utiles à une pratique politique partisane *dans* et *à partir* d'un catalogue de disques. Ceux de La Voix des Nôtres et des Disques Hébertot, montés à partir de 1929 pour servir à la propagande du Parti socialiste et de l'Action française, puis celui de la marque Piatiletka, commencé en 1932 par la Coopérative ouvrière de TSF,[19] sont de premiers exemples d'un usage politique du disque réfléchi au point de le structurer par une proposition large et organisée de disques. Ainsi, cette première proposition du CDM ne manque pas d'associer les trois champs symboliques alors utiles au PCF. Elle débute et se clôt par des chansons contemporaines, écrites par des compositeurs et des paroliers français communistes ou aux convictions de gauche, impliqués dans la production culturelle associée au Front populaire. *Au-devant de la vie* est une chanson entendue au cinéma, d'abord dans le film soviétique *Contre-plan* (1932) puis, dans sa version française, dans *La vie est à nous* de Jean Renoir (1936). Il s'agit donc de chants alors toujours actuels, produits d'une situation sociale, politique et artistique unique, et représentations des espérances, voulues durables, à son origine.[20] Entre ces deux références, on retrouve des chants de la Révolution française, dont un réactualisé par Sauveplane, qui signifient la nationalité du PCF, de même que des chants révolutionnaires étrangers, explicitement prolétariens ou non, pour continuer à signifier son internationalité fondatrice. Mais celle-ci n'est, alors que fascisme et nazisme sont installés et que le franquisme le sera bientôt, pas la seule dimension signifiante qu'ils prennent. Une deuxième série de disques composés de chants révolutionnaires prolétariens italien, polonais, soviétique, allemand, russe et chinois, tous traduits en français, est annoncée le 21 mai 1938 dans «l'Humanité» comme un motif de réjouissance pour les «antifascistes de tous les pays» [M. S. 1938].

Référence	Titres	Auteurs	Interprètes	Enregistré en
508	<i>Le front des travailleurs</i> <i>La Varsovienne</i> (chant polonais)	Eisler (comp.), Henry Sauveplane (orch.) & Bertold Brecht (paroles, adaptées par Perret) Traditionnel, Elsa Barraine (harm.) & Stefan Priacel (paroles françaises), Léon Moussinac (sous le nom de «Pierre Migennes» paroles françaises)	Désormière (dir. orchestre), Chorale du Chant du Monde	1938
509	<i>Le chant du Kolkos</i> (chant tatar, URSS) <i>L'adieu d'un soldat rouge</i> (chant chinois)	Traditionnel, Barraine (harm. et arr.) Traditionnel, Sauveplane (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Chorale du Chant du Monde	Avr. 1938
	<i>Bandiera rossa</i>	Traditionnel, Barraine (harm. et arr.)	Désormière (dir.	

510	<i>Le chant des martyrs</i> (marche funèbre 1905, Russie)	Traditionnel, Barraine (orch.) & Vaillant-Couturier (paroles)	orchestre), Chorale du Chant du Monde	1938
-----	---	---	---------------------------------------	------

Tableau 2. Série de trois disques présentés comme «antifascistes»

L'antifascisme à l'origine du Front populaire ressurgit donc assigné à un répertoire qui n'est pas produit pour l'occasion et n'est donc pas spécifique au combat antifasciste, mais qui est avant tout communiste. Or, si l'on peut lire l'antifascisme du PCF comme une réponse à un anticommunisme exacerbé par la victoire du Front populaire [Berstein 2011, 157], on peut aussi y voir l'occasion pour le PCF d'incarner la principale alternative au fascisme, d'amplifier la diffusion de son répertoire symbolique, et d'attirer à lui ceux qui rejettent le fascisme sans être encore communistes.

L'internationalité de ce répertoire symbolise également celle du combat à mener, en même temps qu'il destine le communisme à toute l'humanité. La fusion des atomes populaires en une seule entité est une préoccupation lisible plus d'une fois dans l'offre de disques du CDM, à différentes échelles. En effet, il ne s'agit pas seulement d'unir par-delà les frontières des nations, mais aussi de le faire par-delà les régions, pour faire nation. À la fin de 1938, le CDM distribue une série de chants de la Guerre d'Espagne, arrangés et harmonisés par Rodolfo Halffter et Gustavo Pittaluga, sous le nom de *La voz de España*. [21] Pour «L'Humanité»:

On retrouve [dans ces chants] le rythme de chaque province, mais, fait curieux, - fait véritablement symbolique, - il arrive que l'on retrouve dans une chanson plusieurs rythmes différents, celui de Valence et celui d'Aragon ou celui du pays basque, et celui des Asturies. On ne saurait prouver à un plus haut degré à quelle unité le peuple espagnol est parvenu. On ne pourrait exprimer de façon plus émouvante quelle unanimité a été réalisée par la République espagnole dans la défense de son sol, de ses traditions et de sa culture. [Les disques "Voz de Madrid" 1938][22]

Cette fusion des identités régionales qu'opère la République au point de les faire tenir dans l'espace exigüe (environ trois minutes) d'une chanson rappelle celle, au moins symbolique, que décrit le musicologue Julien Tiersot (1857-1936) à propos de la Fête de la Fédération, autour du 14 juillet 1790, à Paris:

Pour narguer la pluie, pendant les longues heures de l'attente, on répond par des chansons, mieux encore, par des danses. Les envoyés des provinces, Auvergnats, Provençaux, exécutent les pas de leurs pays; les bourrées s'entrecroisent, les farandoles se déroulent, rythmées par les voix; les soldats font des évolutions militaires, improvisent de fantaisistes pyrrhiques; l'on se prend par la main, on forme des rondes immenses, devant l'autel, même autour de l'autel! "Voyez un peu ces Français qui dansent pendant qu'il pleut à verse", disaient les étrangers ébahis! [Tiersot 2015, 73]

Dans le reste de son catalogue, le CDM n'en fait pas moins. Il publie 29 chansons populaires issues de 16 régions de France (Tab. 3).

Référence	Titres	Auteurs	Interprètes	Enregistré en
505	<i>Se canto</i> (Languedoc) <i>En passant par la Lorraine</i> (Lorraine)	Traditionnel, Darius Milhaud (harm. arr.) & Armand Lunel (adaptation française) Traditionnel, Charles Kœchlin (arr.)	Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné	Avr. 1938
506	<i>La bourrée d'Auvergne</i> (Auvergne), <i>An Hini Goz (La Vieille)</i> (Bretagne) <i>Magali</i> (Provence)	Traditionnel, Kœchlin (harm. et arr.) Milhaud & Mistral (poème), Henriette Nizan (adaptation française)	Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné	Avr. 1938
507	<i>Le pauvre laboureur</i> (Savoie) <i>La fille du Maréchal de France</i> (Ile de France)	Traditionnel, Sauveplane (arr.) Traditionnel, Kœchlin (arr.)	Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné	Avr. 1938
511	<i>Le fils du cordonnier</i> (Poitou)	Traditionnel, Auric (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné Désormière (dir. orchestre), Ensemble	Mai 1938

	<i>La mort de Jean Renaud</i> (Normandie)	Traditionnel, Marcel Delannoy (harm. et arr.)	Vocal Yvonne Gouverné, Marie-Thérèse Holley, Odette Ertaud, Joseph Peyron (solistes)	
512	<i>Les cloches de Nantes</i> (Bretagne) <i>Le roi a fait battre tambour</i> (Poitou)	Traditionnel, Maurice Jaubert (harm. et arr.) Traditionnel, Auric (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné, Odette Ertaud (soliste) Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné, Marie-Thérèse Holley (soliste)	Mai 1938
513	<i>La femme du marin</i> (Aunis) <i>Le condamné à mort</i> (Angoumois)	Traditionnel, Honegger (harm. et arr.) Traditionnel, Delannoy (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné, Marie-Thérèse Holley, Joseph Peyron (solistes) Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné, Joseph Peyron (soliste)	Mai 1938
514	<i>Le 31 du mois d'août</i> (Chanson de bord) <i>Le jaloux</i> (Saintonge)	Traditionnel, Sauveplane (harm. et arr.) Traditionnel, Raymond Loucheur (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné, Joseph Peyron (solistes) Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné, Joseph Peyron, Odette Ertaud (solistes)	Mai 1938
515	<i>Un jour sur le pont de Tréguier</i> (Bretagne) <i>Soldat par chagrin</i> (Augûmois)	Traditionnel, Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (harm.), Barraine (orch.) & François Coppée (paroles) Traditionnel, Jaubert (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné, Odette Ertaud, Joseph Peyron (solistes) Désormière (dir. orchestre), Ensemble Vocal Yvonne Gouverné, Yvon le Marc'Hadour (soliste)	Mai 1938
520	<i>Les trois princesses au pommier doux</i> (Franche-Comté) <i>Les trente voleurs de Bazoges</i> (Bas-Poitou)	Traditionnel, Honegger (harm. et arr.) Traditionnel, Kœchlin (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Chorale Yvonne Gouverné, Madeleine Grey (soliste) Désormière (dir. orchestre), Chorale Yvonne Gouverné, Joseph Peyron (soliste)	Oct. 1938
521	<i>Jeanne d'Aymé</i> (Quercy) <i>Les filles de la Rochelle</i> (Saintonge)	Traditionnel, Kœchlin (harm. et arr.) & Léon Moussinac (adaptation française) Traditionnel, Sauveplane (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Chorale Yvonne Gouverné, Odette Ertaud, Joseph Peyron (solistes) Desormière (dir. chœur et orchestre)	Oct. 1938 Fév.1938
522	<i>Les regrets de la vieille</i> <i>Chantons pour passer le temps</i> (Chanson de bord)	Traditionnel, Yvonne Drapier (harm. et arr.) Traditionnel, Auric (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Chorale Yvonne Gouverné, Madeleine Grey (soliste) Désormière (dir. orchestre), Chorale Yvonne Gouverné, Odette Ertaud, Joseph Peyron (solistes)	Oct. 1938
523	<i>La belle Isabeau</i> (Vivaraïs) <i>Rosignolet sauvage</i> (Languedoc)	Traditionnel, Arthur Hoérée (harm. et arr.) Traditionnel, Loucheur (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Suzanne Hédouin, Paul Derenne (solistes)	Nov. 1938
524	<i>Le Bouvier</i> (Quercy) <i>Dessous le rosier blanc</i> (Aunis)	Traditionnel, Hoérée (harm. et arr.) & Moussinac (adaptation française) Traditionnel, Désormière (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Suzanne Hédouin, Henri Étchéverry (solistes) Désormière (dir. orchestre), Chorale Yvonne Gouverné, Odette Ertaud, (soliste)	Oct. 1938
525	<i>L'amour de moy</i> (chanson du XV ^e siècle) <i>Fanfarneto</i> (Provence)	Traditionnel, Delannoy (harm. et arr.) Traditionnel, Jaubert (harm. et arr.)	Désormière (dir. orchestre), Paul Derenne (soliste) Désormière (dir. orchestre), Marthe Brega (soliste)	Nov. 1938

526	<i>En Passant par la Lorraine</i>	Voir 505	Voir 505	Voir 505
	<i>Fanfarneto</i>	Voir 525	Voir 525	Voir 525
527	<i>Le Jaloux</i>	Voir 514	Voir 514	Voir 514
	<i>Chantons pour passer le temps</i>	Voir 522	Voir 522	Voir 522

Tableau 3. Le catalogue de chansons folkloriques publié par le CDM

Cette série illustre la trajectoire historique du Front populaire : une «transformation insensible de ce front antifasciste défensif en grand mouvement de réintégration des "masses" dans l'histoire nationale» [Ory 2016, 22]. Ainsi, cet acte d'édition ne vise pas à documenter les chansons traditionnelles des régions françaises pour elles-mêmes; les chants enregistrés par le CDM le sont en français, et non pas dans leur langue originale. Ces régions et leurs peuples n'existent que comme parties de la nation et du peuple français et comme trace de son histoire. Une histoire prise comme un moyen et non comme une fin, car, comme l'explique Sauveplane, le travail opéré sur ce matériau chansonnier ne doit pas revenir à ses origines, mais le réactualiser:

En demandant aux meilleurs compositeurs contemporains d'harmoniser et d'arranger quelques-uns des plus beaux chants de notre patrimoine national, nous avons pensé qu'il y avait là une œuvre de longue haleine à entreprendre et qu'elle était non seulement utile mais indispensable. Nos chants populaires, qui reflètent tout ce que l'histoire a tracé de grand, de généreux dans l'histoire du monde, se devaient d'être connus de tous. On ne pouvait plus se contenter de ces exécutions insuffisantes auxquelles nous ont accoutumés certaines sociétés régionalistes, et en confiant à de véritables musiciens, éprouvés, cette tâche délicate entre toutes, nous savions que le caractère essentiellement populaire de tel ou tel chant ne serait jamais étouffé, mais qu'au contraire, grâce au talent de chacun, une vie nouvelle s'en dégagerait qui ferait revivre la forme, le mode dans lesquels ils ont été écrits. [Sauveplane cit. in *Donner aux chants populaires...* 1938]

Or, ce travail de réactualisation semble, dans son intention, moins transparent que celui de préservation du patrimoine musical régional français, dont se charge alors notamment, au sein du Musée des arts et des traditions populaires qu'il dirige, Georges Henri Rivière.[23] La saisie du folklore musical par la musicologie, officialisée en 1900 par le Congrès international d'histoire de la musique de Paris en est un exemple. Pour Rémy Campos, la volonté scientifique de collecte et de préservation de ce patrimoine doit alors participer à répondre à la problématique politique du rassemblement de la nation[24]. L'articulation de la préoccupation nationale à l'invocation symbolique, par la musique, d'une fédération nationale des régions est donc déjà ancienne et l'idéal républicain semble ainsi plus puissant que les divergences d'adhésions politiques. Pour le PCF, elle est toutefois nouvelle et, comme avec *la Marseillaise*, lui est utile non seulement pour rassembler la nation, mais aussi pour se réclamer légitime à la conduire. Il faut alors lire le travail de réactualisation des chants folkloriques revendiqué par Sauveplane comme la mise en signes musicaux d'un projet politique porté sur le rapport du peuple à la musique et à la culture en général, notamment par le biais de l'éducation musicale.

Les enjeux d'une éducation par la musique

L'efficace politique du catalogue folklorique du CDM est donc de s'offrir comme une réponse à besoin politique déjà ancien, tout en affirmant une ligne esthétique qui participe à réaliser la préservation et la mise en mémoire d'un patrimoine utile à faire nation. Les effets sociaux recherchés à travers cette esthétique doivent entrer dans le processus de formulation nationale réalisé à travers ce patrimoine et définir son résultat.

Du compositeur Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910)[25] à Kœchlin, qui arrange pour le CDM cinq chansons,[26] l'idée est sensiblement la même: fournir au peuple un substrat esthétique, musical, qui serait son expression historique essentielle – son "âme" -, et effacerait ses différences de classes.[27] Toutefois, le discours de Kœchlin, compagnon de route du PCF, devenu président de la FMP en 1937,[28] se démarque du caractère essentialiste du discours de Bourgault-Ducoudray, pour manifester d'autres considérations, sociales, en effet compatibles avec les conceptions idéologiques du PCF. En 1936, il écrit dans *La musique et le peuple*, une brochure publiée par les Éditions sociales internationales, la maison d'éditions du PCF:

On s'imagine souvent, chez les bourgeois, qu'il ne faut donner au peuple que de vulgaire et basse musique, sous prétexte qu'il n'en comprendrait pas de plus belle. D'où l'intoxication de l'atmosphère, au cinéma surtout, par ces petites chansons niaises dites populaires et qui n'ont rien du peuple, ne l'expriment pas, n'en proviennent point, écrites et éditées par des bourgeois. [Kœchlin 1936, 5]

La musique est ainsi vue en médiatrice des rapports entre classes, et, selon Kœchlin, comme elle est dévoyée comme un moyen lucratif, elle devient un agent du mépris et de la domination bourgeoise. Mais le peuple mérite autant que d'autres une musique qui le respecte:

Nous rêvons d'un art moderne, riche de toutes les conquêtes de l'harmonie, du contrepoint et de l'orchestration [...] ou même fait de chants collectifs qui s'élèveront dans l'air, simples et nus, non accompagnés, comme cela fut jadis. Tous ces moyens, à tour de rôle, que l'artiste les emploie pour un art réellement populaire, langage vraie de la vie humaine, avec la plus grande beauté dont il sera capable. De vastes œuvres chorales, ou des airs familiers et modestes, de la musique atteignant parfois au sublime ou simplement, au contraire, de la musique légère et gaie, mais toujours gardant sa tenue et jamais ne s'abaissant à aucune concession en vue du succès. [Ibid.]

Kœchlin annonce ainsi, sans le savoir, ce qui caractérisera ses arrangements – et pas seulement les siens – des chansons traditionnelles enregistrées par le CDM. Son catalogue pourrait donc apparaître comme la rencontre d'un courant essentialiste d'unification populaire par la diffusion et la transmission du folklore musical, avec une volonté humaniste d'unification sociale par la bonne musique. Ou, du moins, comme celle d'une préoccupation patrimoniale et pédagogique déjà installée avec des préoccupations sociales et politiques rendues plus pressantes par la crise des années 1930, et auxquelles le Front populaire pourrait bien apporter une réponse historique.

Celle-ci peut être formulée par l'intermédiaire de l'école,[29] mais pas seulement. Si, en 1938, le ministre de l'éducation Jean Zay renforce l'enseignement de la musique par son apprentissage pratique, théorique et culturel, dans le but de former de bonnes personnes [Alten 2005, 8-9], d'autres moyens s'offrent à une éducation de masse. Le disque, comme la radio, est en effet conçu comme tel dès les années 1920. Il s'agit alors d'apprendre la musique par l'intermédiaire de guides d'écoute rédigés par des critiques de disques et des musicologues [Maisonneuve 2009, 243-244], mais aussi par l'entrée du phonographe à l'école.[30] Cette fonction éducative du disque est bien connue en 1938 et plusieurs articles l'identifient au CDM.[31] Elle invite à considérer la variété des origines des chants enregistrés, ainsi que la présence de quelques pièces instrumentales (Tab. 4.) composées par des musiciens actifs dans les manifestations culturelles du Front populaire [Ory 2016, 290-336], autant comme une offre de distraction que de culture.

Référence	Titres	Auteurs	Interprètes	Enregistré en
516 517	<i>Suite Provençale</i>	Milhaud	Désormière (dir.), Orchestre national de la Radiodiffusion Française	Mai 1938
518	<i>Entr'acte pour flûte et guitare</i> <i>Habanera</i>	Jacques Ibert Sauveplane	Marcel Moyse (flûte), Jean Lafon (guitare) Roland Charmy (violon), Jean Manuel (piano)	Mai 1938
519	<i>Deux impromptus</i> <i>Petite suite en trois parties</i>	Auric Honegger	Jacques Février (piano) Fernand Lhomme (saxophone), Jean Manuel (piano), Gaston Hamelin (piano), Louis et Marcel Moyse (flûtes), Albert Locatelli (violon)	Mai 1938

Tableau 4. Disques de musique instrumentale au catalogue du CDM

Et d'une culture musicale qui peut s'instaurer en substrat pragmatique pour un projet politique, malgré, comme Darius Milhaud le pense,[32] l'incapacité pour la musique de le dire. Mais celle-ci, en tant que médiatrice d'une éducation esthétique qui est aussi une éducation des affects et des sentiments, peut être utile à travailler le rapport au monde et à ses histoires de celui qui l'écoute. Ainsi, ce qu'il y a de politique dans le catalogue du CDM dépasse le jeu des assignations symboliques opportunes et tactiques, pour viser l'être au monde de son auditeur à travers le menu de ses distractions musicales et de ses affects.

Une proposition d'analyse musicale et politique

Il faut maintenant écouter cette musique et l'analyser. Aucune partition des arrangements de ces chansons n'a pu être retrouvée pour ce travail. Par ailleurs, la qualité sonore des disques consultables à la Bibliothèque Nationale de France rend difficile un travail de transcription qui ne pourrait, ici, être exhaustif. Ainsi, je propose une écoute analytique qui considérera généralement le catalogue folklorique français du CDM et s'attardera sur certaines chansons jugées significatives du matériau politique et historique déjà exposé. Le rapport entre le texte et la musique y sera particulièrement examiné. À ce propos, il faut signaler que les textes de plusieurs de ces chansons

ont été adaptés en français, le plus souvent par Moussinac (Tab. 3), et que la question se pose d'un éventuel biais politique dirigeant leur adaptation. Cette question nécessiterait toutefois une recherche et une analyse approfondie des textes originaux et de leur traduction que, malgré sa pertinence, je ne peux mener ici. Par ailleurs, ces textes racontent tous des histoires qui n'ont pas, ou peu, de contenu politique explicite. En revanche, leurs arrangements musicaux peuvent mettre en perspective, accentuer, participer à la représentation que se fera l'auditeur des situations et des sentiments relatifs à ces histoires. Il s'agira donc de relever des éléments musicaux, comme des topiques [Monelle 2016, 37 – 169], des contrastes de tonalité et d'orchestration ou des particules de mise en scène musicale, qui peuvent susciter des images mentales en rapport avec ces histoires[33] et, en suivant, un imaginaire peuplé de situations plus générales et signifiantes sur le plan politique. Il s'agira par ailleurs d'indiquer en quoi ces enregistrements correspondent à la volonté d'éducation populaire par la musique évoquée plus haut.

Lieu du traitement esthétique du patrimoine folklorique national, c'est donc dans l'arrangement que se situerait une partie de l'efficace politique du catalogue folklorique du CDM. Pour Peter Szendy [2001, 57], l'arrangement est «le paradigme d'un rapport critique et actif aux œuvres», c'est-à-dire l'écriture d'une écoute particulière que fait l'arrangeur de la musique dont il se saisit [*Ibid.*, 53]. Le travail de l'arrangeur consiste ainsi à utiliser un savoir-faire technique pour façonner, dans un but qui lui appartient, la réalisation d'une écoute attentive aux possibilités fonctionnelles offertes par son objet, pour un usage particulier.

Szendy reconnaît par ailleurs quatre fonctions à l'arrangement. Les deux premières, «sociales et publiques de communication et de diffusion» [Szendy 2001, 63], l'accordent bien à qui chercherait à agir sur un public d'auditeurs par la musique, grâce aux qualités médiatiques du disque — en le laissant s'arranger avec la normativité de son format, aussi bien temporelle[34] que sonore.[35] Des deux fonctions suivantes, «clarifiantes et correctrices» [*Ibid.*], seule la première semble prendre sens ici. En effet, si l'arrangement doit *clarifier* quelque chose dans l'œuvre, c'est que l'arrangeur estime un de ses aspects enfoui ou mal exprimé, et qu'il souhaite le rendre plus intelligible. Mais il peut aussi, s'il considère cet aspect déjà lisible comme typique de l'œuvre, choisir de le surexposer, de le diversifier, d'en explorer les possibilités musicales. Les arrangements du CDM procèdent donc d'une intention de communication qui fait son médiateur d'un répertoire choisi en raison de ses possibilités signifiantes brutes. Une même intention peut être lue dans l'ensemble de ce répertoire et l'unifier, mais chaque chanson arrangée peut aussi posséder un sens, voire une fonction politique, propre.

Ainsi, toutes ces chansons sont arrangées pour un orchestre, la plupart avec des solistes et/ou un chœur,[36] et jamais, par exemple, pour un piano seul accompagné d'une voix. Ce choix, outre ce qu'il symbolise quand il donne à entendre des chorales populaires, permet surtout d'exploiter à plein les possibilités d'arrangements, tantôt discrets et dépouillés,[37] tantôt luxuriants et entraînants,[38] de chaque chanson. Le projet du CDM de démonstration de la dignité culturelle du peuple et de sa musique est ainsi véritablement mis en œuvre par ces arrangements, complexes mais conçus à partir de mélodies simples, qui mettent en scène, comme de brefs passages de cinéma sans images, les histoires que racontent les textes de ces chansons.

Ces histoires sont des histoires d'amour, de domination sociale, de pauvreté, des tragédies guerrières ou des fantaisies. Toutes sont susceptibles de captiver l'attention de leur auditeur grâce au renouvellement permanent de la capacité de leurs arrangements à représenter des sens choisis du texte. C'est notamment à cette occasion que la fonction de clarification de l'arrangement se fait entendre.

Par exemple, dans *La femme du marin* (Réf. 513, Tab. 3), un marin, de retour chez lui, n'est pas reconnu par sa femme, qui, le croyant mort, s'est remariée. Dépité, le marin la quitte et rejoint son régiment. Un critique de « l'Humanité » remarque le travail de l'arrangement, qui vise à clarifier un aspect possible mais inattendu de cette chanson:[39] «Voici une autre chanson épique: le thème de son récit est guerrier comme dans la *Mort de Jean Renaud* [Réf. 511, Tab. 3]. Mais l'épopée se transforme ici en drame populaire profondément vrai, humain» [Les disques 1939]. On peut comprendre cette remarque en considérant que les sonorités de cet arrangement, où prédominent les cordes en petites formations, les bois et les flutes, avec un usage discret des cuivres, sans attaque ni brillance, sont toujours délicates. Par ailleurs l'homme et la femme de cette chanson sont incarnés avec sensibilité par des chanteurs solistes. Il s'en dégage de la compassion pour ceux qui sont sans pouvoir et sont meurtris par la guerre, tout comme dans une autre chanson, *Soldat par chagrin* (Réf. 515, Tab. 3).

Là, la musique décrit un soldat pris dans une tragédie guerrière, après son engagement dans l'armée par dépit amoureux (strophe 1). Quand vient sa première bataille, il se bat vaillamment mais tue son capitaine, qu'il identifie comme l'amant de celle qu'il convoite (strophes 2 – 5), avant d'être exécuté pour cette raison (strophe 6). Il demande, pour dernières volontés, que son cœur soit remis à celle qu'il aime et que sa mère n'apprenne jamais sa mort (strophes 7 – 8). C'est donc l'histoire d'un soldat brave, mais meurtrier par jalousie amoureuse. Est-il alors criminel, ou victime ?

Le thème de la chanson (ex. 1a.) est écrit en Fa Majeur (Mes. 1 à 9) puis module en Do Majeur (Mes. 10 à 15).

The musical notation for Example 1a consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 15. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/8. The melody is written on a treble clef. The first staff shows a sequence of eighth and quarter notes, with a modulation from F major to C major indicated by the change in the key signature and the absence of the flat in the second staff. The second staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Exemple 1a. *Soldat par chagrin* (Réf. 515, Tab. 3), thème, mes. 1-15

Sur un tempo *andante*, l'arrangement de la première strophe est discret. Le tambour (ex. 1b) et la trompette (ex. 1c) jouent chacun un motif rythmique identifiable à un topique militaire.

The musical notation for Example 1b shows a rhythmic motif for the drum in 3/8 time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The motif is written as a sequence of eighth and quarter notes with stems pointing up, indicating a drum pattern. The notation includes a trill symbol (*tr*) above the final note. The motif is repeated four times, followed by a final note with a trill symbol.

Exemple 1b. *Soldat par chagrin* (Réf. 515, Tab. 3), motif rythmique du tambour

27



Exemple 1c. *Soldat par chagrin* (Réf. 515, Tab. 3), motif de la trompette

Une pause est marquée avant la deuxième strophe (0'36'') et les prochaines, qui annoncent la première bataille, le mobile puis l'assassinat du capitaine. L'orchestre prend alors de plus en plus d'ampleur, strophe après strophe. Le topique militaire des trompettes se multiplie sur différentes hauteurs et passe à d'autres cuivres et bois accompagnés d'une harpe en arpège, qui tous donnent à entendre la bataille, où se noue le destin du soldat, comme le délire d'un mauvais songe (de 1'13'' à 1'46''). Puis, le tempo, alors *allegro*, ralentit progressivement (de 1'47'' à 1'50'') jusqu'à un *largo*. Les cuivres, jusqu'ici dominants, laissent leur place aux cordes. Elles jouent, pour chaque strophe, la même variation pathétique du thème de la chanson dans une tonalité, La mineur, qui contraste fort avec celle du thème. L'arrangement de ces deux strophes diffuse donc un sentiment de profonde tristesse, et semble pleurer le sort du soldat : en effet, celui-ci se dit condamné à mort (strophe 6) et demande qu'on envoie son cœur à son amour déçu (strophe 7). Pour la dernière strophe (2'59''), le soldat demandant de l'annoncer à sa mère prisonnier plutôt que mort, l'arrangement de la première strophe revient avec ses topiques, à son tempo initial qui ralentit pour finir. Le soldat est une victime. Son histoire tragique est ramenée à la banalité et au silence par la guerre, qui continue, indifférente, sans lui.

Allure et Mouvement	Tonalités	Images mentales suscitées par l'écoute
<i>Andante</i> (strophe 1), puis accélération progressive jusqu'à <i>Allegro</i> (strophe 5), ralentissement jusqu'à <i>largo</i> (condamnation à mort et dernières volontés du soldat / strophes 6 et 7)	Fa Majeur / Do Majeur / Fa Majeur (thème) puis La mineur (condamnation à mort et dernières volontés du soldat / strophes 6 et 7)	Militaire (topique tambour et trompette), tumulte/délire (multiplication du topique avec variation des hauteurs), déploration/profonde tristesse (condamnation à mort et dernières volontés du soldat / strophes 6 et 7), indifférence (retour au thème initial / strophe 8)

Tableau 5. *Soldat par chagrin* (Réf. 515, Tab. 3), résumé de l'analyse

Les histoires silencieuses du peuple – qui meurt à la guerre, s'épuise à l'usine et au champ – les souffrances qui les font et qui, non reconnues, sont des condamnations à perpétuité pour ceux qui subissent les relations de domination à leur origine, sont ainsi arrangées dans d'autres chansons, comme *Le condamné à mort* (Réf. 513, Tab. 3), *Le pauvre laboureur* (Réf. 507, Tab. 3), *Les trente voleurs de Bazoges* (Réf. 520, Tab. 3) ou *Le bouvier* (Réf. 524, Tab. 3). Cette dernière, jouée adagio, est particulièrement sombre. Après son labeur (strophe 1), un bouvier trouve sa femme, Jeannette, près du feu, «triste et inconsolable» (strophe 2). Il lui demande si elle est malade et lui propose alors pour tout soin un potage (strophe 3). Elle lui répond que si elle venait à mourir, elle souhaiterait être enterrée «tout au fond de la cave» (strophe 4), où les pèlerins pourront se saisir d'eau bénite (strophe 5) et lui rendre un hommage funèbre (strophe 6). Le bouvier et Jeannette sont chacun incarnés par un soliste. Le thème de la chanson est rude, écrit en Sol mineur et structuré autour de l'intervalle de quinte séparant la tonique de la dominante (ex. 2).



Exemple 2 *Le bouvier* (Réf. 524, Tab. 3), thème

La pénibilité du labeur du bouvier est représentée par trois accords dissonants, plaqués avec force et à la sonorité massive, sur les injonctions du bouvier à ses bêtes – Ah ! Oh ! Uh ! (ex. 2 : mes. 9 – 11) – qui introduisent la première strophe, puis reviennent sans cesse.^[40] Ainsi, le travail du bouvier est inséparable de ses souffrances et de sa pauvreté. Il est aussi la cause du malheur qui va bientôt frapper sa femme, et qu'évoque son mari quand il l'interroge sur sa santé. Soudain un accord, joué *morendo* (1'28''), le laisse attendre et annonce la parole de son épouse. Si elle n'est pas encore certaine de mourir, la musique la dit pourtant déjà condamnée. Les strophes 5 et 6 (de 2'01'' à 3'09''), sont en effet accompagnées par un orgue seul, qui semble déjà jouer, évoquant l'église, pour l'office funèbre de Jeannette. À ce dépouillement musical, évocateur du dépouillement matériel et bientôt de la solitude du bouvier, font contraste les trois derniers accords de la chanson. Joués doucement, par les cordes, sur les injonctions du bouvier, ils sont cette fois majeurs, et éclaircissent finalement cette atmosphère pesante. La mort de Jeannette est en effet la promesse de son repos, dont les pèlerins assureront la bénédiction.

Allure et Mouvement	Tonalités	Images mentales suscitées par l'écoute
<i>Adagio</i> stable. Suspens entre les strophes 3 et 4 (passage de la parole du mari à celle de son épouse / accord <i>morendo</i>)	Sol mineur	Pénibilité et permanence du labeur/rusticité (harmonisation et répétition de «Ah! Oh! Uh!»), pauvreté (dépouillement de l'arrangement), mort (orgue funèbre), repos dans la mort (trois derniers accords, majeurs)

Tableau 6. *Le bouvier* (Réf. 524, Tab. 3), résumé de l'analyse.

Le catalogue folklorique du CDM expose ainsi les souffrances et les injustices populaires, et met l'empathie en musique, pour constituer le versant triste de la représentation musicale de la dignité du peuple. Des chansons comme *Magali* (Réf. 506, Tab. 3), *Les regrets de la vieille* (Réf. 522, Tab. 3), *Le 31 mois d'aout* (Réf. 514, Tab. 3), *Chantons pour passer le temps* (Réf. 522 et 527, Tab. 3), sont à l'inverse des pièces distractives et enjouées, qui peuvent par exemple occuper agréablement des moments de loisir ou de détente.

À propos de *Magali*, l'écrivain Robert Desnos écrit par exemple : « Il y a là une vigueur, une joie de vivre que peu de chansons sont capables de nous donner. Avoir un tel disque chez soi c'est y apporter du courage et de la santé. » [Desnos 1938]. Le thème de *Magali* est en effet écrit tout du long dans un Sol Majeur lumineux (ex. 3), et joué *allegretto*.



Exemple 3. *Magali* (Réf. 506, Tab. 3), thème

Facile à chanter, sa première partie montre un espace mélodique pas plus large qu'une quarte, ainsi que des mouvements descendants en notes conjointes (mes. 1 – 4), sans autres valeurs que des noires et des croches. Dans sa deuxième partie (mes. 5 – 8), le deuxième renversement d'un accord parfait majeur de Sol est arpégé puis amène les chanteurs jusqu'à la note la plus haute du thème, un mi. Des intervalles de tierces viennent eux aussi enrichir et varier le matériau mélodique du thème, évitant la monotonie, alors que les seules valeurs employées restent la noire et la croche. L'arrangement se saisit de ce matériau simple pour en proposer un accompagnement en variation permanente qui varie aussi l'emploi du chœur complet, des différents solistes (homme et femme), jusqu'à organiser un canon entre le chœur des femmes et celui des hommes, sur la deuxième partie du thème.

Allure et Mouvement	Tonalités	Images mentales suscitées par l'écoute
<i>Allegretto</i> stable	Sol Majeur	Joie, entrain, enthousiasme (simplicité et variété du matériau mélodique / jeu des chœurs / luxuriance et truculence de l'orchestre).

Tableau 7. *Magali* (Réf. 506, Tab. 3), résumé de l'analyse.

Ainsi ces pièces ne manquent pas non plus l'objectif d'éducation musicale populaire que s'est fixé le CDM. Elles mettent en œuvre, comme les autres, une écriture polyphonique qui donne aussi à entendre des formes musicales et stylistiques médiévales ou baroques (*La bourrée d'Auvergne* (Réf. 506, Tab. 3) ; *An Hini Goz* (*Ibid.*); *Les trente voleurs de Bazoges*[41]), et dont la richesse incite à multiplier les écoutes pour en saisir tous les détails (*Les filles de la Rochelle*, Réf. 521, Tab. 3). La musique joue donc ici un rôle éducatif double : d'initiation aux formes musicales savantes et à leur écoute distractive autant qu'analytique; de sensibilisation à l'injustice des conditions de vie et des possibilités d'existence du peuple, par une économie des affects musicaux identifiable à une éducation sentimentale politique.

Conclusion

Le CDM serait la dernière maison d'édition discographique à mission politique à avoir vu le jour dans l'entre-deux-guerres. Si les autres offraient aux pratiques politiques de leurs partis des discours enregistrés à diffuser dans leurs réunions et chez leurs militants, le CDM ne proposera que de la musique. Son catalogue est ainsi l'exemple précieux d'un usage politique de la musique qui intègre et dépasse la littéralité de ses chants de lutte pour agir par la culture, à travers une doctrine qui reconnaît à l'esthétique toute sa signification sociale et son efficace politique.

Le catalogue du CDM est également politique par ce qu'il représente de tactique, de symboles et d'identité du PCF au moment du Front populaire. Son catalogue folklorique l'est tout autant, en tant que rencontre opportune de l'idée de faire nation, par le moyen de la préservation et de la transmission du patrimoine des régions françaises, avec celle de faire plus précisément société, par la diffusion d'une musique populaire accessible à tous, riche des techniques et de l'exigence artistique de la musique savante, qui effacerait en partie la division et la hiérarchie aliénante des classes sociales.

Les moyens musicaux mis en œuvre pour l'atteindre ont été évoqués par l'analyse de quelques chansons. Cette analyse a montré que ces moyens procédaient autant de la représentation d'un déroulement et d'un contexte narratif, que de la génération d'affects chez l'auditeur, de l'évocation d'imaginaires de la souffrance ou de la dignité populaire, ou de la mise en contact de ce dernier avec un matériau musical dense appelant à son exploration jouissive par l'écoute. L'arrangement se montre finalement comme un double dire politique, d'abord par le choix de son objet et de ce qu'il en conserve, ensuite par les choix gouvernant sa confection. Il apparaît ici comme une modalité des usages politiques de l'histoire.

Par ces arrangements modernes de chansons traditionnelles, en faisant appel à des compositeurs aux idées politiques compatibles avec celles du PCF, le CDM a donc cherché à transmettre respect, considération, amour à ceux qui, de la domination aristocratique à la domination bourgeoise, n'ont eu de cesse de souffrir pour les autres et d'être des ressources, en leur donnant les objets d'une délectation musicale populaire à la dignité équivalente à celle des plaisirs bourgeois. Ainsi, ce catalogue montre qu'il pourrait ne pas être utile qu'à la propagande d'un parti ou au combat antifasciste. En diffusant une musique qui distrait et donne à réfléchir, il pourrait aussi servir à une éducation à la complexité du monde, à sa pensée et à sa critique, et finalement à l'émancipation de ses auditeurs.

Et, à la fin des années 1930 comme plus tard, au CDM ou ailleurs, on cherche manifestement à l'atteindre par le disque politique en travaillant l'identité de son public, c'est-à-dire en lui fournissant un ensemble de signes identitaires définitoires et en les valorisant dans le contexte de son opposition à une force aliénante. La catégorie de «folklore» est alors un champ opératoire bien pratique, puisque sa référence à une origine historique ancienne permet de donner valeur d'éternité à une vérité pourtant toujours auto-proclamée et toute politique. Le CDM la mobilisera aussi après les années 1930, et ailleurs que dans le champ identitaire populaire français. Au cours des années 1960 et 1970, notamment, en pleine Guerre froide, le CDM fera en France écho à l'*American folk music revival*, en publiant entre autres, des disques de Woody Guthrie, Peete Seeger, Ella Jenkins, Leadbelly ou Big Bill Bronzy [Alten 2012, 6-7]. Il proposera ainsi un catalogue de musiques américaines aptes à représenter une contestation du capitalisme et du ségrégationnisme étatsuniens formulée depuis l'intérieur du pays par la part la plus authentique de son peuple. Une telle formulation, en musique et par le disque, de la vérité et de l'authenticité populaire, n'est pas le fait des seuls acteurs de la gauche. À l'extrême-droite, en France, il a aussi existé une maison de disque, fondée et dirigée par Jean-Marie Le Pen, avant et pendant ses activités politiques au sein du parti «Front National» [Thomas 2017]. Là aussi, la musique a été utilisée pour signifier une essence populaire utile à la promotion et à la réalisation d'un projet politique. Elle le fut notamment sous la catégorie de «folklore politique et social»[42], qui offre de pouvoir lier un peuple à un régime politique, fut-il nazi, fasciste ou royaliste, du moins si l'on s'en réfère au catalogue de cette maison d'édition. Mais il s'agit là d'une autre histoire.

Bibliographie

- Adorno T. W. (2013), *À propos du problème de l'analyse musicale*, in Buch – Donin – Feneayrou 2013, pp. 19-31 (Trad. all. par Martin Kaltenecker de *Frankfurter Adorno Blätter*, vol. 7, Suhrkamp Verlag, Berlin 2001, pp. 73-89).
- Alten M. (2005), *Musique scolaire et société dans la France de la Troisième République*, « Tréma », 25, pp. 5-19.
- Alten M. (2012), *Le Chant du monde : une firme discographique au service du progressisme, 1945-1980*, « ILCEA », pp. 1-12.
- Berstein S. (1975), *Le 6 février 1934*, Gallimard/Juillard, Paris.
- Berstein S. (2011), *La France des années 30*, Armand Colin, Paris.
- Buch E. (1999), *La Neuvième de Beethoven, une histoire politique*, Gallimard, Paris.
- Buch E.–Donin N.–Feneayrou L. (eds., 2013), *Du politique en analyse musicale*, Vrin, Paris.
- Campos R. (2009), *L'analyse musicale en France au XXe siècle : discours, techniques et usages*, in Campos – Donin 2009, pp. 353-451.
- Campos R.–Donin N. (eds., 2009), *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Droz, Genève.
- Campos R. (2013), *De la prise de note à l'analyse des musiques populaires sous la Troisième République*, in Buch – Donin – Feneayrou 2013, pp. 87-102.
- Casanova V. (2014), « Chanter juste » : *Léon Moussinac et la musique*, in F. Albera – V. Vignaux (eds.), *Léon Moussinac, un intellectuel communiste*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris, pp. 239-264.
- Cathe P.-Douche S.-Duchesneau M. (eds., 2010), *Charles Kœchlin et la musique pour le peuple. L'humanisme à la rencontre du socialisme*, Vrin, Paris.
- Desnos R. (1938), *Les disques*, « Ce Soir », 8 juin.
- Desnos R. (1939), *Controverse*, « Ce Soir », 27 janvier.
- Donner aux chants populaires de notre patrimoine national l'expression qu'ils méritent...* (1938), « L'Humanité », 17 mai.
- Fulcher J. F.–Gaviano M. P. (2000), *Concert et propagande politique en France au début du XXe siècle*, « Annales. Histoire, Sciences sociales », 55/2, pp. 389-413.
- GUMPLOWICZ P. (2001), *Les travaux d'Orphée : deux siècles de pratiques musicales amateur en France, 1820-2000 : harmonies, chorales, fanfares*, Aubier, Paris (ed. orig. *Les travaux d'Orphée : 150 ans de vie musicale amateur en France : harmonies, chorales, fanfares*, Aubier, Paris 1987).
- Imbert M. (1938), *Musique. Concerts et Récitals*, « Journaux des débats politiques et littéraires », 19 juin.
- Kœchlin C. (1936), *La musique et le peuple*, Éditions sociales internationales, Paris.
- Kœchlin C. (2006), *Écrits*, présentés par Michel Duchesneau, vol. I (« Esthétique et langage musical »), Mardaga, Wavre.
- Kœchlin C. (2009), *Écrits*, présentés par Michel Duchesneau, vol. II (« Musique et société »), Mardaga, Wavre.
- Lebats R. (1939), *Les disques nouveaux – La musique et le peuple*, « Le Populaire », 15 mai.
- Les disques* (1937), « Regards », 23 décembre.
- Les disques* (1939), « L'Humanité », 22 février.
- Les disques « Voz de Madrid »* (1938), « L'Humanité », 15 décembre.
- Maisonneuve S. (2009), *L'art d'écouter la musique. Les commentaires discographiques des années 1910 à 1950 : genèse et paradigmes d'une nouvelle pratique analytique*, in Campos – Donin 2009, pp. 241-276.
- Monelle R. (2016), *Un chant muet. Musique, signification, déconstruction*, Cité de la Musique/Philharmonie de Paris, Paris.
- Moore C. (2008), *Socialist Realism and the Music of the French Popular*, « The Journal of Musicology », 25/4, pp. 473-502.
- M.S. (1938), *La Musique – Les disques – Les concerts*, « L'Humanité », 21 mai.
- Ory Pascal (1986), *De "Ciné-Liberté" à La Marseillaise : espoirs et limites d'un cinéma libéré, 1936-1938* in J. Bouvier (ed.), *La France en mouvement, 1934-1938*, Seyssel, Éditions Champ-Vallon, pp. 276-297.
- Ory P. (2016), *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, CNRS éditions, Paris (éd. orig. *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Plon, Paris 1994).
- Pasler J. (2015), *La République, la musique et le citoyen, 1871-1914*, Éditions Gallimard, Paris. (Trad. ang. par Johan-Frédéric Hel Guedj de *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*, University of California Press, Berkeley, 2009).
- Radiguer H. (1936), *La musique. Tradition révolutionnaire*, « L'Humanité », 2 février.
- Radiguer H. (1936b), *Les chants de la liberté*, « L'Humanité », 15 février.

Sauveplane H. (1936), *La musique – Musique et chants révolutionnaires*, « L'Humanité », 16 février.

Szendy P. (2001), *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Les éditions de minuit, Paris.

Thomas J. (2017), *Jean-Marie Le Pen et la SERP : le disque de musique au service d'une pratique politique*, « Volume ! », 14/1, pp. 85-101.

Tiersot J. (2015), *Fêtes et chants de la Révolution française*, FE Éditions, Paris (éd. orig. *Fêtes et chants de la Révolution française*, Hachette, Paris, 1908).

Une soirée sur la rénovation des chansons du folklore français (1939), « Ce Soir », 24 janvier.

[1] Cet article est écrit dans le cadre d'une recherche doctorale menée sous la direction d'Esteban Buch, sur les disques produits en France, dans les années 1930, pour servir à des pratiques politiques partisans. Je tiens à remercier les membres du comité de rédaction de la revue *Analítica* (et notamment Alessandro Bratus, Nicolò Palazzetti et Giuseppe Sellari) pour leurs suggestions et l'opportunité qu'ils m'offrent de publier pour la première fois sur cet aspect important de ma recherche. Je remercie également les personnels des sites *Richelieu* et *Tolbiac* de la Bibliothèque Nationale de France, pour leur aide indispensable au travail d'archives nécessaire à cette recherche et à ce texte.

[2] En 1969, Adorno dit dans une conférence: « Un aspect que je considère comme absolument central dans l'idée de l'analyse musicale en général : à savoir qu'elle doit être immanente, qu'il faut d'abord suivre l'a priori formel qu'une composition précise se propose de suivre » [Adorno 2013, 22]. En 1965, Jean Barraqué « propose d'abord de définir la musique comme le processus de développement d'un matériau abstrait et autonome, avant de prôner un renoncement aux langues musicales reçues : chaque œuvre crée ses propres lois et les compositeurs sont autant de héros révolutionnaires » [Campos 2009, 356].

[3] Le Chant du Monde est empêché d'exercer toute activité entre 1940 et 1945. Il continue ensuite son travail d'édition discographique jusqu'à aujourd'hui.

[4] L'Action française, la Solidarité française, les Jeunesses patriotes. Pour une étude détaillée sur les enjeux et les événements du 6 février 1934, voir Berstein 1975.

[5] Le 7 février 1934, «Le Populaire», le journal du Parti Socialiste, titre en une: «Le coup de force fasciste a échoué». «L'Humanité » titre le même jour: «Contre les fascistes, contre la démocratie qui se fascise... Paris ouvrier a riposté!».

[6] La Chorale populaire de Paris est affiliée à la Fédération musicale populaire et se trouve donc proche du PCF. Elle existe toujours aujourd'hui.

[7] Henri Radiguer est une figure de l'enseignement musical populaire, directeur de l'École Municipale de Musique de Suresnes, professeur au Conservatoire et contributeur à l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire dirigée par Albert Lavignac. Radiguer dirige au disque plusieurs morceaux du répertoire révolutionnaire français. En 1936, il publie aux Éditions sociales internationales (PCF) une courte biographie de Rouget de Lisle.

[8] «Nous avons en France une tradition musicale révolutionnaire. On ne doit plus ignorer que, sans l'enthousiasme du peuple, qui voulut les fêtes grandioses de la 1^{re} République, nous n'aurions pas notre Conservatoire national de musique. Ni que, sans l'enthousiasme du peuple de 1830 [...], le goût de la musique ne se serait pas répandu, et l'enseignement de la musique n'aurait pas été généralisé. [...] Dès le premier effort du peuple français vers la liberté, les hommes de pensée et d'action, dont l'influence devait être prépondérante après 1789, eurent à constater l'action puissante et entraînant de la musique sur les masses, et à reconnaître la prédominance du rôle social de la musique dans une République. [...] L'expérience a déjà pu nous apprendre ce qu'il peut pour la liberté, cet art qui, plus qu'aucun autre, captive la pensée, fanatise l'imagination, fait bouillonner les passions humaines, imprime à des multitudes des affections simultanément unanimes et met pour ainsi dire en accord d'innombrables volontés. Ainsi soutenus, les jeunes musiciens, qui, en 1789, naissaient à la vie musicale [...] marchèrent dans une voie nouvelle. Ils ne pratiquèrent pas la musique, seulement en artistes, mais en citoyens » [Radiguer 1936].

[9] Trois « chants populaires » harmonisés sont d'ailleurs au programme du concert (voir Fig. 1).

[10] «En des temps où l'esprit démocratique se répandaient en France, ces maîtres musiciens [sont cités : Pierre Dupont, Gossec, Félicien David, Berlioz] ont créé une tradition glorieuse de la musique française. Cette tradition, on l'a oubliée. Elle revivra parce qu'elle est nécessaire aux progrès de l'art populaire» [Radiguer 1936b].

[11] «À mon avis, le chant révolutionnaire n'est pas de la musique, il est quelque chose de plus. Il est la somme d'enthousiasme d'un peuple, son dynamisme, dont une individualité [...] a été le réceptacle. Au reste, il existe des chants révolutionnaires dont on ne connaît pas les auteurs et si l'on prend les chants de la Révolution française on est obligés de constater que la *Carmagnole* et le *Ça Ira*, qui sont les deux chants les plus typiques de cette époque, ne sont pas l'œuvre d'un individuel, mais bien le choix de cette masse, qui avait besoin de crier son enthousiasme et sa foi» [Sauveplane 1936].

[12] «cette musique eût pu paraître insignifiante, si, par leur foi, les masses ne lui eussent pas insufflé une nouvelle vie» [*ibid.*].

[13] Je n'ai malheureusement pas pu trouver de traces sonores de ces deux compositions.

[14] Les harmonies sont en effet, composées d'instruments à vents bien mieux audibles en plein air que les cordes, des acteurs incontournables des fêtes populaires depuis la Révolution française [Tiersot 2015]. Par ailleurs, elles deviennent au cours du XIXe siècle et jusqu'au milieu du XXe siècle, comme moyen de constitution symbolique et de cohésion de la République et de son peuple, un des lieux de l'apprentissage et de la pratique populaire de la musique [Pasler 2015].

[15] Il faudra y revenir. Kœchlin a écrit de nombreux textes qui rendent compte de sa pensée sociale et politique de la musique. Plusieurs d'entre eux sont publiés dans l'«Humanité» entre 1937 et 1938. Ils ont été publiés à nouveau récemment [Kœchlin 2009b].

[16] C'est en effet Moussinac qui aurait encouragé sa «ligne esthétique «folklorique», entre «musique classique» et «variétés» [Casanova 2014, 255].

[17] Selon les attributions.

[18] L'ordre d'attribution des auteurs, interprètes et date d'enregistrement de chaque titre respecte leur ordre d'apparition. Légende des abréviations: composition/comp.; direction/dir.; orchestration/orch.; harmonisation/harm.; arrangement/arr.).

Ce tableau et ceux qui vont suivre utilisent le catalogue général en ligne de la Bibliothèque Nationale de France, ainsi que la discographie de Roger Désormière disponible à [cette adresse](#) (consulté le 10/10/2017). Pour la datation des quatre disques formant la première série du catalogue du Chant du Monde, voir les publicités parues dans «l'Humanité» les 26 et 28 février 1938.

[19] Un organe du PCF.

[20] Il faut d'ailleurs remarquer que la jeunesse, qui doit construire un nouveau monde, est l'objet du tout premier disque du Chant du Monde : «En avant! Jeunesse de France; Faisons se lever le jour; La victoire avec nous s'avance» (Jeunesse, texte: Paul Vaillant-Couturier).

[21] Ces disques ont été réédités par le Chant du Monde sous la forme d'un seul disque vinyle en 1963 (*Chants de la Guerre d'Espagne*, LDX-S 4279), puis d'un disque compact en 1996 (*Chants de la Guerre d'Espagne*, LDX 2741034).

[22] L'intitulé «Voz de Madrid» est faux, les disques distribués portant effectivement l'intitulé «Voz de España».

[23] Et ce bien qu'il soit délicat de penser qu'une démarche scientifique puisse n'avoir ni conséquence ni usage politique. En janvier 1939, une conférence/controverse oppose - pour la forme - Rivière à Sauveplane sur le rapport adéquat à entretenir avec le patrimoine musical folklorique français [*Une soirée...* 1939] [Desnos 1939].

[24] «Aux yeux des folkloristes fin-de-siècle, le programme de mise en ordre des mélodies des provinces françaises vient s'articuler d'autant plus facilement au projet républicain que le geste de collection remue avec lui de l'identité et du territoire alors que la principale question politique du moment est celle de la nation». [Campos 2013, 101]

[25] Bourgault-Ducoudray est également professeur au Conservatoire et sympathisant de l'Action française [Fulcher 2000, 389]. Il est pourtant présent au catalogue du CDM (515).

[26] Voir Tab. 3: 505, 506, 507, 520, 521.

[27] Bourgault-Ducoudray écrit en 1906 dans la *Revue trimestrielle de musique populaire*: «Puisse la noble ambition de doter notre pays d'une collection complète de ses chants populaires être universellement comprise, puissamment encouragée, et stimuler le zèle de nombreux collaborateurs ! [...] cette « Bible » de la mélodie populaire française deviendrait un facteur puissant de l'éducation nationale. Un peuple qui ignore ses chants populaires, ne connaît pas son "âme" dont l'inspiration mélodique spontanée est comme le décalque ou le vivant reflet. La révélation de l'"Âme nationale" créerait un lien entre les différentes classes sociales. Elle servirait de reliure et de soudure à toutes les âmes françaises, en permettant de donner un fond commun de culture esthétique à tous les Français» [Bourgault-Ducoudray 1906, cit. in Campos 2013, 88]. Kœchlin écrit dans *l'Humanité* en 1938: «J'estimerai qu'une double tâche incombe en premier lieu, à nos meilleurs musiciens, celle de sauver ces trésors, de les sauver d'une mort prochaine, en facilitant leur diffusion [...]. En second lieu, à nos sociétés chorales, celle d'inscrire à leur répertoire certaines de ces œuvres (et les musiques d'harmonie en pourraient jouer des transcriptions). [...] premièrement, ces chansons d'autrefois étant de l'art populaire le plus réellement populaire, doivent être sans difficultés, comprises du peuple d'aujourd'hui [...]; deuxièmement, elles sont presque toutes, même sans accompagnement et dans leur simple ligne vocale, d'excellente musique» [Kœchlin 2009, 396].

[28] Sur les convictions sociales et politiques de Kœchlin et leur articulation à son travail artistique, voir Kœchlin [2009] et Cathé - Douche - Duchesneau [2010].

[29] L'enseignement de la musique, devenu obligatoire à partir de 1882, investit le champ folklorique à partir de 1923, alors qu'il est déjà de collectes et de publications [Alten 2005, 11].

[30] Pascal Ory estime toutefois que le phonographe est, au moment du Front populaire, peu présent à l'école, malgré son usage possible pour l'apprentissage de la musique, du chant, de la diction et des langues vivantes [Ory 2016, 642].

[31] «Le chant du monde» est une organisation de formation récente qui a l'ambition de rénover «la musique traditionnelle française» par le moyen des disques phonographiques et de concerts. L'un de ses desseins est d'aider à mieux faire connaître les richesses de notre folklore national. La noblesse de l'idéal ainsi poursuivi mérite évidemment, quant au principe, les plus grandes louanges» [Imbert 19838]. «C'est la première fois qu'une organisation s'applique avec autant de résolution et d'efficacité à l'éducation musicale du peuple, et si notre jeunesse et nos camarades peuvent actuellement disposer d'œuvres pensées, senties et éditées pour eux, c'est à la firme «Le Chant du Monde» qu'on le doit. Grâce à elle, en effet, le mouvement musical populaire, qui, à l'avènement du Front Populaire, en 1936, avait connu une soudaine renaissance, peut aujourd'hui poursuivre sa tâche et sa mission. Naturellement, cette musique, il fallait la vivifier aux sources inépuisables du folklore» [Lebats 1939].

[32] «Imaginez-vous un quatuor de gauche ou de droite?» [Milhaud 1938, cit. in Ory 2016, 320].

[33] Je proposerai un résumé de ces images mentales pour chaque chanson. Ce résumé ne doit toutefois pas être lu comme l'assignation autoritaire d'un sens particulier à la musique analysée, mais comme le rapport d'une expérience d'écoute qui peut être, à mon sens, celle de plus d'un auditeur.

[34] Environ trois minutes de musique par face de disque 78 tours d'un diamètre de 25 cm, environ quatre minutes pour un disque d'un diamètre de 30 cm.

[35] Apparus au milieu des années 1920, l'enregistrement électrique et le micro ont très sensiblement amélioré la qualité d'enregistrement et de restitution des timbres et des plans sonores. Mais, en 1938, la qualité sonore du disque 78 tours et de son enregistrement reste médiocre. Tous les timbres ne sont pas toujours identifiables avec certitude, de même que toutes les paroles chantées, surtout en chœur, ne sont pas toujours compréhensibles. Ces limitations des techniques de l'enregistrement et du format de sa diffusion peuvent être des paramètres fondateurs d'un arrangement.

[36] Voir Tab. 3, colonne interprètes.

[37] Écouter, par exemple, [En passant par la Lorraine \(505 et 526, 1938\)](#) (consulté le 17/10/2017); *Le Bouvier* (524, 1938); *Jeanne d'Aymé* (521, 1938).

[38] Écouter, par exemple, *Chantons pour passer le temps* (522 et 527, 1938); *La belle Isabeau* (523, 1938); *Au 31 du mois d'août* (514, 1938); *Les filles de la Rochelle* (521, 1938).

[39] Cette chanson raconte l'histoire d'un marin qui, de retour chez lui, n'est pas reconnu par sa femme, qui le croit mort. Celle-ci s'est remariée. Le marin la quitte et rejoint son régiment.

[40] Ils interviennent en effet à 0'23"; 0'48"; 1'16"; 1'45"; 2'19"; 2'52". Cet enregistrement du *Bouvier* dure 3'15".

[41] Ces deux chansons sont harmonisées et arrangées par Charles Kœchlin, militant pour la «résurrection des modes anciens dans la musique moderne» [Kœchlin 2006, 455-475].

[42] <https://forumpatriote.org/viewtopic.php?f=81&t=20895&p=342014&hilit=serp#p342014>, consulté le 18/08/2015.