

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⵎⵓⵎⵓⵔⵉ ⵎⵓⵎⵎⵉⵔⵉ ⵔⵉⵣⵓⵣⵓ
X.ⵔⵓⵎⵓⵎⵎⵉⵔⵉ ⵎⵓⵎⵎⵉⵔⵉ ⵔⵉⵣⵓⵣⵓ
X.ⵔⵓⵎⵓⵎⵎⵉⵔⵉ ⵎⵓⵎⵎⵉⵔⵉ ⵔⵉⵣⵓⵣⵓ

UNIVERSITE MOULOU D MAMMERRI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT FRANÇAIS



جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللغات

N° d'Ordre :

N° de série :

Mémoire en vue de l'obtention Du diplôme de master II

DOMAINE : Lettres et Langue Etrangères

FILIERE : Langue française

SPECIALITE : Sciences du Langage.

Titre

La chanson : de l'engagement personnel à l'engagement sociétal
Analyse sémio-pragmatique.

Présenté par
Samia BELKALEM

Encadré par
PR Aini BETOUCHE

Jury de soutenance :

BETOUCHE Aini	Président	UMMTO
	Encadreur	UMMTO
	Professeur	UMMTO
	Examinateur	UMMTO

Promotion : Septembre 2020

*À mes chers parents et à mon aimante sœur grâce
auquel je continue d'avancer.*

*Je remercie mon encadreur, Professeur BETOUCHE Ainsi,
grâce à laquelle j'ai pu mener à terme ce modeste travail,
pour ses conseils, ses encouragements, son temps et sa patience.*

SOMMAIRE

SOMMAIRE

INTRODUCTION	05
---------------------------	-----------

Chapitre I :

La fiction au service de la contestation dans la chanson maghrébine

I	Le modèle de(non)- communication sémio-pragmatique de Roger Odin.....	10
1	Définition de la sémio-pragmatique	10
2	Le processus de fictionnalisation.....	11
1	Définition du processus de fictionnalisation	11
1	La diégétisation	12
2	La narration	12
3	La mise en phases	13
4	La fictivisation	13
2.	Processus de fictionnalisation et chansons engagées maghrébines	15
1	Définition de la chanson engagée.....	15
2	L'application du processus de fictionnalisation	16
3	Le rôle de la structure énonciative dans le monde fictionnalisant	21
1	Le mode intime	21
2	Le mode témoignage	22
3	Le mode privé	22
II	L'analyse pragmatique des chansons contestataires maghrébines	23
1	Définition de la théorie pragmatique d'Austin et Searle.....	23
2	De la pragmatique des actes du langage dans la chanson maghrébine	24
1	L'acte assertif	24
2	L'acte expressif	26
3	L'acte directif	28
4	L'acte commissif.....	29

Chapitre II

Chansons protestataires étrangères : Analyse textuelle.

I	«El Pueblo Unido Jamás Será Vencido /Le peuple uni ne sera jamais vaincu/».....	32
II	«Do You Hear the people Sing / Entendez-vous le peuple chanter?/»	35
III	« Glory To Hong Kong /Gloire à Hong Kong/»	39
IV	« Grãndola Villa Morena /Gãrndola Ville Brune/».....	41
V	« Bella Ciao /belle, au revoir/».....	42
VI	« Vem Pra Rua /Viens dans la rue/».....	40
		43
VII	« Helwa Ya Baladi /Beau, mon pays/».....	45

Chapitre III
**Chansons révolutionnaires nord africaines et étrangères : perspective de
comparaison**

I	L'ancrage territorial	49
II	Le rapport avec la politique	51
III	L'identité culturelle	53
	CONCLUSION	56
	REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	59
	ANNEXES	61

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Notre travail de recherche s'articule autour de la chanson engagée contemporaine, laquelle chanson est le fruit de la contestation sociale tant dans le monde maghrébin que dans les autres régions du monde. Il porte comme titre : « La chanson : de l'engagement personnel à l'engagement sociétal ». Il est le fruit d'un constat. En effet, avant même que les Révolutions n'aient lieu, elles sont d'abord chantées dans les rues par le peuple. Ces chants patriotiques et contestataires marquent les esprits, invitent l'auditeur à la réflexion et suscitent parfois son éveil. Ces hymnes populaires tirent leur racine de la vie sociale d'une communauté et s'imprègnent des vibrations qu'elle éprouve.

Par le biais de ces chansons, les auteurs et les interprètes s'expriment pour ou contre une cause pour y faire entendre leur point de vue. Ainsi, les chansons engagées prennent forme dans cette perspective. L'engagement, explicite ou implicite soit-il dans la chanson, est omniprésent dans l'esprit de chacun. En effet, des voix s'élèvent pour articuler des discours épидictiques, lesquels ont accroché notre attention. Rappelons néanmoins que l'expression artistique dans sa grande diversité s'est appropriée des thématiques que l'art embellit et diffuse dans les strates de la société qui les épousent ou qui les combattent. La chanson contestataire, par vocation ou par interprétation, travaille son récepteur selon le contexte socio-historique de sa création et de sa lecture. En effet, en clamant tout haut ce que le peuple ressent, elle dépasse son caractère frivole et devient l'emblème d'une protestation.

Il sera ainsi question pour nous d'analyser les discours générés par ces chansons dans le dessein d'étudier la dimension pragmatique à même d'agir sur l'interlocuteur, le poussant à épouser le discours contestataire qui, souvent passe par le masque de la fiction. Cette problématique unique peut être articulée en questions multiples que nous pouvons articuler comme suit :

1. L'engagement passe par l'art du chant, nous nous interrogerons sur les traces de cet engagement dans un discours qui, souvent se veut festif.

2. Nous verrons également que cet engagement trouve sa source dans un discours social souvent contestataire des institutions dont les lois peinent à répondre aux doléances de la société civile.
3. Un phénomène se fait voir au travers des chansons dont l'essence est loin d'être contestataire. Nous verrons comment celles-ci acquièrent-elles la dimension révolutionnaire par une symbolique qui se greffe sur le discours commun ?

Le point de départ de notre travail trouve signification dans les événements vécus par le peuple algérien depuis le 22 février 2019. Or, si le discours contestataire se veut pacifiste, il ne demeure pas moins qu'il est porteur d'une violence langagière, laquelle est diffusée dans des lieux de socialisation, notamment les stades, devenus des exutoires pour une jeunesse avide de changement. Il est dès lors à prévoir que ces chansons révèlent un ancrage énonciatif, notamment celui du locuteur et de son allocutaire. De plus, nous pouvons déceler dans le langage, des actes illocutoires, lesquels attestent d'une forme de manipulation conduisant à des actes perlocutoires non sans incidence sur la pensée en général.

Pour mener à terme notre analyse, nous nous proposons d'analyser un corpus de chansons tant nationales qu'étrangères ayant suscité des actes contestataires soldés parfois par des réactions violentes et inattendues. Il sera alors question de faire une comparaison entre les chansons engagées maghrébines et celles appartenant à d'une zones géographiques mais dans le destin est commun à toutes ces régions. Notre objectif premier consiste à vouloir comprendre l'univers fictionnel tel que construit par la chanson ainsi que sa dimension pragmatique, lesquelles allient l'imagination et la réflexion. De même, une approche comparative s'impose d'elle-même, tant que les espaces subjectifs se diversifient tout en entretenant des relations tant attractives que répulsives.

Ce travail d'analyse va porter sur l'étude d'un ensemble de textes de plusieurs artistes qui ont marqué les sociétés de sorte que leurs chansons sont devenues des hymnes de révolution. Parmi eux, Soolking chanteur et rappeur algérien, le groupe OULED EL BAHDJA et Gruppo Aquile des groupes de chanteurs supporters de clubs de football

algérien et marocain, Les Misérables qui est une troupe théâtrale inspirée du roman de Victor Hugo portant le même nom, *Dalida* une chanteuse et actrice francophone et enfin Quilapayún un groupe de chanteurs populaires chiliens des années soixante.

Pour concrétiser notre travail de recherche qui s'inscrit dans le champ de l'analyse du discours, nous allons utiliser le modèle sémio-pragmatique du «*mode fictionnalisant*» développé par Roger Odin. Nous ferons aussi appel à la théorie pragmatique d'Austin et Searle pour saisir par quel acte de langage les effets perlocutoires sont produits.

Pour mener à terme notre recherche, nous subdiviserons notre travail en trois chapitres. Dans le premier, nous aborderons les chansons nord-africaines en leur appliquant la théorie de la fiction et la théorie pragmatique pour en déceler l'aspect fictionnel véhiculé par la narrativisation et la sémiotisation de la révolte. Dans le deuxième chapitre, une analyse textuelle et pragmatique révélera le caractère contestataire des chansons dont la vocation première est plutôt commun sans réel discours révolutionnaire. Quant au troisième chapitre, il sera consacré à la comparaison entre les discours des chansons pour en fin de compte attesté de la diversité des thèmes et des sujets qui en sont abordés mais qui aboutissent à une même finalité.

Enfin, cette recherche n'a pas la prétention de répondre à des questionnements auxquelles la pensée elle-même n'a pas encore eu le temps d'en conclure, nous voulons seulement apporter notre contribution sur un phénomène « fort » qui n'a pas encore livré ses secrets.

Chapitre I

La fiction au service de la contestation dans la chanson maghrébine

Préambule

Cette première partie de notre travail est consacrée à la chanson maghrébine engagée. Nous nous attèlerons à dégager sa dimension fictionnelle, laquelle est révélatrice d'une dimension pragmatique à même d'agir sur l'auditeur. Pour y parvenir, la méthode sémio-pragmatique de Roger Odin¹ nous permet de montrer que la dimension fictionnelle est porteuse d'actes illocutoires susceptibles d'égayer et d'instruire ce dernier. Ainsi, deux points de cette méthodologie seront à même de nous permettre de dégager tant le processus de fictionnalisation que sa structure énonciative avec ses trois modes : «le mode intime», «le mode témoignage» et «le mode privé».

I. Le modèle de (non-)communication² sémio-pragmatique de Roger Odin

Pour Roger Odin, il y a un double processus de communication, ainsi la première résiderait dans l'espace de l'émetteur et la seconde dans celle du récepteur, il affirme d'ailleurs que : *« la sémio-pragmatique est un modèle de (non)-communication qui pose qu'il n'y a jamais transmission d'un texte d'un émetteur à un récepteur mais un double processus de production textuelle: l'un dans l'espace de la réalisation et l'autre dans l'espace de la lecture. »*³.

I.1. Définition de la sémio-pragmatique

La sémio-pragmatique est un modèle d'analyse de (non-)communication issue de la linguistique et des sciences de la communication et appartient au domaine de la cinématographie. Elle a pour objectif de : *« [...] fournir un cadre théorique permettant de s'interroger sur la façon dont se construisent les textes et sur les effets de cette construction. »*⁴.

¹ Odin Roger, (2000), *De la fiction*, De Boeck université : Belgique, et Odin Roger, (2011), *Les espaces de communications, introduction à la sémio-pragmatique*, Presse universitaire de Grenoble : Grenoble Cedex 1.

² Notion qui renvoie à la double production de sens l'une dans l'espace de production et l'autre dans l'espace de lecture, Odin Roger, (2000).

³ Odin Roger, (2000), p.10.

⁴ *Ibid.*

1.2.1.1. La Diégétisation

La diégétisation⁷ est présentée comme le fondement de la fiction. Par définition, elle est la construction mentale d'un monde par le biais du langage. R. Odin affirme que : « *je diégétise chaque fois que je construis mentalement un monde [...]* »⁸. Selon lui, celle-ci passe par un processus de trois opérations : « *[...] figurativiser,-effacer le support et considéré l'espace qui m'est donné à voir comme un espace habitable.* »⁹.

- « *La Figurativisation* »¹⁰ est une opération mentale qui consiste en la mise en œuvre d'un référent présumé¹¹ au contenu donné. R. Odin s'est inspiré des travaux de A.J. Greimas qui la définit comme : « *un contenu qui a un correspondant au niveau de l'expression de la sémiotique naturelle.* »¹².
- « *L'effacement du support* »¹³ est une opération mentale qui renvoie au fait que lorsqu'un locuteur apprend une langue, il va au-delà du caractère linguistique du signe pour se laisser porter par le contenu de la langue.
- « *La construction d'un espace habitable* » consiste à décrire un ailleurs¹⁴ habitable par un personnage.

1.2.1.2 La narration

Pour qu'un spectateur ou un auditeur puisse construire mentalement un monde, il faudrait qu'il y ait une voix pour lui décrire cet espace mais aussi lui raconter les événements qui y ont lieu. D'ailleurs R. Odin affirme que : « *[...] l'effet fiction présume [...] la forme d'un récit.* »¹⁵, cette voix qui guide l'auditeur est celle du narrateur.

⁷ Concept qui renvoie à la production d'un effet de monde par le biais d'une production langagière, Odin Roger, (2000).

⁸ *Ibid.*, p.18.

⁹ *Ibid.*, p.23.

¹⁰ Le concept de figuratif désigne le référent du contenu dans le monde réel ; il est une notion qu'Odin Roger a emprunté à Greimas, *Ibid.*

¹¹ Référent présumé qu'il soit vérifiable ou non vérifiable, par opposition à référent constaté, *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p.18.

¹³ Concept qui désigne le fait de faire abstraction du mot en tant que signe arbitraire pour se référer uniquement à son contenu, *Ibid.*

¹⁴ Concept qui signifie le monde du récit qui se trouve « dans un espace propre, déconnecté du monde réel. », *Ibid.*, p.52.

¹⁵ *Ibid.*, p.26.

1.2.1.3. La mise en phases ¹⁶

Selon Roger Odin «*la mise en phase*» est le : « [...] processus qui me conduit à vibrer au rythme des événements racontés. »¹⁷. Ce processus prend forme par le biais de la narration et agit sur l'état psychologique de l'auditeur. En effet, l'auditeur s'identifie alors à son locuteur. Par conséquent «*la mise en phase*» engage « [...] *la participation affective du spectateur* [...]»¹⁸. Elle a pour but de faire adhérer le récepteur aux valeurs et aux informations exprimées dans le récit.

1.2.1.4. La fictivisation:

C'est le processus responsable de la construction de la structure énonciative. Il prend forme en trois phases:

- «*La fictivisation 01*»¹⁹ renvoie à l'aptitude fictivisante du langage. Puisque par le biais d'un signifiant linguistique, on présente un aspect d'un objet, qui peut être absent, en faisant abstraction des détails perçus dans la réalité. D'ailleurs R. Odin affirme que : « *la langue manifeste [...] un plus faible degré de fictivisation* . »²⁰.
- «*La fictivisation 02*» renvoie à la production discursive fictivisante produite dans un ailleurs. Celle-ci provoque la défection du *paramètre espace-temps de la réalité*²¹ : « *le hic et nunc* »²². Par conséquent, elle « *place le narrateur en position dominante de sa structure énonciative, la fictionnalisation convoque, dès ce niveau, un haut degré de fictivisation* »²³.
- «*La fictivisation 03*» désigne l'acceptation du récepteur du statut imaginaire du contenu proposé qui s'oppose au réel.

¹⁶ C'est un concept qui renvoie au fait que l'énonciataire pénètre dans la fiction, Odin Roger l'a emprunté à Schaeffer .J .M qui l'a nommé «immersion fictionnelle», Odin Roger, (2000).

¹⁷ *Ibid.*, p.39.

¹⁸ *Ibid.*, p.38.

¹⁹ Notion qui stipule que la langue à une dimension fictivisante Odin Roger l'a emprunté à Ch. Metz, *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p.49.

²¹ La réalité est produite dans un espace temps qui correspond à « Ici et maintenant », *Ibid.*

²² Expression grecque qui signifie Ici et maintenant.

²³ Voir Odin Roger, (2000), *op.cit.*, p.50.

Dans la «*fictivisation 03*», il existe une construction de la structure énonciative de l'auteur. Celui-ci met en scène un «*énonciateur fictif*»²⁴ et émet une communication à l'égard d'un énonciataire. Dès que cet énonciataire accepte le caractère fictif de l'énonciateur et de ce qu'il lui donne à voir, il bascule lui aussi dans la fiction et devient «*un énonciataire fictif*»²⁵. Pour Odin : «*cette construction énonciative n'est rien que la fictivisation des pôles de la communication.*»²⁶.

Ce «*contrat énonciatif fictif*»²⁷ établi entre un énonciateur et un énonciataire a des conséquences sur l'affect de ce dernier. Car étant dans un ailleurs «*l'énonciataire fictif*» vibre au fil des événements conter par «*l'énonciateur fictif*» et de ce fait il adhère plus aisément aux valeurs que le récit véhicule.

Par contre, si l'énonciataire questionne la véracité de ce qu'avance «*l'énonciateur fictif*» et relie les événements relatés dans la fiction avec ceux de la réalité, il quitte immédiatement la dimension fictive du récit et «*construit un énonciateur réel des informations et des valeurs [...], masqué sous le contrat de fictivisation.*»²⁸.

Le but du modèle sémio-pragmatique est de fournir un outil théorique pour questionner : «*la façon dont se construisent les textes et sur les effets de cette construction.*»²⁹, ainsi arriver à comprendre le fonctionnement de la communication ou plus exactement de la production de sens.

Soulignons néanmoins que chaque production de sens est consciemment ou inconsciemment construite sur la croyance³⁰, car cette dernière est une partie intégrante du locuteur.

²⁴ Concept qui désigne le narrateur qui conte un récit fictif à un énonciataire, Odin Roger, (2000).

²⁵ Concept qui désigne l'énonciataire qui accepte la dimension fictionnel du monde qui lui ait donné à voir par l'énonciateur sans poser de questions sur la véracité de ses propos, *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p.52.

²⁷ La notion de contrat renvoie à l'acceptation de l'énonciataire des conditions de l'énonciateur fictif du mode fictionnalisant, *Ibid.*

²⁸ Odin Roger, (2011), p.60.

²⁹ *Ibid.*, p.10.

³⁰ Cette notion renvoie à un ensemble d'acceptations admises par une communauté, c'est ce qu'appelle Aristote «la doxa».

I.2.2. Processus de fictionnalisation et chansons engagées maghrébines

Dans cette seconde partie, nous allons dégager le processus de fictionnalisation défini précédemment, en l'appliquant aux quatre chansons révolutionnaires nord-africaines.

Avant de commencer, il nous semble important de définir ce qu'est une chanson révolutionnaire, mais aussi de divulguer les raisons pour lesquels nous avons sélectionné ces chants pour cette étude.

I.2.2.1 Définition de la chanson engagée

L'engagement est défini comme le : « *fait de prendre parti sur les problèmes politiques ou sociaux par son action et ses discours.* »³¹. Par conséquent, l'engagement social est celui de se rallier à une cause et de la défendre. La chanson engagée est une satire sociale, dans laquelle l'auteur exprime une opinion, prend parti, dénonce un problème dans le monde. Son contenu est souvent politique, il y adresse un message et incite à l'action. Ce dernier aspect va être étudié dans le second chapitre.

Le chant contestataire naît en temps de crise pour signaler une insatisfaction envers des dirigeants, un système politique, une crise humanitaire etc. Il a pour but de sensibiliser et *rallier les foules*³². En effet, ces interprètes profitent de leur notoriété pour mettre leur plume et leur voix au service d'une cause sociale, telle une arme pour les purotins. En exprimant l'opinion de tout un peuple, elle mobilise et unit la population et devient par conséquent un appel à la révolte. Pour George Sand³³ : « *La chanson engagée est la propagande la plus efficace et la plus rapide* ».

Nous pouvons classer les chansons engagées en deux catégories :

- Les chansons engagées par essence : ce sont des chansons nées engagées avec une visée protestataire, qui appellent à rejoindre une cause spécifique.

³¹ La rousse.fr, in <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/engagement/29510>, consulté le 15.12.2019.

³² Expression populaire qui signifie « mobiliser la population ».

³³ George Sand, romancière, dramaturge et journaliste française, (1804-1876).

- Les chansons qui acquièrent une dimension protestataire, grâce à un contexte socio-historique spécifique qui lui confère une nouvelle interprétation, autre que celle de sa prédestination.

Pour ce qui est du choix de cette partie du corpus, nous avons sélectionné quatre chansons nord-africaines dont :

- « *La liberté* »³⁴ rédigée en français avec un passage en arabe. C'est une chanson révolutionnaire par essence.
- « *Babour Ellouh* »³⁵ (*barque en bois*)³⁶ et « *La Casa Del Mouradia* »³⁷ (*La Maison Del Mouradia*)³⁸, chansons algériennes, chantées en arabe.
- « *Fi Bladi Delmouni* »³⁹ (*dans mon pays on m'a fait du tort*)⁴⁰, chanson marocaine, écrite en arabe.

Ces trois chansons, étaient chantées dans les stades devenus des bastions où se regroupe la jeunesse, qui se défoule et exprime son ras-le-bol.

Ces chants dédiés aux supporters de football, ont gravi les gradins et les frontières pour devenir les hymnes contestataires des manifestants. Désormais elles sont chantées dans les rues, lors de protestations mais aussi interprétées par des personnalités publiques dans des émissions en guise de soutien et pour rendre hommages aux militants et aux actants de la révolution.

1.2.2.2. L'application du processus de fictionnalisation

Pour mettre en lumière le caractère fictionnel des chansons, nous nous proposons de dégager les étapes de ce processus une par une, en analysant les quatre chants à la fois.

- ***La diégétisation***

Dans le titre « *la liberté* »⁴¹, le monde qui y est construit est un monde de révolution et de soulèvement politique, où le peuple exprime son désarroi mais aussi son désir

³⁴ Soolking et Ouled El Bahdja, (2019), « *La liberté* ».

³⁵ Ouled El Bahdja, (2018), « *Babour Ellouh* ».

³⁶ C'est nous qui traduisons.

³⁷ Ouled El Bahdja, (2018), « *La Casa D'el Mouradia* ».

³⁸ C'est nous qui traduisons.

³⁹ Gruppo Aquile, (2017), « *Fi Bladi Delmouni* ».

⁴⁰ C'est nous qui traduisons.

de révolte, de force et de courage. Comme le décrit ce passage : « *On sera acteurs de la paix [...] Ils ont cru qu'on avait peur de ce passé tout noir* ».

Par contre, dans les chansons « *Babour Ellouh* » et « *La Casa Del Mouradia* », l'auteur nous fait rentrer dans un monde de désespoir, de peine et d'angoisse. Comme le signale ces deux vers : « *cette vie est une impasse [...]* »⁴², et « *à l'heure de l'aube je n'ai toujours pas sommeil.* »⁴³.

La première chanson est bercée par le désir de fugue par un moyen clandestin. Cela est exprimé explicitement dans : « *laisse-moi partir dans une barque en bois* » puisque c'est dans une barque en bois que les migrants clandestins immigrent vers l'outre-mer risquant leur vie pour un avenir meilleur. Tandis que dans la seconde, le monde de l'auteur est un monde d'austérité où il cherche un moyen pour fuir quelques instants sa réalité et quelqu'un à tenir pour responsable de son malheur. Comme le démontre ces paroles : « *Je consomme à petites doses [...] qui dois-je blâmer ?* ».

Dans « *Fi Bladi Dalmouni* »⁴⁴ c'est un autre climat dont on nous fait part. L'auteur y construit un monde d'inégalité en exprimant une plainte envers Dieu du tort que les détenteurs du pouvoir font subir à toute une jeunesse. Ces derniers selon les dires de l'auteur visent principalement les supporters d'un club de football comme il est dit dans : « *Ma plainte au bon Dieu [...] Au Rajoui, vous lui avez gâché sa vie et ses études.* ».

Pour ce qui est du *support linguistique*, la première chanson a été interprétée en français avec un passage en arabe dialectal vers la fin. Quant aux trois autres chants, ils ont été rédigés en arabe dialectal avec quelques mots en français. Cette mixité linguistique est due à l'origine nord africaine des auteurs région majoritairement bilingue qui s'exprime à travers la langue arabe et française. Le but de cette mixité linguistique a pour but est de faire en sorte que l'auditoire se laisse emporter par les mots et puisse construire les mondes qu'ils leur donnent à voir.

⁴¹ Soolking et Ouled El Bahdja, (2019), « *La liberté* »,

⁴² Ouled El Bahdja, (2018), « *Babour Ellouh* ».

⁴³ Ouled El Bahdja, (2018), « *La Casa D'el Mouradia* ».

⁴⁴ Gruppo Aquile, (2017), « *Fi Bladi Delmouni* ».

Pour ce qui est de «*la figurativisation*» dans ces chansons elle est exprimée explicitement comme dans «*Fi Bladi Delmouni*» quand il dit : «*avec le haschiche de Ketama [...] le Rajaoui, vous lui avez gâché sa vie, son travail [...]*»⁴⁵, le groupe musical parle de «*Ketama*» qui est une commune marocaine, et des «*Rajaoui*» qui sont les supporters du «*RAJA*⁴⁶» de ce fait nous pouvons supposer que ce chant parle du Maroc. Ou encore dans «*La Casa Del Mouradia*» dans laquelle les auteurs évoquent «*El Mouradia*» qui est une commune qui se situe dans la capitale d'Alger et où se trouve la présidence de la république, de ce fait nous supposons qu'il parle dans son chant de l'Algérie.

La figurativisation peut aussi se faire implicitement, comme dans le titre «*La Liberté*», où c'est le contexte d'écriture de la chanson en plein soulèvement populaire algérien de février 2019, qui nous laisse comprendre que l'auteur dédie son texte à l'Algérie..

- ***La narration***

Dans les quatre chansons de notre corpus, les auteurs content les événements comme dans un récit, tout en véhiculant des informations dans leurs discours par le biais de certains actes illocutoires. Cette partie fera l'objet d'une autre analyse que nous développerons par la suite. La narration dans ces textes est faite avec des pronoms personnels notamment les pronoms : "Je", "Tu", "Nous", "Vous", "ils" et le pronom indéfini "On".

Nous supposons que le pronom "Je" renverrait à l'auteur mais aussi à celui qui interprétera le chant, comme l'illustre le vers suivant : «*je ne peux plus supporter cette souffrance*»⁴⁷. Quant aux pronoms "Nous" et "On" désigneraient tous ceux qui se rallieraient aux côtés de l'interprète et qui partageraient la même opinion

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Raja : est le nom d'un club de football marocain.

⁴⁷ Ouled El Bahdja, (2018), «*Babour Ellouh*».

que lui. Notamment quand il est dit : « *on en marre de cette vie* »⁴⁸, et « [...] *nous sommes main dans la main [...]* »⁴⁹.

Pour ce qui est des pronoms "Tu", "Vous" et "Ils", ils désigneraient un tiers qui serait le groupe de personnes à qui les auteurs des différents titres feraient des reproches et qu'ils blâmeraient, comme le montre ces extraits : « *Ils ont cru qu'on avait peur de ce passé tout noir [...]* entends-tu leur voix .»⁵⁰ et « *vous avez détruit tous nos talents.* »⁵¹.

- **La mise en phase**

Rappelons que *la mise en phase* est une étape de manipulation où l'auteur tente de faire vibrer le public à travers de ce qu'il énonce pour le faire adhérer à ses propos et à son opinion. Elle est réalisée en partie grâce à la narration comme c'est le cas dans les chansons contestataires maghrébines dans lesquelles la mise en phase se fait par le biais des pronoms "Nous" et "On". Ces deux pronoms désignent une collectivité et véhiculent un sentiment d'appartenance à un même groupe social. C'est ce que montre ces passages : « *on réglera nos comptes dans l'au-delà .* »⁵², « *ils nous ont eu avec la décennie (noire).* »⁵³ et « *Nous ça nous fait pas peur .* »⁵⁴.

La mise en phases peut aussi être accomplie grâce à l'identification émotionnelle vis-à-vis du contenu que ces hommes de plume suscitent en s'adressant à l'affect de l'auditoire, mais aussi grâce à *la figurativité* puisqu'ils s'inspirent de la réalité. Ainsi, ces chanteurs ciblent plus aisément ceux qui partagent la même réalité qu'eux. Comme l'expriment ces vers : « *ils ont cru qu'on avait peur de se passé tout noir [...]* Que des pensées qui nous rongent»⁵⁵, « *je suis fatigué d'essayer, l'échec me fait toujours face* »⁵⁶ où clairement les différents auteurs par les termes : "peur,

⁴⁸ Ouled El Bahdja, (2018), « *La Casa D'el Mouradia* ».

⁴⁹ Soolking et Ouled El Bahdja, (2019), « *La liberté* »,

⁵⁰*Ibid.*

⁵¹ Gruppo Aquile, (2017), « *Fi Bladi Delmouni* ».

⁵²*Ibid.*

⁵³Ouled El Bahdja, (2018), « *La Casa D'el Mouradia* ».

⁵⁴Soolking et Ouled El Bahdja, (2019), « *La liberté* ».

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Ouled El Bahdja ,(2018), « *Babour Ellouh* ».

pensées, fatigué" s'adressent à l'affecté de l'auditoire et tentent par ce faire de susciter un sentiment en lui.

La mise en phases est aussi concrétisée par le biais du refrain qui est un procédé anaphorique par lequel l'auteur répète plusieurs fois un même couplet, créant ainsi une asymétrie dans la chanson. De plus, la musicalité joue un rôle primordial pour atteindre l'affecté de l'auditoire et provoquer son adhésion aux valeurs de la chanson. Comme l'affirme Odin : « *tout le travail plastique rythmique et musical [...] doivent être rapportés au travail du récit.* »⁵⁷.

Il ne faut pas omettre que les différents auteurs cherchent à partager des valeurs au moyen de leurs chansons, et pour cela ils s'appuient sur *la doxa* de leur public. D'ailleurs dans le chant « *La liberté* » il est dit : « *vos discours sont si faux* », cette accusation envers les dirigeants découle du fait que le peuple ne croit plus aux discours des personnalités politiques. Ou encore avec « *ils ont cru qu'on avait peur de ce passé tout noir* », par ces mots, l'auteur fait référence à la décennie noire algérienne.

- **. La fictivisation:**

Dans ces hymnes, il y a deux dimensions de la fiction grâce aux quelles la mise en phases prend forme. En l'occurrence nous avons trouvé *la fictivisation 02* puisque les auteurs content à chaque fois des récits dans un espace/temps autre que celui de la réalité (ici/maintenant), ainsi les événements rapportés ont eu lieu dans « *un ailleurs* ». Mais aussi *la fictivisation 03* puisque l'auditeur accepte que les événements rapportés découlent de l'illusion que se fait le locuteur de la réalité.

Le narrateur qui narre tout au long des chansons est un *énonciateur fictif*, c'est l'artiste en tant qu'auteur et non en tant que personne en chair et en os. Celui-ci s'adresse à un *énonciataire fictif* qui est l'auditeur qui accepte le caractère fictif du contenu qui lui a été présenté. Ce dernier étant dans une fiction il ne questionne en aucun cas la véracité des propos de son énonciateur. Il laisse ainsi le contenu de la fiction l'atteindre plus aisément.

⁵⁷Odin Roger, (2000), p.42.

I.3. Le rôle de la structure énonciative dans le monde fictionnalisant

A l'intérieur d'un mode de communication (fictionnalisant, documentaire ou autre) d'autres « modes discursives » se construisent grâce à la structure énonciative, parmi ces modes on peut citer: « le mode intime - le mode privé - et le mode témoignage »⁵⁸, nous allons tenter de les définir ci-dessous :

- « *Le mode intime* » se manifeste par un discours intérieur il joue un rôle dans la construction identitaire du locuteur. Il a lieu à travers d'un "Je". Une fois que ce discours intérieur est extériorisé il fait l'effet d'une confession⁵⁹.
- « *Le mode témoignage* » peut être défini par cette équation : [Je + Texte = Point de vue], qui signifie qu'un énonciateur "Je" exprime son point de vue à travers une production textuelle.
- « *Le mode privé* » est un mode destiné à engendrer une interaction à l'intérieur d'un groupe en créant une identité collective avec les pronoms qui renvoient à une collectivité, par exemple : "Nous".

Il faut retenir que ces trois modes ont pour but de susciter un lien avec l'auditoire pour engendrer une réaction de sa part. Celle-ci peut être « le partage d'une même point de vue ou expérience » et donc par conséquent cela crée une mobilisation entre un locuteur et son auditeur.

Dans le cadre de notre corpus, on trouve au moins deux de ces modes et c'est ce que nous allons démontrer dans les paragraphes suivant.

I.3.1. Le mode intime

Dans les titres « *La Liberté* », « *La Casa d'el Mouradia* », « *Babour Ellouh* », et « *Fi Bladi Delmouni* », les auteurs à travers de *la deixis*⁶⁰ qui renvoie à la première personne du singulier, « je (moi), mon et mes », cherchent à créer un effet de confession. En effet, les différents auteurs se construisent une identité personnelle

⁵⁸ Ce sont des modes qui voient le jour dans la structure discursive quelque fois sans que le locuteur ne se rende compte, (2011).

⁵⁹ Par « confession », nous entendons le fait de raconter quelque chose de privé à-propos de soi.

⁶⁰ Notion qui stipule que les pronoms et le temps utilisé dans un énoncé renverraient au locuteur et à son allocutaire de cet énoncé, elle est aussi appelée « *la deictique* », Karl Brugman, (1904).

qu'ils dévoilent à l'auditeur créant ainsi une sorte d'intimité entre eux. Par exemple dans ces vers : « *à l'heure de lobe je n'ai pas encore sommeil, je consomme à petites doses* »⁶¹, « *[...] mon cœur est blessé [...] je ne peux plus supporter cette souffrance* »⁶² les poètes se confient sur l'addiction, l'insomnie, et même la souffrance qu'ils endurent, ainsi ils dévoilent leurs sentiments et engendrent un rapport de transparence, de confiance, et une impression de proximité avec leur public.

1.3.2. Le mode témoignage:

Par les deixis de la première personne du singulier "je", les artistes énoncent leurs points de vue, par exemple dans : « *j'écris ça un soir pour un nouveau matin* »⁶³ l'auteur revendique clairement un espoir de changement, ou encore dans les vers : « *à qui me plaindre ?* »⁶⁴ « *qui en est la raison ? qui vais-je blâmer ?* »⁶⁵, les auteurs font part des injustices par le biais de leurs chants qui seraient donc leurs témoignages. Par conséquent, en exprimant leurs points de vue ils créaient un effet de témoignage par lequel ils font prendre consciences aux auditeurs sur ces faits qu'ils dénoncent. Ainsi ils renforcent le lien de confiance entre eux et l'auditoire.

1.3.3. Le mode privé

L'emploi de la déictique «nos-nous-et on» qui renvoie à une collectivité, notamment dans : « *[...] c'est d'abord dans nos cœurs* »⁶⁶, et « *on demande la paix [...] ils nous ont laissé comme des orphelins* »⁶⁷, les auteurs s'amendent en portes parole de leur public, cherchant à faire naître un sentiment d'appartenance et de partage d'une même opinion auprès du public, dans le but de créer une mobilisation mais aussi une interaction chez l'auditoire.

⁶¹Ouled El Bahdja, (2018), « *La Casa D'el Mouradia* ».

⁶² Ouled El Bahdja, (2018), « *BabourEllouh* ».

⁶³ Soolking et Ouled El Bahdja, (2019), « *La liberté* ».

⁶⁴ Gruppo Aquile, (2017), « *Fi Bladi Delmouni* ».

⁶⁵Ouled El Bahdja, (2018), « *La Casa D'el Mouradia* ».

⁶⁶Soolking et Ouled El Bahdja, (2019), « *La liberté* ».

⁶⁷ Gruppo Aquile, (2017), « *Fi Bladi Delmouni* ».

Enfin, la structure énonciative construite par *la deixis* vise à atteindre l'affect de l'auditoire pour susciter en lui un sentiment d'appartenance, par lequel les auteurs incombent une identité collective ayant pour but de mobiliser et de faire agir un groupe d'individu.

II.L'analyse pragmatique des chansons contestataires maghrébines

Comme nous l'avons dit précédemment, les auteurs cherchent à faire naître une réaction auprès de l'auditoire, et ce par le biais des paroles de leurs chansons, ce changement d'état fait grâce à la langue est appelé en pragmatique un acte perlocutoire. Avant d'analyser nos chansons, nous allons d'abord commencer par définir brièvement la théorie pragmatique selon J. Austin, son initiateur, avant de parler de la taxonomie des actes illocutoires élaboré par J. Searle dans la continuité de celle de son prédécesseur.

II.1. Définition de la pragmatique

La pragmatique est une branche de la linguistique, initiée par Austin⁶⁸ dans les années soixante, elle s'intéresse au langage en contexte et stipule que le locuteur use de la parole dans le but d'accomplir un acte. Cet acte commis au moyen du langage est *l'acte perlocutoire*. Celui-ci se trouve dans une relation triadique avec deux autres actes desquels ils résultent qui sont : « l'acte locutoire » et « l'acte perlocutoire ».

Austin les a définis comme suit : « *De façon analogue, on peut distinguer l'acte locutoire " Il a dit que ...", de l'acte illocutoire " Il a soutenu que ...", et de l'acte perlocutoire "Il m'a convaincu que ..." .* »⁶⁹.

Donc, nous pouvons dire que :

- L'acte locutoire est le fait de produire un énoncé.
- L'acte illocutoire est le fait d'accomplir un acte en disant quelque chose. J. Austin a d'ailleurs mis en place une taxonomie dans laquelle il divise cet acte en cinq catégories (voir *in infra*).

⁶⁸ Austin. J.L., philosophe anglais, (1911-1960).

⁶⁹ Austin .J.L., (1970), *Quand dire c'est faire* , Edition Seuil, Paris, p.116-117.

- L'acte perlocutoire est l'effet produit par l'auditeur vis à vis de ce qu'a dit le locuteur, il peut être celui attendu par le locuteur ou un autre.

II.2. De la pragmatique des actes de langage dans la chanson maghrébine

Dans cette partie, nous allons mettre en exergue les actes illocutoires qui composent les textes de nos chansons. Pour ce faire nous allons nous référer à la taxonomie de J. Searle⁷⁰. En effet, il a remis en question celle proposée par son prédécesseur J. Austin. Il dit à ce propos : « *je vais présenter la liste de ce que je considère comme étant les catégories de base des actes illocutoires* »⁷¹.

II.2.1.L'acte assertif

L'acte assertif est un acte langagier commis par le locuteur lorsqu'il cherche à manifester l'existence d'un état de choses. Searle l'a défini comme suit : « *le but [...] est d'engager la responsabilité du locuteur [...] sur l'existence d'un état de choses.* »⁷².

Nous retrouvons l'acte assertif dans ces passages du chant « *La Liberté* » : « *paraît que le pouvoir s'achète [...] vos discours sont si faux [...] en bas ils crient [...] la voix qui crie pour un meilleur destin [...] ils ont cru qu'on était mort, ils ont dit bon débarras, ils ont cru qu'on avait peur [...] il n'y a plus personne, que des photos des mensonges [...] là-bas il n'y a que le peuple* ». L'auteur chercherait à décrire et à dénoncer son gouvernement qu'il traite de corrompu et de menteur, c'est ce que démontre ces termes : « *le pouvoir s'achète, vos discours sont si faux* ». Il rapporte aussi l'espoir du peuple en disant : « *la voix qui crie pour un meilleur destin* », et ce en dépit du manque de considération dont il fait l'objet, c'est ce qui est reflété dans : « *ils ont cru qu'on était mort, ils ont dit bon débarras, ils ont cru qu'on avait peur* ».

⁷⁰ Searle J., philosophe américain.

⁷¹ Searle J.,(1982), *Sens et expression*, Edition de Minuit 7, Paris, p.51.

⁷² *Ibid.*, p.52.

Dans le titre « *La Casa Del Mouradia* », en disant : « *la première fois ils nous ont eu avec la décennie (noir), la seconde fois l'histoire est devenue plus claire la maison d'el Mouradia, la troisième fois le pays s'est appauvri à cause de leurs intérêts personnels, la quatrième fois la marionnette est mort mais l'affaire suit son cours .* ». Dans ce premier passage, l'auteur cherche à déclarer ce qui se passe dans sa réalité en énumérant comment lui et son peuple se sont fait avoir un mandat présidentiel après l'autre, et comment les choses continuaient à suivre leur cours même après la prise de conscience de la population.

Dans la seconde partie du chant il est dit : « *le passé a archivé la voix de la liberté, dans notre gradin la discussion est privé, ils ne le connaissent que quand il déferle* ». Par-là, l'auteur dénonce à autrui la privation de la liberté d'expression dont ils jouissent quand même entre eux-dans les gradins des stades même s'ils ne s'y faisaient entendre que quand ils se rebellaient.

Dans l'hymne « *Babour Ellouh* », nous entendons : « *l'affaire prend de l'ampleur, je ne trouve de solutions [...], la séparation est obligatoire [...] du moment que tu n'es bonne qu'envers les étrangers, les genres se sont entremêlés, c'est volontaire de leur part, construisez des prisons, les femmes travaillent et les jeunes dorment [...] les bonnes personnes sont rares à tenir encore le coup .* ». Des paroles à travers lesquels l'interprète se livre sur le fait qu'il soit dépassé, et qu'il doit quitter son pays où le travail n'était disponible que pour les femmes, tandis que les jeunes étaient mis à l'écart .

Dans la chanson « *Fi Bladi Delmouni* », les auditeurs entendent les paroles : « *dans ce pays on vit dans la répression, on demande la tranquillité [...] ils nous ont donné le cannabis de Kétama, puis nous ont laissé comme des orphelins [...] les talents vous les avez gâché et écarté, vous vous êtes accaparés du pays, en distribuant ses richesses aux riches étrangers, vous avez opprimé des générations [...] et vous avez tué la patience [...] vous avez commencé la provocation [...] la peur que vous avez créée, vous nous l'avez imposée, pour mieux régner* ». Des passages dans lesquels le chanteur dévoile l'injustice que son gouvernement lui a fait subir. Il l'accuse de

l'avoir abandonné, et de l'avoir fait sombrer dans la consommation de substances illicites. Pendant que les richesses de son pays étaient léguées aux étrangers.

Par la suite il est dit aussi : « *y a trop de ragots sur mon compte [...] à la maison dans la rue, qu'est ce que la verte t'a donné ? [...] pourquoi voulez-vous me séparer du Raja qui me console?* »? Par là il explique que les supporters du club de football "Raja" avaient une mauvaise image, malgré cela il restait un *Rajaoui* car l'affection qu'il avait pour cet équipe était la seule chose qui atténuait sa souffrance.

Par cette première analyse, on peut dégager un acte assertif commun qui est le désir de manifester l'existence d'une injustice envers une jeunesse qui ne demandait qu'à vivre paisiblement dans la paix et la tranquillité.

II.2.2.L'acte expressif

Il est l'expression d'un sentiment ou d'une attitude vis à vis d'un état de choses, c'est le fait de décrire un état psychologique. Pour Searle c'est le fait d' : « [...] *exprimer l'état psychologique [...]* »⁷³.

Nous allons commencer par le titre « *La Liberté* » dans laquelle on entend : « *liberté c'est tout ce qui nous reste [...] mais c'est fini le verre est plein [...] la voix de ces familles pleins de chagrins, la voix qui prie pour un meilleur destin, excuse moi d'exister excuse mes sentiments, mais si je dis que je suis heureux avec toi je mens [...] la liberté nous sa nous fait pas peur [...] que des pensées qui nous rongent [...] j'écris car nous sommes main dans la main* ». Ici, l'artiste fait part d'un état psychologique où il est accablé et éprouvé de la servitude, en véhiculant aussi un sentiment de courage pour aller reprendre cette liberté tant désirée, avec une attitude pleine d'espoir qui l'anime lui et ses compatriotes.

Par contre, dans la chanson « *La Casa Del Mouradia* » il est dit : « *à l'heure de l'aube je ne dors pas, je consomme à petites doses, qui en est la raison et qui vais-je blâmer, on a marre de cette vie [...] le passé a archivé la voix de la liberté* ». Ces passages parlent du sentiment de dégoût qui cause des insomnies à l'auteur qui se

⁷³ Searle J., (1982), *Sens et expression*, Edition de Minuit 7, Paris, p.55.

réfugie dans la drogue pour fuir la réalité dans laquelle il est victime d'un bourreau encore inconnu pour lui.

Ces vers ont été pris de l'hymne « *Babour Ellouh* » : « *je ne puis supporter cette souffrance [...] tout ce que j'entreprends est un échec, cette vie est une impasse, je dis stop mais je recommets l'erreur [...] la débauche en est la cause, il m'impose sa loi [...] laisses moi partir, mon cœur est blessé [...] je suis fatiguée d'essayer l'échec me fait toujours face, une heure consciente et comateuse pendant une année .* ». Dans celles-ci un sentiment de déception causé par une suite d'échecs est partagé par l'interprète, qui d'ailleurs blessé et accablé sombre dans la drogue et se voit animé par le désir de fuir cette situation devenue insoutenable pour lui.

Enfin, dans le titre « *Fi Bledi Delmouni* » à travers ces paroles « *[...] on m'a fait du tort [...] à qui vais-je me plaindre [...] vous avez opprimé des générations [...] vous avez tué la patience [...] vous avez traité d'émeutiers ceux qui prennent la parole [...] au rajaoui vous lui avez gâché sa vie son travail et sa scolarité [...] vous avez oublié combien vous avez applaudi [...] désolée la famille [...] comprenez-moi [...] j'écris avec le cœur et les larmes aux yeux .* », l'auteur se livre sur sa position de victime à qui on aurait fait du mal. Il y exprime l'oppression dont il fait l'objet et se dépeint l'image d'un martyr dont la vie aurait été gâchée tout en y rapportant son sentiment "d'être incompris" qui ne cesse de le ronger. Dans un même temps il évoque ses regrets en demandant des excuses envers sa famille pour son amertume et de la compréhension de leur part.

Nous pouvons dans cette seconde analyse mettre en lumière trois sentiments communs et récurrents qui sont:

- Le surmenage psychologique causé par l'oppression, la non liberté d'expression et les échecs.
- Le sentiment de victimisation sans pouvoir condamner le malfaiteur responsable de cette calamité,
- Le désir de fuir la situation, par tous les moyens existants.

II.2.3. L'acte directif

L'acte directif est l'acte langagier commis par le locuteur lorsqu'il tente de faire faire quelque chose à l'interlocuteur. Searle affirme d'ailleurs que c'est le fait : « [...] de faire faire quelque chose par l'auditeur. »⁷⁴.

Dans l'hymne de révolution « *La Liberté* », l'auteur effectue deux demandes. Dans un premier temps, une demande envers ceux qui ont la même opinion que lui pour créer une union entre eux. Il leur affirme qu'ils seront ceux qui vont changer la donne en disant : « *on sera acteur de la paix [...] nous sommes main dans la main, nous sommes la génération dorée, nous ça ne nous fait pas peur* ». Dans un second temps, il exprime une requête vis à vis des responsables afin qu'ils leur rendent cette liberté qu'ils demandent pacifiquement tout en les prévenant que désormais ils se rebellaient. C'est ce dont témoignent ces vers : « *C'est fini le verre est plein, en bas ils crient entend-tu leur voix?, [...] rends-moi ma liberté je te le demande gentiment [...] libérez celle qui est otage, libérez la défunte, [...] libérez ceux qui sont otages [...] nous serons l'obstacle de ce pouvoir* ». ⁷⁵ Alors que dans « *Fi Bladi Delmouni* » à travers : « *Seigneur-protège-nous [...] avez-vous oublié combien vous avez applaudi Quand vous les avez récompensés par de la prison? [...] Comprenez- moi, pourquoi vous voulez me séparer du Raja qui me console ?* »⁷⁶, l'auteur prie pour la protection et l'aide du Divin et demande de la compréhension à ses proches, mais aussi de la reconnaissance à ceux qui se sont retournés contre lui et ses compatriotes en leur rappelant qu'autre fois ils étaient dans le même camp, et ce dans le but de les faire réagir.

Globalement, les différents locuteurs des ces chants protestataires tentent de faire prendre conscience aux responsables du désarroi qu'ils créaient auprès du peuple tout en en suscitant l'union entre ce dernier.

⁷⁴ Voir *Op cit.*, p.53.

⁷⁵ Soolking et Ouled El Bedja, (2019), « *La liberté* ».

⁷⁶ Gruppo Aquile, (2017), « *Fi Bladi Delmouni* »,

II.2.4.L'acte commissif

L'actes commissif est un énoncé par lequel le locuteur s'engage à faire quelque chose. Searle dit à ce propos que: « *le but est d'obliger le locuteur [...] à adopter une certaine conduite future.* »⁷⁷.

Dans la chanson « *La Liberté* » à travers les vers qui suivent le chanteur s'engage à prendre parti pacifiquement, à transcrire son espoir et à être aux côtés de ceux qui se révoltent. : « *on sera acteur de la paix [...] j'écris ça un soir pour un nouveau matin, oui j'écris pour y croire [...] nous serons l'obstacle de ce pouvoir .*».

À l'inverse, dans « *Babour Ellouh* » l'interprète s'engage à trouver un moyen pour achever son mal-être et parvenir la paix, et ce en s'en allant. C'est ce dont témoigne ces passages : « *je ne peux revenir [...] je commence par moi même, je réfléchis à une bonne solution entre moi et ma personne, je vivrais en paix .*».

Dans ces deux hymnes, il est à déduire que le but des deux auteurs diffère. Puisque l'un cherche à changer et améliorer les choses, tandis que l'autre chercherait à fuir. Cependant dans les deux cas le désir qui les anime reste le même, c'est celui de vivre paisiblement.

Synthèse

Après avoir appliqué le processus de fictionnalisation dans ce chapitre, nous avons constaté que ce dernier s'applique parfaitement sur notre corpus de chansons, bien que la théorie soit une théorie de la cinématographie. A partir de ce raisonnement, nous pouvons déduire que les chansons sont des fictions qui tiennent leur origine de la société de production. Cependant, celles-ci ne peuvent impacter l'auditoire sans que ce dernier ne coopère. D'autres part, on constate que malgré le contenu riche et divergeant de chacun de ces chants les actes langagiers qu'ils cherchent à réaliser, et leurs motivations restent les mêmes.

Les attitudes des auteurs diffèrent en fonction de leur état psychologique, leur ambition reste la même, c'est celle de révéler l'existence d'un état de choses. Aspirant à mobiliser l'auditoire pour créer une union entre eux et pouvoir réaliser leur quête commune de pouvoir vivre paisiblement. Par conséquent, il est à conclure que l'objectif est le même à chaque fois et c'est celui de sortir du chaos et de

⁷⁷ Searle John, (1982), pp.53-54.

retrouver la sérénité. Cela n'est possible qu'en mobilisant l'auditoire en chantant l'union et l'espoir pour le faire agir.

Chapitres II
Chansons protestataires étrangères : Analyse textuelle

Préambule

Dans ce second chapitre, nous nous proposons d'effectuer une analyse textuelle et pragmatique sur les chansons révolutionnaires de l'outre-mer. Pour que notre étude soit de qualité, nous étudierons des chants engagés du Moyen-Orient, d'Europe, d'Amérique latine mais aussi d'Asie.

Le choix de cette partie de notre corpus ne se porte pas seulement sur les chansons nées en plein révolutions avec des aspirations politiques, nous pencherons aussi sur des chants populaires que le milieu social a remodelé pour en faire des hymnes et des appels à la protestation.

I. « ***El Pueblo Unido Jamás Será Vencido*** » (Le peuple uni ne sera jamais vaincu).

L'Amérique du sud est un continent chargé d'histoire qui a connu un grand nombre de soulèvement populaire. Dans notre analyse nous avons choisi une chanson chilienne qui a su survivre à son temps, laquelle plusieurs années plus tard a fait polémique. Cette chanson s'intitule : « *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido /le peuple uni ne sera jamais vaincu/.* » .

Cette hymne voit le jour en juillet 1970 sous la plume de Sergio Ortega⁷⁸ pour défendre la classe populaire chilienne contre les inégalités sociales. Ce titre a connu une grande ascension en septembre 1973 suite au coup d'état militaire contre le président démocratique Salvador Allende⁷⁹. Elle a été entendue lors de soulèvement dans des pays hispaniques et a été traduite dans plusieurs langues dont le persan lors de la révolution islamique en Iran sous le titre de « *Bar Pakhiz* ». En octobre 2019, le peuple chilien en pleine révolution se réapproprie cette chanson et devient encore une fois l'hymne de son combat qui conte sa spiritualité.

Le texte se compose de quatre couplets dans lesquels le chanteur appelle le peuple à l'union mais aussi à espérer un meilleur lendemain. En plus d'un refrain qui s'est répété deux fois.

⁷⁸ Sergio Ortega est un musicien chilien, (1938-2003).

⁷⁹ Salvador Allende a été président de la République du Chili de 1970 à 1993.

Force est donc de constater, dans cette chanson, une évolution dans les dires de l'auteur allant de la dénonciation à l'invitation à agir et à réagir. Du combat pacifiste, il termine avec une invitation à la révolte. Dans le premier paragraphe, le poète invite l'auditeur à se joindre à sa parade : « *chantons [...] tu marcheras à mes côtés* ». Ensuite, il pousse cet auditeur à faire face à l'adversaire par l'utilisation des termes : « *combattons* » et « *luttons* ». Par conséquent, il l'amène à prendre de force *l'objet de la quête*⁸⁰, comme l'étaye ce vers du deuxième couplet : « *conquérir notre bonheur* ». Puis, au début du chant, l'auteur invite son allocutaire à prendre parti pour sa cause pour s'unir et partager avec eux leur combat au travers le chant au nom du drapeau et de leur idéologie communs, comme en atteste l'expression : « *ils avancent déjà, les drapeaux de l'unité [...] tu verras fleurir ton chant et ton drapeau* ».

Cette hymne qui fait l'éloge de l'union et du patriotisme est un appel à l'unisson. C'est ce qui est rapporté d'une part dans : « *et en une clameur [...] la patrie vaincra [...] la patrie forge l'unité [...] du nord au sud, elle se mobilisera [...] unis dans la lutte [...] des millions déjà imposent déjà la vérité* ». D'une autre part, par l'emploi de la deixis qui renvoie à la première personne du pluriel "Nous" dans : « *chantons [...] nous allons triompher [...] notre bonheur* ». Ainsi, le locuteur vente non seulement le mérite d'un peuple uni, la fierté d'en faire partie et sa force, mais il incite aussi son auditoire à l'unisson en suscitant en lui ce sentiment d'appartenance à une patrie.

Cette force d'union dont nous fait part l'auteur est illustrée dans les passages suivants : « *le peuple triomphera [...], et en une clameur mille voix de combat [...], ils protégeront la patrie [...], des millions déjà imposent la vérité [...], ils sont d'acier, ardent bataillon, leurs bras vont porter la justice* ». Ici le parolier fait part à son public de la densité que peut générer la cohésion. Il compare l'union du peuple à un bouclier en acier qui protège et défend une nation.

Quant au refrain de la chanson, il est composé de trois vers qui traitent de la rébellion et de la force de l'union. Il y exprime aussi explicitement que les partisans de la lutte sont robustes et gagneront grâce à leur union. Comme le démontre ces passages : « *le*

⁸⁰ Concept qui signifie l'objet désiré. Dans le cas de cette chanson l'auteur serait le destinataire, l'auditeur serait le destinataire et l'objet serait la paix. Cela renvoie au « *schéma actantiel* » de Greimas. A.J, (1966).

peuple [...] dans lutte, avec des voix de géants [...] le peuple uni ne sera jamais vaincu. ».

Ajoutons que ce chant contient des figures de style, nous y trouvons :

- L'allégorie dans: « *porter la justice* » où l'auteur considère la justice comme un objet que l'on pourrait soulever vers le haut tel un trophée. Et ce dans le but de démontrer la valeur mais aussi l'impact de la démarche des partisans de la lutte.
- L'analogie que nous retrouvons dans deux de ses types, qui sont : la personnification et la métaphore:
 - La personnification que nous trouvons dans deux passages, la première est dans le vers : « *la patrie forge l'unité* ». Dans celui-ci, l'auteur attribue à la patrie le caractère d'un forgeron. Tout en utilisant une allégorie à travers laquelle il considère l'unité comme un bout de fer à battre. Dans le but d'expliquer l'importance du sentiment d'appartenance à une nation, puisque c'est ce dernier qui crée l'union. La seconde quant à elle est articulée dans : « *[...] et en une clameur, mille voix de combat, se soulèveront [...]* » où il y a personnifié la voix en un homme pouvant se lever et se battre, dans le but de rendre compte de l'impact que peut avoir le fait de prêter sa voix à une cause.
 - Deux types de la métaphore : la métaphore directe et la métaphore filée. D'une part, l'auteur a employé dans « *tu verras fleurir ton chant et ton drapeau.* » une métaphore directe, dans laquelle il compare la chanson et le drapeau à une fleur qui va fleurir, comme pour dire qu'ils vont s'épanouir et seront fiers de leur patrie. D'une autre part, dans les vers : « *avec des voix de géants [...], ils protégeront la patrie [...] ils sont d'acier.* », le compositeur fait appel à une métaphore filée en comparant les partisans de la lutte à des géants et à des machines de guerre en acier, pour expliquer la véracité de leur force qui naît de leur union dans pour protéger leur mère patrie. Sans omettre la personnification de cette dernière en être humain faible à protéger.

- L'hyperbole prononcée dans : « [...] avec des voix de géants. ». met en relief la force des voix des partisans du soulèvement et leur puissance.

À la fin du quatrième couplet, l'auteur ajoute : « [...] femme, avec feu et valeur déjà tu es ici avec le travailleur ». Dans l'optique de comprendre ce passage il faudrait remettre la chanson dans son contexte d'écriture. Elle a été écrite en 1970 au Chili à une époque où les femmes travailleuses étaient rares, de plus, le soulèvement de 1973 était celui de la classe ouvrière. C'est pour cela que le chanteur dit que la femme est aux côtés des travailleurs et leur prête main forte.

Etant un rappel à l'union, la majorité des énoncés de cette chanson sont des actes directifs et assertifs dans lesquels le locuteur laisse transparaître son intention que nous présumons. Dans les passages : « *Debout, chantons [...] debout, combattons [...] debout, luttons [...] tu viendras marchant à mes côtés [...] conquérir notre bonheur.* » l'auteur invite son allocutaire à prendre part avec lui et l'incite à agir graduellement, tout en tentant de susciter en lui un sentiment d'appartenance. Il commet à la fois des actes directifs puisqu'il tente de faire agir son auditoire, et aussi des actes commissifs car il engage sa responsabilité en tant que locuteur à agir avec eux. Par contre les paroles : « [...] ils avancent déjà les drapeaux de l'unité [...] des millions imposent déjà la vérité », sont des actes assertifs par lesquels le locuteur décrit ce qui se passe dans sa réalité avec l'intention d'inciter l'auditoire à s'allier au mouvement.

Dans les passages : « *le peuple vaincra [...] le peuple triomphera [...] le peuple uni ne sera jamais vaincu [...] la vie qui viendra sera meilleure [...] tu verras fleurir ton chant et ton drapeau .* », le locuteur promet à son allocutaire qu'avec l'union le peuple gagnera et qu'il en sera exulté. C'est ce qui fait d'eux aussi des actes commissifs.

II. « Do You Hear the people Sing / Entendez-vous le peuple chanter ? / ».

Ce chant est une traduction de « *À La Volonté Du Peuple* », c'est une chanson française coécrite par Alain Boubli⁸¹ et Jean-Marc Natel⁸² et interprétée par Michel Sardou⁸³ en

⁸¹ Alain Boubil, poète français.

⁸² Jean-Marc Natel, poète français.

⁸³ Michel Sardou, chanteur et comédien français.

1980 dans une comédie musicale intitulée « Les Misérables »⁸⁴ inspirée du roman de Victor Hugo⁸⁵ qui porte le même titre.

Elle a été traduite en anglais en 1985, avec le titre de « *Do You Hear The People Sing ? /Entendez-vous le peuple chanter ?/* », elle a de ce pas connu une ascension fulgurante.

Plusieurs mouvements de contestation se l'ont réapproprié. D'ailleurs en 2013, elle a été traduite en turque et chantée pendant les manifestations du parc Gezi en Turquie, mais aussi en ukrainien lors du soulèvement en Ukraine de la même année. Puis elle a été entendue en philippin lors des protestations au Philippines en 2017 et même en mandarin. Cette hymne a été utilisé comme slogan lors des manifestations de 2014 à Hong Kong, avant que sa version anglaise ne devienne le symbole de la contestation anti-gouvernementale des hongkongais en 2019.

La version anglaise est quelque peu différente de la version originale française, mais les deux contiennent deux couplets et un refrain qui se répète trois fois. La majorité de ses strophes sont des questionnements de l'auteur à son auditoire qui est tantôt le peuple et tantôt le dirigeant. Dans ce travail c'est la version anglaise qui fera l'objet d'une analyse textuelle.

Dans le premier et le deuxième couplet, l'auteur s'adresse au peuple et l'interroge s'il est prêt à combattre avec lui quitte à y laisser la vie. Tandis que dans le refrain ce dernier adresse une question dérisoire aux dirigeants, auxquels ils demandent s'ils entendaient le peuple chanter leur désarroi, et en les avertissant que désormais l'ère de l'esclavage avait pris fin.

Il est important de souligner que l'auteur a utilisé des mots comme « *croisade, barricade, bannière, martyrs* », des termes qui appartiendraient à *la terminologie chrétienne*⁸⁶ qui renverraient aux anciennes expéditions militaires qui avaient pour but de délivrer « *la terre sainte* »⁸⁷. Par ailleurs, lorsque l'auteur dit : « *rejoignez-vous*

⁸⁴ Les misérables est une comédie musicale française adaptée du roman qui porte son nom et qui a été écrit par Victor Hugo, (1980).

⁸⁵Victor Hugo, poète, dramaturge et écrivain français, (1802-1885).

⁸⁶ *La terminologie chrétienne* est le vocabulaire biblique et chrétien.

⁸⁷ La terre sainte est le nom que les chrétiens ont donné à la région où est né le Christ.

notre croisade », il invite l'auditoire à se joindre à lui dans l'hostilité qui va libérer le peuple et le pays de l'ilotisme que lui font subir les dirigeants pour ramener la lumière à nouveau sur leur terre.

Puis, à travers le passage : « *au-delà de la barricade* », le compositeur entend ce qui se trouverait derrière la grille qui leur sert de retranchement et d'abri, mais aussi de barrière qui délimite les membres des deux camps adverses. De plus, dans le vers : « [...] *notre bannière avance.* » il fait allusion à leur enseigne gagne du terrain, ce qui est équivalent à leur idéologie qui se propage et prend du territoire. Ou encore par « *le sang des martyrs* », il évoque ceux qui quittent la vie et qui se sacrifient pour le bien d'une cause, car, selon le poète, un martyr épouse une cause et est prêt à se sacrifier. Il est à déduire à ce stade que le locuteur instaure par ces termes un climat de guerre, de combat et de sacrifice dans lequel le but serait de s'étendre et de s'imposer sur le terrain de l'adversaire.

Enfin, pour faire part du mécontentement du peuple vis à vis de ses dirigeants, de l'oppression et de l'asservissement auxquels la nation fait objet, il a utilisé des termes comme : « [...] *hommes furieux.* », et « [...] *plus des esclaves.* », pour rendre compte de la lassitude du peuple de l'emprise de ses dirigeants et de leur insatisfaction vis-à-vis de ces derniers.

Comme nous l'avons dit ci-dessus, le chanteur interroge son auditoire, et ce par des énoncés directifs, notamment lorsqu'il dit : « *rejoindrez-vous notre croisade?, qui sera fort et restera avec moi ?, y a-t-il un monde que vous désirez voir ?, donnerez-vous tous ce que vous pouvez donner afin que notre bannière avance ?, allez-vous vous levez et saisir votre chance?* ». Il questionne une partie de son auditoire qui est le peuple, pour lui faire prendre conscience de la dangerosité de la situation et les faire réfléchir sur les risques et périls qu'ils seraient capables ou pas de prendre, tout en affirmant que lui serait prêt.

Par contre, la question : « *Entendez-vous le peuple chanter ?* » est une interrogation oratoire destinée à la seconde partie de son auditoire qui est celle des dirigeants. Le but de cette interrogation n'est pas d'avoir une réponse de la part de l'allocutaire, mais plutôt d'affirmer un fait et d'appuyer les propos qui sont à venir, notamment les vers

qui suivent : « *chanter la chanson des hommes furieux [...] qui ne seront plus des esclaves.* ».

Il y a évidemment d'autres actes de langage qui composent cette chanson, comme des actes assertifs par lesquels le locuteur décrit des faits : « *chanter la chanson des hommes furieux, c'est la musique des gens qui ne seront plus des esclaves [...] qui vous donnera le droit d'être libre [...] certains vont vivre et certains vont tomber.* », il y décrit la chanson que lui et ses compatriotes chantent, et la finalité du combat qu'ils vont mener ainsi que ses conséquences.

Les actes commissifs sont illustrés dans le vers qui suit: « *il y a une vie au bout de commencer quand demain viendra* », dans lequel il promet implicitement qu'il y a une nouvelle ère qui est sur le point de commencer. En plus du passage : « *allez participer au combat qui vous donnera le droit d'être libre .* », dans la deuxième partie de cet énoncé le locuteur engage sa responsabilité et promet à son allocutaire que ce combat est un combat dé-libérateur, sans omettre la première partie de l'énoncé « *allez participer au combats* » par lequel il commet un acte directif, en demandant explicitement à son auditoire d'agir et de prendre part dans la lutte.

Dans ce texte, la question rhétorique n'est pas la seule figure de style à laquelle l'auteur a fait appel, puisqu'il a employé la métaphore directe à plusieurs reprises. Dans le vers : « *le sang des martyrs arrosera les prairies de la France .*» il compare le sang à de l'eau qui ferait verdoyer la verdure. Par ailleurs « *le sang des martyrs* » signifie la mort de certains combattants au combat, celle-ci apportera la prospérité. Ou encore dans ce passage : « *il y a une vie au bout de commencer, quand demain viendra.* » dans lequel il compare une vie à un nouveau jour qui se lèvera le lendemain, pour désigner une nouvelle ère sur le point de commencer.

Et pour finir, le passage : « *quand le battement de ton cœur résonne le battement des tambours.* » est une analogie dans laquelle il rapproche les battement du cœur à ceux du tambour pour expliquer les palpitations et l'excitation lorsque débute un événement nouveau. Le but de ces figures de styles est de mieux décrire l'image et l'allure de ses propos.

III. « *Glory To Hong Kong /Gloire à Hong Kong/*. ».

Apparue sur la plateforme Youtube⁸⁸ en Aout 2019 cette chanson hongkongaise écrite par un compositeur anonyme qui se fait appeler Thomas Dix YHL⁸⁹, est devenue l'hymne de protestation et un appel à la contestation que les hongkongais reprennent tous en chœurs lors des rassemblements.

Cette hymne écrite en cantonnais⁹⁰ puis traduite vers l'anglais, l'allemand, le japonais, le français, le catalan et même le taiwanais, est composée de quatres couplets, à travers lesquels le combat, le courage et l'espoir des hongkongais y sont décrits. La première chose qui apparait dans cette chanson c'est la présence de deux isotopies totalement opposées à travers ses quatre couplets. Si l'un fait référence à l'assombrissement, la mélancolie et à la servitude avec des termes comme : « *colère, esclaves, effroi, sang, larmes, ténèbres, brume* ». L'autre à l'inverse fait part de la bravoure et de l'épanouissement : « *fière, courage, doutes dissipés, gloire, triomphe, courage, sagesse, foi, force* ».

Le premier couplet traite de l'injustice que le peuple hongkongais a vécu, comme le prouve ce passage : « [...] *Vous qui ne voulez plus être esclaves* ». Il y partage aussi son mécontentement qui a finit par consumer ses appréhensions, il est d'ailleurs dit: « *dans la colère, nos doutes dissipés [...]* ». Ce sentiment d'oppression et d'insatisfaction pousse cette nation à passer à l'action pour se libérer et arracher ses droits, ceci est clairement dit dans : « [...] *nous prenons position, [...] que la liberté triomphe.* ».

Le deuxième et le troisième couplet font part du courage, de la résistance et de la persistance dont font preuve les hongkongais, malgré la détresse et les dégâts humains. Cette bravoure est articulée dans les vers suivants : « [...] *avec notre foi nous continuons [...] avec courage et sagesse nous marcherons [...] nous nous battons [...] dans le sang [...] nous avancerons [...] dans les ténèbres [...] À travers la brume [...]* ». Par contre, le dernier couplet exprime l'utopie d'une future

⁸⁸ Youtube est un site web qui héberge des vidéos.

⁸⁹ Thomas Dix YHL est le pseudonyme de l'auteur de la chanson *Glory To Hong Kong*.

⁹⁰ Le cantonnais est une variété de la langue chinoise.

Hong Kong libre, glorieuse et pleine de vie. Elle est relatée dans ces paroles : « [...] libérons notre Hong Kong [...] que le peuple règne, fière [...] que la gloire triomphe .».

Nous pouvons essentiellement relever dans ce chant des actes directifs dans : « *levez-vous [...] prenez les armes [...] nous frapperons de toutes nos forces [...] nous nous battons [...] libérons notre Hong Kong .*» à travers ces dires le locuteur incite son auditoire à agir et à prendre part au mouvement. Ajoutons à cela qu'avec l'utilisation de la déictique qui renvoie au pronom personnel "Nous", l'auteur commet des actes à la fois directifs et commissif en s'engageant aux côtés de son auditoire.

Par ailleurs, la chanson fait part des sentiments et de l'attitude des hongkongais, que ce soit la frustration, le désespoir ou l'incertitude à travers : « *dans la colère [...], dans les ténèbres, les étoiles peut-être s'éteindront, l'effroi [...] est profond, [...] à travers la brume .* À l'inverse, ces vers témoignent de l'intrépidité et de la détermination dont ils font preuve : « *[...] avec notre foi nous continuerons, [...] dans le sang, les larmes [...] nous avancerons, [...] nous frapperons de toutes nos forces, [...] avec courage et sagesse nous marchons. .*».

Tout au long de ces quatre couplets, le compositeur a utilisé des métaphores :

- Une métaphore directe à travers : « *l'effroi qui nous attend est profond .*», il compare l'effroi à un puits profond tout en usant de la personnification en attribuant à cet effroi la caractéristique humaine qui est celle d'attendre. Cette métaphore a pour but de partager la frayeur omniprésente dans les esprits.
- Deux métaphores filées :

Dans le deuxième couplet il dit : « *dans le sang, les larmes et la sueur, nous avancerons.*», il fait part de la détermination et la persévérance du peuple hongkongais en dépit de la tristesse, la fatigue et les pertes humaines. Puis, par ce vers du troisième couplet : « *dans les ténèbres, les étoiles peut-être s'éteindront. A travers la brume, une trempette solitaire perce* », il fait référence à l'obscurité, au désespoir et à l'incertitude dans lesquels ils résistent et continuent d'avancer grâce à un chant qui

les guide et les rassemble. Il est à noter que ces deux dernières métaphores sont des métaphores filées.

Il est à déduire qu'à travers ces figures de styles et ces actes de langage, l'auteur a voulu produire un effet unificateur et une union entre le peuple hongkongais, dans le but de les encourager à continuer de lutter ensemble.

IV. « *Grãndola Villa Morena /Gãrndola Ville Brune/.* »

Cette chanson porte le nom de *Gãrndola* une ville au sud du Portugal. Elle a été écrite par Zeca Afonso⁹¹ en 1971, il y conte la fraternité de ses habitants. Elle a été utilisée comme signal de la révolution des œillets⁹² et à la restitution de la démocratie au Portugal en 1974. D'ailleurs, un mur fut construit dans cette ville en hommage à ce chant. Cette hymne refait surface en 2013 lors de la révolution portugaise contre le gouvernement. Elle est composée de six couplets. Tout au long desquels l'auteur décrit et fait l'éloge de la ville de Grãndola et de ses habitants.

L'auteur dépeint le paisible climat de cette ville où il y fait bon d'y vivre grâce à la fraternité des habitants, comme en témoigne ce vers : « *terre de la fraternité* ». Il décrit aussi un endroit où les gens sont unis et égaux en l'illustrant dans ces paroles : « *à chaque coin de rue un ami [...] sur chaque visage l'égalité* ». Il ajoute que là-bas le peuple est libre contrairement aux autres villes qui restent soumises au gouvernement, comme articulé dans : « *seul le peuple ordonne, en ton sein [...]* ». C'est cette expression d'égalité et de liberté qui ont fait d'elle l'emblème des soulèvements du Portugal.

Contrairement à certaines chansons qui reposent sur des idéologies explicites, le sens de celle-ci repose sur connotation des termes politiques clefs utilisés comme celui de "l'égalité". Nous avons constaté que la finalité première de cette chanson n'était pas politique, mais c'est son contexte socio-historique de production et de lecture qui ont en fait une.

⁹¹ Zeca Afonso, compositeur portugais de musique militante, (1929-1987).

⁹² Révolution des œillets est le soulèvement populaire portugais de 1974.

V. « *Bella Ciao /Belle au revoir/.* »

Ce chant de révolte italien tire son origine d'une balade française du XV^e siècle. Elle fut popularisée aux environs de 1926 sous le titre de « *Mondina* » par Giovanna Daffini⁹³. Une seconde version apparaît en 1951, avec Vasco Scansani⁹⁴ qui a modifié quelques passages du chant. Ce n'est qu'en 1962 que les deux versions se font découvrir, pour ensuite être promues une année plus tard par un autre chanteur en Russie. Elle apparaît ainsi peu à peu sur la scène musicale avant de voir ses paroles modifiées progressivement pour lutter contre le fascisme et devenir un symbole de la résistance italienne et celui des manifestations étudiantes en 1970 face au fascisme.

Ses paroles ont résonné aux quatre coins du globe, que ce soit en Turquie, en France, en Algérie, au Liban, et même en Inde etc. Elle a fait l'objet de plusieurs traductions, d'inspiration pour certains artistes et de slogans lors de mouvements de contestation. Ainsi, elle est devenue l'hymne et l'appel de la révolte qui crée l'union entre ses orateurs. Ce chant raconte l'histoire d'un simple partisan qui a vu l'envahisseur arriver sur sa terre. Ce dernier se voit contraint de dire au-revoir à sa bien aimée et demande à son camarade de l'enterrer une fois mort en haut d'une colline à côté d'une fleur.

D'un point de vue pragmatique, nous constatons des actes de langage directifs par lesquels l'auteur demande à son confrère de l'enterrer au sommet d'une montagne, nous pouvons voir cela dans ces vers : « *Oh, partisan, emmène-moi [...] il faudra que tu m'enterres, que tu m'enterres en haut d'une montagne .* ». Ce passage témoigne de l'attitude du poète vis à vis de l'opresseur, ou comme il l'appelle "*l'envahisseur*", qui préfère sacrifier sa vie au nom de la liberté plutôt que de vivre opprimé.

De plus, le passage qui suit renseigne sur l'intention de l'artiste : « *[...] Et m'enterrer là-haut dans les montagnes, à l'ombre d'une belle fleur* ». De ce fait, le choix de l'emplacement de la tombe du partisan "sur le haut d'une colline" est l'envie de ce dernier que sa tombe soit visible telle un monument pour attirer l'attention et susciter l'intrigue de ses observateurs. Tandis que le choix de la fleur comme épitaphe

⁹³Giovanna Daffini, chanteuse populaire italienne, (1914-1969).

⁹⁴ Vasco Scansani, chanteur populaire italien.

symbolise l'espoir, car la fleur fleurit au printemps, laquelle est une saison remplie de couleurs et de fleurs venant illuminer la terre après un hiver sinistre et froid.

En associant l'interprétation précédente avec la situation d'angoisse du partisan à qui a préféré sacrifier sa vie au nom de la liberté et qui a choisi la fleur comme épitaphe. Nous pourrions déduire que le but du partisan est de rappeler aux vivants que la liberté existe et qu'elle est vitale. Ainsi, leur ouvrir les yeux, leur redonner espoir et les pousser à agir.

Enfin, le refrain dans lequel l'auteur fait ses adieux à sa bien aimée en répétant plusieurs fois : « *belle, au revoir.* ». Il peut être interpréter comme un adieu à son amante et aussi à la vie. Ainsi, au nom de sa liberté l'auteur abandonne tout ce qu'il possède. Nous pouvons conclure que cette chanson vient défendre la liberté de l'homme, rappeler sa valeur et inciter les gens à se révolter.

VI. « *Vem Pra Rua /Viens dans la rue/.* »

Composée par un groupe de reggae brésilien du nom d'O Rappa⁹⁵, cette dernière est la bande de son d'une compagne publicitaire qui avait pour but d'unir les supporters dans les rues pour qu'ils encouragent leur équipe lors de la coupe du monde de football de 2014, qui s'était déroulée au Brésil. Le peuple brésilien a interprété les vers de ce chant différemment en les utilisant dans des protestations pour dénoncer le budget exorbitant que l'état avait débloqué pour organiser l'événement. La chanson a bel et bien réussi à unir et à faire sortir les brésiliens dans les rues mais pas en tant que supporters, en tant que contestataires.

Ce chant n'ayant pourtant rien de politique, est devenu une hymne de protestation et un appel à la révolte au Brésil grâce à la période socio-historique de sa création qui l'a de ce fait travestie en appel à la révolution.

Construite de trois couplets et d'un court refrain à travers lesquels l'auteur invite les brésiliens à défiler dehors et à prendre possession de la rue. On y remarque deux types d'actes de langage imposants :

⁹⁵ O Rappa est le nom d'un groupe de reggae brésilien.

- Le premier est le plus récurrent, c'est l'acte directif par lequel le locuteur demande à son allocataire de commettre une série d'action. Par exemple : « *allez, allons dans la rue, [...] venez avec nous, venez applaudir [...], quittez la maison, venez dans la rue* », nous observons clairement par ces vers que le compositeur invite son auditoire à le rejoindre, et à sortir dans la rue.
- Le second, est l'acte commissif utilisé par le locuteur pour verbaliser des souhaits, notamment dans cette suite d'énoncés : « *Si cette rue était la mienne, je l'aurais carrelé, Tout en vert et jaune, Juste pour voir passer tout le Brésil* », où il exprimerait le vœu de rénover les rues du Brésil aux couleurs du pays. Ou encore dans « *Que le Brésil soit grand.* ». À travers ces paroles le locuteur traduit son souhait de prospérité pour le Brésil.

Dans ce texte, l'auteur a utilisé des figures de style : la métaphore et l'hyperbole.

Pour ce qui est de la métaphore directe elle a été utilisée dans deux passages, une première fois dans le troisième couplet dans : « *Si cette rue était la mienne, je l'aurais carrelée, Tout en vert et jaune, Juste pour voir passer tout le Brésil* ». Il y compare les rues du pays à une maison à carreler. Il souhaite ainsi que les ruelles de sa région soient habillées avec les couleurs du pays afin que les brésiliens se reconnaissent dans leur territoire et se rappellent de leur identité. Il y insinue aussi que le Brésil s'améliore en gardant ses racines et son identité pour que le peuple puisse s'épanouir.

Et une seconde fois dans le refrain à travers : « *venez dans la rue, parce que la rue est la plus grande tribune du Brésil* ». Par là, il compare le Brésil à un stade dans lequel la rue serait la tribune la plus grande. Il appelle ainsi à l'union entre les habitants puisque dans un même gradin les supporters sont confrères et encouragent la même équipe.

L'hyperbole quant à elle a été utilisée une seule fois dans ce vers : « *que le Brésil soit géant, grand comme on ne l'a jamais vu.* ». Dans celui-ci il exagère le devenir prospère et le monopole qu'il souhaite au Brésil, il y traduit dans cet énoncé le grand espoir qu'il porte pour son pays.

Il est à constater que cette chanson qui faisait au départ l'éloge d'un véhicule dans une publicité, porte un message d'union et d'espoir.

VII. « *Helwa Ya Baladi /Beau, mon pays/.* »

«*Helwa Ya Baladi/ Beau, mon pays/*» est une chanson d'origine égyptienne, qui fait part de l'amour du pays natal. Elle a été interprétée par la chanteuse Dalida⁹⁶ en 1979. Le chant se compose de quatre couplets et d'un refrain qui se répète deux fois. Le premier fait part des souvenirs vécus dans son pays natal avec nostalgie. Le second évoque le refus de la séparation, la tristesse et l'espoir de rester dans son pays natal. Le troisième couplet quant à lui aborde le regret d'avoir quitté sa terre et d'un inconsolable chagrin d'amour. Enfin, la dernière strophe parle de l'importance d'avoir une patrie et des racines. Pour ce qui est du refrain, il réitère l'attachement et l'amour profond du pays natal, et son désir d'y retourner et de ne plus jamais le quitter.

Cette chanson peut avoir un double sens selon l'interprétation donnée, d'ailleurs il y est dit : « *Une jolie chanson, et deux jolies chansons.* ». Elle peut être traduite comme étant une chanson triste qui parle d'un amour de jeunesse perdu dont le deuil n'a jamais été fait. Ou alors, l'interpréter comme un chant qui porte sur l'amour de la nation et le mal du pays dont elle est loin.

C'est cette seconde interprétation qui a eu un écho auprès du peuple libanais, en la reprenant comme chanson de contestation lors du soulèvement d'Octobre 2019. Et c'est celle-ci que nous allons analyser. Il y a dans cette chanson trois actes de langage qui la constitue, nous y trouvons :

- Des actes assertifs par lesquels le locuteur décrit son pays lorsqu'il est dit : « beau, oh mon pays [...] sublime, oh mon pays. ». L'auteur rapporte que son pays est attrayant en le vantant, il démontre son attachement à sa patrie. De plus dans : « *à chaque fois que je chante, je pense à lui* », il nous informe qu'il chante pour sa patrie.
- Des actes directifs par lesquels il tend à susciter une réaction de la part de son auditoire qui est bidimensionnel. Par exemple dans : « *rappelle-toi, Oh mon pays* », cette demande peut être orientée vers la patrie pour lui rappeler ses jours heureux dans le but de la faire réagir. Elle est aussi

⁹⁶ Dalida de son vrai nom Lolonda Gigliotti, est une chanteuse et actrice française d'origine égyptienne, (1933-1987).

orientée envers les dirigeants pour qu'ils se rappellent de l'épanouissement d'autre fois et leur faire prendre conscience. Par contre, le passage : « *où sont les jours d'avant ?* » est une demande articulée au profit des dirigeants comme pour leur demander des comptes.

- Un acte expressif à travers lequel il évoque sa tristesse et sa douleur engendrée par l'état de son pays, le vers qui suit en témoigne : « [...] *et les larmes ont coulé sur les joues.* ».
- Les actes commissifs comme : « [...] *je n'oublierai jamais .*», par ce vers l'auteur s'engage à se remémorer et à se battre au profit de son pays. Puis le passage: « *On a dit que nous ne serons jamais séparés* » est une promesse d'union entre lui et son pays natal, mais aussi entre le peuple lui-même.

De plus, dans ce texte la figure de rhétorique la plus récurrente est celle de la personnification. L'auteur attribue au pays un caractère humain de sorte qu'il puisse le questionner et lui parler. À travers des interrogations qu'il pose à son pays, il questionne en réalité son patriotisme tout en d'essayer d'atteindre les dirigeants.

Nous remarquons aussi une réitération des termes : « *beau, oh mon pays!, sublime, oh mon pays !* » qui a pour but de démontrer l'attachement et l'admiration qu'il porte pour sa patrie.

En somme, il est à déduire de cette analyse que ce chant lequel au départ était une simple chanson populaire qui traduisait le mal du pays, a pris une autre tournure près de quarante ans après son écriture, en étant réinterpréter dans un autre milieu socio-historique pour devenir une chanson de protestation au Liban qui appel à l'union.

Synthèse

D'un point de vue pragmatique, la majorité de ces chansons verbalisent des actes commissifs à travers lesquels l'auteur s'engage d'emblée à concrétiser un état de choses, avant même de tenter d'en faire faire à son auditoire à travers des actes commissif. Tandis que d'autres, échappent à leurs interprètes pour acquérir un nouveau sens qui répond aux besoins exprimés par la société. De ce fait les énoncés

sont travestis par l'interprétation de l'auditoire qui lui fait vêtir de nouveaux actes de langage. Ces chants sont constitués de figures de rhétorique, qui leur permettent de mieux véhiculer l'image souhaitée et par ailleurs d'avoir plus d'impact sur l'auditoire.

Nous constatons aussi un désir de réappropriation territoriale dans ces textes par les artistes mais aussi par leurs auditoires et une fierté d'appartenance à leurs patries. Pour témoigner de cet amour, les auteurs personnifient leurs pays de sorte à s'adresser à lui, ils le ventent que ce soit une petite ville comme la ville Grändola, un état indépendant comme Hongkong ou un pays. Ils sont fiers de leurs identités culturelles et des couleurs de leurs nations et tiennent à le montrer dans leurs dires.

Grâce à leur patriotisme, ces artistes créaient l'union et la solidarité entre le peuple et arrivent à créer une identité collective, un sentiment d'appartenance et des révolutions par le biais de chants pacifiques. Certes, certaines de ces chansons n'avaient aucune vocation politique ou même contestataire, mais le contexte socio-historique et le peuple ont en décidé autrement pour en faire des appels à la révolution

.

Chapitre III

Chansons révolutionnaires nord-africaines et étrangères : perspectives de comparaison

Préambule

Au cours de cette troisième partie de notre travail, nous tenterons d'effectuer une comparaison entre la manière dont les chansons protestataires de notre corpus ont été construites. Nous mettrons en lumière leurs points communs mais aussi leurs divergences pour mieux comprendre le contenu connoté de leurs messages. De ce fait, nous évoquerons d'abord la façon dont ils abordent le territoire, puis la relation ambiguë avec l'état, et pour finir l'apport de la culture.

I. L'ancrage territorial

La notion de territoire est omniprésente dans chacune de ces chansons. Elles font l'éloge d'un pays ou d'une ville qu'elles ventent au fil de leurs couplets. Nous y observons une fierté d'appartenance et le désir de montrer cette structure géographique sous un regard neuf mais surtout positif.

Les chansons d'outre-mer démontrent leur fascination pour leur pays d'une façon explicite comme nous le lisons tout au long de la chanson « *Grandola villa Morena* »⁹⁷, ou encore dans « *Glory to Hong Kong* »⁹⁸. Par contre, les chansons nord-africaines que nous avons étudié expriment l'amertume et le regret qu'ils éprouvent vis-à-vis de l'état de leur patrie qu'ils pleurent. Comme l'attestent ces passages : « *dans ce pays on vit dans l'amertume .* »⁹⁹, « *on en a marre de cette vie .* »¹⁰⁰ ou encore : « *cette vie est une impasse.* »¹⁰¹. Ces deux discours distincts relatent le ressenti des locuteurs quant à leurs patries et ils attestent de l'état psychologique de chacun d'entre eux, cette notion fera l'objet d'un développement plus bas.

En outre, cet ancrage territorial omniprésent dans les chants de notre corpus, qui est motivé par la fierté d'appartenance à une nation, met en exergue le désir de réappropriation territoriale à l'encontre des autorités. Ceci démontre en premier lieu le désir de reprendre les rênes du pays qui reste la propriété du peuple, comme nous

⁹⁷Zecca Alfonso, (1971). « *Grândola Villa Morena* ».

⁹⁸ Thomas Dix Yhl, (2019) « *Glory To Hong Kong* ».

⁹⁹Gruppo Aquile, (2017), « *Fi BladiDelmouni* ».

¹⁰⁰ Ouled El Bahdja, (2018), « *La Casa D'el Mouradia* ».

¹⁰¹ Ouled El Bahdja, (2018), « *BabourEllouh* ».

le lisons dans : « *que le peuple règne [...]* »¹⁰², ou « *le peuple est celui qui commande le plus.* »¹⁰³ et « *libérez celle qui est otage.* »¹⁰⁴. En second lieu, l'amour des auteurs pour leur mère-patrie malgré la relation tendue avec le gouvernement, comme c'est évoqué dans : « *[...] emmenez-moi là-bas "..."* là-bas il n'y a que le peuple. »¹⁰⁵, « *mon espoir était [...] que je te revienne, oh mon pays.* »¹⁰⁶.

Enfin, manifester leur identité fièrement dans le but de ficeler une identité collective et par conséquent une solidarité entre le peuple. Comme en témoigne ces passages : « *[...] le drapeau de l'unité [...] unis dans la lutte.* »¹⁰⁷, « *[...] nous sommes la génération dorée.* »¹⁰⁸.

Par ailleurs, pour arriver à faire naître la cohésion identitaire, les chanteurs construisent leurs textes et leurs paroles sur une culture commune à leurs auditoires. Ils relatent ce que le peuple vit, ce dont il a besoin mais surtout ses demandes et ses non-dits. Ainsi, par leurs chants ils arrivent à toucher ce public pour qui ils deviennent les porte-paroles et les chefs appelant à l'unité et à l'action au travers du contenu de leurs chansons. Ces chants représentent le peuple et transmettent son ressenti et ses revendications, comme articulées dans : « *[...] ils ont cru qu'on avait peur de se passé tout noir.* »¹⁰⁹, « *ils nous ont eu avec la décennie noir* »¹¹⁰ et « *la patrie forge l'unité* »¹¹¹.

Pour finir, dans la majorité de ces chants, les auteurs utilisent un procédé langagier qui est la personnification. En effet, grâce à cette figure de rhétorique ils transforment cet espace habitable en une entité vivante qui peut agir et à qu'ils peuvent s'adresser, notamment dans : « *[...] la patrie vaincra.* »¹¹². « *Laisses-moi partir [...].* »¹¹³.

¹⁰²Thomas Dix Yhl, (2019), « *Glory To Hong Kong* ».

¹⁰³Zecca Alfano, (1971), « *Grândola Villa Morena* ».

¹⁰⁴Soolking et Ouled El Bahdja, (2019), « *La liberté* ».

¹⁰⁵*Ibid.*

¹⁰⁶Dalida, (1979), « *Helwa Ya Baladi* ».

¹⁰⁷Quilapayun, (1970), « *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* ».

¹⁰⁸Soolking et Ouled El Bahdja, (2019) « *La liberté* ».

¹⁰⁹*Ibid.*

¹¹⁰Ouled El Bahdja, (2018), « *La Casa D'el Mouradia* ».

¹¹¹Quilapayun, (1970), « *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* ».

¹¹²*Ibid.*

Cette personnification a pour but de mieux visualiser cette entité inanimée, à qui ils conteraient leur affection, et l'injustice qu'ils y subissent. En effet, quelquefois le locuteur se sert de la personnification du pays pour s'adresser au gouvernement, comme l'illustre ce vers : « [...] *tu n'arranges que les étrangers.* ».¹¹⁴

II. Le rapport avec la politique

Dans un second temps, nous constatons que la majorité de ces chansons dont « *La Liberté* », « *La Casa d'el Mouradiya* » ou encore « *Glory to Hong Kong* » rapportent explicitement une relation conflictuelle avec le gouvernement. Toutes dépeignent l'image d'une politique pleine de carences et de lacunes qui ne peut répondre aux besoins du peuple et qui ne le représente pas. Cette insatisfaction vis-à-vis d'une autorité décrite comme corrompue et incompétente est relatée dans les couplets de ces chansons, lesquelles racontent cette répression et questionnent les responsables par le biais de questions rhétoriques. Ces passages en sont quelques exemples : « *paraît que le pouvoir s'achète [...] vos discours sont si faux [...] entends-tu leurs voix ?* »¹¹⁵, « *ils nous ont eu avec la décennie noire.* »¹¹⁶ « *ils nous ont abandonné comme des orphelins.* »¹¹⁷, « *Entendez-vous le peuple chanter ? [...] chanson des hommes fâchés !* »¹¹⁸.

Nous retrouvons aussi des appels à l'union, au soulèvement et à la révolte, comme l'attestent ces paroles : « *Associez-vous alors au combat.* »¹¹⁹, « *debout, combattons [...] le peuple uni ne sera jamais vaincu [...] leurs bras vont porter la justice.* »¹²⁰, « *libérons notre Hong Kong [...] dans un sursaut commun : révolution !* »¹²¹.

Cette incitation à la révolte, clairement dévoilée dans le contenu du message, et délivrée sans connotation est revendicative. Elle nous renseigne sur l'intention du

¹¹³ Ouled El Bahdja, (2018), « *BabourEllouh* ».

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Soolking et Ouled El Bahdja, (2019), « *La liberté* ».

¹¹⁶ Ouled El Bahdja, (2018), « *La Casa D'el Mouradia* ».

¹¹⁷ Gruppo Aquile, (2017), « *Fi bladi delmouni* ».

¹¹⁸ The miserable Cast, (1985), « *Do You Hear the people Sing* ».

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Quilapayun, (1970), « *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* »,

¹²¹ Thomas Dix Yhl, (2019), « *Glory To Hong Kong* ».

chanteur à l'égard de son public, mais aussi à l'égard de lui même qui par la suite la reprend dans des manifestations.

Pour les autres chants comme : « *Halwa ya baladi* », « *Vem Pra Rua* », « *Bella ciao* » et « *Grandola villa Morena* » l'intention du chanteur reste méconnue, car le message dénoté est celui du patriotisme qui vente la liberté ou une ville. Ce message, qui à première vue n'a pas de connotation, et n'est nullement revendicatif, est perverti par les conditions sociopolitiques de sa lecture. Ainsi, il se voit réinterprété par l'auditoire, et acquiert par conséquent une dimension politique et une valeur contestataire. Nous citons comme exemples les vers suivants : « [...] *venez avec nous, venez applaudir balle en avant [...]* »¹²². Ces paroles par lesquels l'auteur invite le public à supporter l'équipe brésilienne de football ont pris une nouvelle interprétation et sont devenues un appel à la protestation.

Il est à noter que la relation qu'il y a entre le peuple et le gouvernement influence l'intention, mais aussi l'état psychologique du locuteur. Elle travestie sa manière de se percevoir, de percevoir le monde mais aussi ses intentions et ses actions. Pour cela nous avons remarqué que la situation politique des pays nord-africains impacte négativement la façon dont les locuteurs se voient et voient le monde. Par conséquent, ils dépeignent d'eux le portrait de victimes qui noient leur souffrance dans des substances illicites. Nous voyons cela dans : « *laisse-moi partir, mon cœur est blessé [...] je fais face à l'échec, une heure sobre et un an drogué .*»¹²³, ou encore dans : « [...] *je consomme à petite dose [...] on en a marre de cette vie .*»¹²⁴ et aussi : « *on vit dans le brouillard [...] ils nous ont bombardés avec le haschich de Ketama, ils nous ont laissés comme des orphelins .*»¹²⁵.

Pour ce qui est des chansons des autres continents que nous avons analysé, l'impact du rapport peuple/gouvernement serait positif, car les locuteurs ne montrent aucun déclin psychologique. À l'inverse ils se positionnent en combattants, comme c'est

¹²² O Rappa, (2013), « *Vem Pra Rua* ».

¹²³ Ouled El Bahdja, (2018), « *Babour Ellouh* ».

¹²⁴ Ouled El Bahdja, (2018), « *La Casa D'el Mouradia* ».

¹²⁵ Gruppo Aquile, (2017), « *Fi Bladi Delmouni* ».

démontré dans : « *Le sang des martyres arrosera les prés de France* .»¹²⁶, « *debout, luttons [...]* »¹²⁷ et « *levez-vous ! vous qui ne voulez plus être esclaves* .»¹²⁸.

Pour conclure, nous pouvons déduire que la situation politique d'un pays impacte non seulement l'état psychologique d'une société, mais aussi sa production artistique et son interprétation vis-à-vis de cette dernière. Cela engendre par conséquent des chansons contestataires par essence, mais aussi des chansons réinterprétées en hymnes de révolte.

III. L'identité culturelle

Comme évoqué précédemment, le locuteur s'appuie sur la culture de son public pour mieux le cibler dans son écrit et exposer une chanson adaptée qui renforcera les liens de son auditoire et fera miroiter une solidarité nationale. Dans les chants nord-africains de notre corpus, la religion est ancrée dans leur héritage culturel. Cette culture arabo-musulmane se manifeste lorsque les locuteurs évoquent la divinité. D'une part, c'est une manière pour eux de faciliter le processus d'identification des allocutaires vis-à-vis du contenu des chansons et ainsi renforcer l'identité commune. D'une autre part, nous pouvons interpréter cela comme une manière de démontrer leur foi en Dieu malgré l'oppression. Comme l'illustre ce dire : « *Seigneur ! protège nous* . »¹²⁹. De plus, ce serait une façon de créer une distinction entre le peuple qui serait la victime et donc béni et l'état qui serait l'opresseur qui commet des injustices et est de ce fait profane. Comme évoqué dans le passage qui suit : « *Me plaindre au bon Dieu, il n'y a que lui qui est au courant* .»¹³⁰.

Enfin, l'appel à Dieu serait un exutoire et un moyen de consoler leur chagrin, et par la même occasion de menacer l'opresseur, ainsi c'est ce qui est articulé dans ces vers ;

¹²⁶The miserable Cast, (1985), « *Do You Hear the people Sing* ».

¹²⁷ Quilapayun, (1970), « *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* ».

¹²⁸ Thomas Dix Yhl, (2019), « *Glory To Hong Kong* ».

¹²⁹ Gruppo Aquile, (2017), « *Fi Bladi Delmouni* ».

¹³⁰*ibid.*

« on réglera nos comptes dans l'au-delà »¹³¹, « [...] la voix qui prie pour un meilleur destin »¹³².

Par contre, l'absence de l'instance divine dans les chansons étrangères témoigne de la laïcité de leurs cultures, puisque les croyances spirituelles restent pour eux personnelles, ceci serait aussi dû au fait qu'ils préféreraient agir au lieu de se réfugier dans la religion. C'est ce qu'illustrent ces passages : « *Libérons notre Hong Kong.* »¹³³, « *venez dans la rue !* »¹³⁴, « *debout, luttons que nous allons triompher [...] ils protégeront la patrie [...] leurs bras vont porter la justice.* »¹³⁵

Synthèse

Pour clore cette partie, nous pouvons dire qu'il y a un désir ardu d'inscription territoriale dans les chansons contestataires de notre corpus. Cela prouve la quête d'une affirmation identitaire et d'une réappropriation spatiale. Ces écrits sont imprégnés par la culture sociale jalonnée tant par la laïcité que par la religion selon les origines et racines de l'auditoire. Ils y relatent le rapport ambigu avec le gouvernement qui reste leur source d'inspiration et celle qui motive leur réinterprétation. Le but des locuteurs serait alors de témoigner leur patriotisme, de semer l'union entre le peuple et de dire haut ce qu'il endure silencieusement et par conséquent l'inciter à la révolte.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Soolking et Ouled El Bahdja, (2019), « *La liberté* ».

¹³³ Thomas Dix Yhl, (2019), « *Glory To Hong Kong* ».

¹³⁴ O Rappa, (2013), « *Vem Pra Rua* ».

¹³⁵ Quilapayun, (1970), « *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido.*

CONCLUSION GENERALE

En somme, en réponse à notre questionnement, nous pouvons d'or et déjà affirmer que les chansons engagées travaillent l'auditoire. En effet, les chansons révolutionnaires nord-africaines permettent la construction d'une dimension fictive contribuant à la construction du discours de ces chants. Pour cela, la méthode sémiopragmatique de Roger Odin, initialement appliquée au domaine du septième art, nous a été salutaire. Elle nous a permis de constater que la fictionnalisation ne peut avoir lieu qu'en ayant l'approbation de l'énonciataire. Autrement dit, celui-ci doit impérativement accepter le caractère fictif de ce qu'il lit ou de ce qu'il entend. De ce fait, les valeurs véhiculées par ces chansons ne faiblissent pas et ne perdent nullement de leur essence. Dans la fiction, les modes qui composent la structure énonciative créent un lien de confiance entre l'énonciataire et l'énonciateur, ce qui contribue à accroître son impact sur le public. Par ailleurs, selon Thomas Pavel : « *le réel ne cesse d'envahir les textes de fiction.* »¹³⁶ c'est ce que nous avons pu constater dans ces chansons issues de la réalité.

Puis, pour déceler le message connoté véhiculé dans chacun de ces chants contestataires, nous avons fait appel également à la théorie pragmatique d'Austin et Searle. En effet, lors de son application sur nos textes, nous avons mis en évidence les différents actes illocutoires que portent ces discours. Ainsi, tous les chanteurs ont produit le même acte perlocutoire qui consiste à faire réfléchir et parfois à faire agir l'auditoire. Par conséquent, ces chansons renferment un même message connoté.

De même, les chansons contestataires d'outre mer, par essence ou par interprétation, sur lesquelles nous avons tenté de faire une analyse textuelle, nous ont montré que malgré leur éloignement géographique et culturel, elles poursuivent toutes la même intention consistant à unir et faire agir le public. Elles appellent ainsi à la révolte. De plus, la possibilité que ces chansons révolutionnaires et festives soient réinterprétées selon le bon vouloir du locuteur leur donne un caractère universel et éternel.

Enfin, nous avons procédé à une comparaison entre les chansons contestataires nord-africaines et celles du reste du monde toutes issues de différents milieux sociaux. Nous avons noté qu'elles reposaient sur trois notions identiques qui sont :

¹³⁶ Thomas Pavel, (1998), *Univers de la fiction* , Edition Seuil, Paris.

- L'ancrage territorial.
- Une relation ambiguë avec la politique.
- Une dépendance à la culture commune.

Ces notions expliquent le destin commun qui lie ces chansons révolutionnaires et la proximité existante entre elles.

À l'issue de ce travail, nous pouvons affirmer que l'énonciation, rendue visible par le déictique « Je » renvoyant à l'énonciateur racontant son histoire et à laquelle l'allocutaire peut s'identifier, crée une identité commune et un rapport intime entre l'auteur et son public. Quant au pronom « Nous », auquel l'auteur fait appel en impliquant l'auditeur comme partie prenante du discours, il renforce l'union entre ces deux pôles de la communication. Par l'utilisation du pronom personnel « Vous », l'auteur s'adresse par ailleurs à ses antagonistes, instaurant alors une distanciation d'avec leurs opposants incarnés par les autorités en place.

Cependant, le contenu revendicatif par essence ou par interprétation de ces chansons protestataires fait d'elles des hymnes à la révolution qui résistent au facteur espace/temps. Nous pouvons donc dire que les revendications de ces chants rendent les valeurs qu'elles prônent immuables face au temps et à l'espace.

Pour clore ce travail de recherche, nous pouvons affirmer les deux hypothèses avancées au début de notre analyse. En effet, si les chansons contestataires de notre corpus ont impacté l'auditoire c'est parce qu'elles dépeignent la situation sociale de leurs publics, reposent sur une culture commune, en plus des procédés langagiers par lesquelles les auteurs construisent leurs discours pour amener le locuteur à se rallier à la position qu'ils prennent. C'est ainsi que l'engagement, lequel au départ fût individuel, passe par les trames du discours social pour devenir un engagement collectif.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages

- Odin Roger, (2000), *De la fiction*, De Boeck université, Belgique.
- Odin Roger, (2011), *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*, Presses universitaires de Grenoble : Grenoble Cedex 1.
- Austin. J.L., (1970), *Quand c'est faire*, Edition Seuil, Paris.
- Searle. J., (1982), *Sens et expression*, Edition de Minuit, Paris.

Webographie

- La rousse.fr,
in <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/engagement/29510>
 - « Bella Ciao » Partisans Italiens. In:
<https://paroles2chansons.lemonde.fr/paroles-partisans-italiens/paroles-bella-ciao.html>
 - « Do you hear the people sing », Les Misérables . In:
<https://lyricstranslate.com/fr/do-you-hear-people-sing-entends-tu-le-peuple-chanter.html>
 - « El Pueblo Unido Jamas Sera Vencido » *Quilapayún* .
In: <https://www.lacoccinelle.net/276737.html>
 - « Glory to Honk Kong ». In:
<https://www.nouvelobs.com/monde/20190912.OBS18364/voici-les-paroles-de-l-hymne-des-manifestants-de-hong-kong.html> lien1
<https://fr.globalvoices.org/2019/09/23/240470/> lien2
 - Grandola Vila Morena .
In: <https://www.musixmatch.com/fr/paroles/Betagarri/Grandola-Vila-Morena>
 - Traduction « Grândola Ville Brune ». In:
<https://www.lacoccinelle.net/291158.html>
 - « Helwa Ya Baladi », Dalida. In:
<https://www.musixmatch.com/fr/paroles/Dalida/Helwa-Ya-Baladi/traduction/francais>
 - « Vem Pra Rua », O Rappa. In: <https://www.lettras.mus.br/o-rappa/vem-pra-rua/>

ANNEXES

Listes des annexes

Annexe 01:	« La Casa Del Mouradia », par Ouled el Bahdja	62
Annexe 02:	« La Liberté », par Soolking.	64
Annexe 03:	« Fi bladi dalmouni », par Groupo Akilo	66
Annexe 04:	« Babour el Louh », par Ouled El Behdja.	68
Annexe 05:	« Bella Ciao », par des Partisans Italiens.	70
Annexe 06:	« El Pueblo unido jamás será vencido », par Quilapayùn.	71
Annexe 07:	« Do you hear the people sing? », par les Misérables.	73
Annexe 08:	« Glory to Hong Kong », par Thomas dgxyhl.	74
Annexe 09:	« Grandola Villa Morena », par Zeca Alfonso.	75
Annexe 10:	« Helwa Ya Baladi », par Dalida.	76
Annexe 11:	« Vem Pra Rua », par O Rappa.	77

Annexe 01

La Casa Del Mouradia / La maison d'El Mouradiya/ - Ouled el Bahdja

(Refrain répété deux fois)

C'est l'aube et le sommeil ne vient pas
 Je consomme à petites doses
 Quelle en est la raison ? Qui dois-je blâmer ?
 On en a assez de cette vie
 Le premier [mandat], on dira qu'il est passé
 Ils nous ont eu avec la décennie [noire]
 Au deuxième, l'histoire est devenue claire
 La Casa d'El Mouradia [quartier où se trouve
 le palais présidentiel]
 Au troisième, le pays s'est amaigri
 La faute aux intérêts personnels
 Au quatrième, la poupée est morte et
 L'affaire suit son cours...
 Le premier [mandat], on dira qu'il est passé
 Ils nous ont eu avec la décennie [noire]
 Au deuxième, l'histoire est devenue claire
 La Casa d'El Mouradia [quartier où se trouve
 le palais présidentiel]
 Au troisième, le pays s'est amaigri
 La faute aux intérêts personnels
 Au quatrième, la poupée est morte et
 L'affaire suit son cours

ساعات الفجر و ما جاني نوم
 راني نكونسومي غير بشوية
 شكون السبة و شكون نلوم
 ملينا المعيشة هاديا
 فالأولى نقولو جازت،
 حشاوهانلا بالعشرية
 فالثانية الحكاية بانث
 La Casa Del Mouradia

فالثالثة البلاد شيانث
 مالمصالح الشخصية
 فالرابعة البوبية ماتت
 و مازالت القضية
 فالأولى نقولو جازت،
 حشاوهانلا بالعشرية
 فالثانية الحكاية بانث
 La Casa Del Mouradia

فالثالثة البلاد شيانث
 مالمصالح الشخصية
 فالرابعة البوبية ماتت،
 و مازالت القضية

(Refrain répété deux fois)

C'est l'aube et le sommeil ne vient pas
 Je consomme à petites doses
 Quelle en est la raison ? Qui dois-je blâmer ?
 On en a assez de cette vie
 Le cinquième [mandat] va suivre
 Entre eux l'affaire se conclut
 Et le passé est archivé
 La voix de la liberté...
 Dans notre virage la discussion est privée
 Ils nous connaissent quand il déferle
 L'école... et la nécessité du c.v
 Un bureau pour l'analphabétisme
 Le cinquième [mandat] va suivre
 Entre-deux l'affaire se conclut
 Et le passé est archivé
 La voix de la liberté...
 Dans notre virage la discussion est privée
 Ils nous connaissent quand il déferle
 L'école... et la nécessité du CV

ساعات الفجر و ما جاني نوم
 راني نكونسومي غير بشوية
 شكون السبة و شكون نلوم
 ملينا المعيشة هاديا
 والخامسة راي تسويفي،
 بيناتهم راي مبنية
 و الباسي راو أرشيفي،
 ب لافوا تاع الحرية
 فيراجنا الهدرة بريفي،
 يعرفوه كي يتقيا
 مدرسة و لازم سيفي،
 بيرو محو الأمية
 و الخامسة راي تسويفي،
 بيناتهم راي مبنية
 و الباسي راو أرشيفي،
 ب لافوا تاع الحرية
 فيراجنا الهدرة بريفي،
 يعرفوه كي يتقيا
 مدرسة و لازم سيفي،

Un bureau pour l'analphabétisme

(Refrain répété deux fois)

C'est l'aube et le sommeil ne vient pas

Je consomme à petites doses

Quelle en est la raison ? Qui dois-je blâmer ?

On en a assez de cette vie

بيرو محو الأمية

ساعات الفجر و ما جاني نوم

راني نكونسومي غير بشوية

شكون السبة و شكون نلوم

ملينا المعيشة هاديا

Annexe 02

La Liberté- Soolking et Ouled el bahja

Paraît que le pouvoir s'achète, liberté, c'est
 tout c'qui nous reste
 Si le scénario se répète, on sera acteurs de la
 paix
 Si faux, vos discours sont si faux
 Ouais, si faux, qu'on a fini par s'y faire
 Mais c'est fini, le verre est plein
 En bas, ils crient, entends-tu leurs voix ?
 La voix d'ces familles pleines de chagrin
 La voix qui prie pour un meilleur destin
 Excuse-moi d'exister, excuse mes sentiments
 Et si j'dis que j'suis heureux avec toi, je mens
 Excuse-moi d'exister, excuse mes sentiments
 Rends-moi ma liberté, je te l'demande gentiment

Refrain

La liberté, la liberté, la liberté
 C'est d'abord dans nos cœurs
 La liberté, la liberté, la liberté
 Nous, ça nous fait pas peur

[Soolking]

Ils ont cru qu'on était morts, ils ont dit "bon
 débarras"
 Ils ont cru qu'on avait peur de ce passé tout noir

Il n'y a plus personne, que des photos, des
 mensonges
 Que des pensées qui nous rongent, c'est bon,
 emmenez-moi là-bas
 Oui, il n'y a plus personne, là-bas, il n'y a que le
 peuple
 Che Guevara, Matoub, emmenez-moi là-bas
 J'écris ça un soir pour un nouveau matin
 Oui, j'écris pour y croire, l'avenir est incertain
 Oui, j'écris car nous sommes, nous sommes
 main dans la main
 Moi, j'écris car nous sommes la génération dorée

(Refrain répété deux fois)

La liberté, la liberté, la liberté
 C'est d'abord dans nos cœurs
 La liberté, la liberté, la liberté
 Nous, ça nous fait pas peur

[Ouled El Bahdja&Soolking]

Libérez li rahi otage, libérez Imerhouma,	Libérez celle qui est otage, libérez la défunte,
kayenkhael f lqada'	il y a erreur dans le jugement
Libérez ceux qui sont otages, nous, c'est tout	Libérez ceux qui sont otages, nous, c'est tout
c'qu'on a	c'qu'on a
On a que la liberta	On a que la liberté
W hnahoma l'ibtila', ah ya houkouma, w nnarhadi ma tetfach	c'est nous l'épreuve, oh gouvernement, ce feu ne s'éteindra pas
Ceci est notre message, notre ultima verba	Ceci est notre message, notre ultime verba

(Refrain répété deux fois)

La liberté, la liberté, la liberté
 C'est d'abord dans nos cœurs
 La liberté, la liberté, la liberté
 Nous, ça nous fait pas peur

Annexe 03

Fi bladi dalmouni Groupo Akilo

Refrain

Oohooohoooh	وه اوه اوهاوه
Dans mon pays on m'a fait du tort	فبلادي ظلموني
oohooohoooh	اوه اوهاواوه
A qui vais-je me plaindre de mon sort ?	لمن نشكي حالي
oohooohoooh	اوه اوهاواوه
Me plaindre au bon Dieu	الشكوى للرب العالي
oohooohoooh	اوه اوهاواوه
Y a que lui qui est au courant	غير هو اللي داري

Couplet

Dans ce pays on vit dans l'étouffement, on	فهاد البلاد عايشين, فغمامة
demande que la paix	طالبين السلامة
Oh Seigneur protège nous	نصرنا يا مولاانا
Ils nous ont donné du cannabis pour nous taire,	صرفو علينا حشيش كتامة
Puis nous ont abandonné comme des orphelins,	خلاوننا كي اليتامي
On réglerà nos comptes dans l'au-delà	نتحاسبو فالقيامة
Vous avez détruit tous nos talents	مواهب ضيعتوها بالدوخة هرستوها
Comment voulez vous	كيف بغيتو تشوفوها
L'argent du pays vous l'avez volé et donné aux étrangers	فلوس البلاد گعكليتوها للبراني عطيتوها
La génération vous l'avez opprimé	جينيراسيون قمعتوها
Vous avez commencé la provocation vous avez créé et imposé la peur	زبرو خاف اللي اختراعنو وعلينا طبقتو
Avec laquelle vous voulez régner	بيه بغيتو تحكموا
Pour les flamas (les flammes des supporters)	على فالامة
Vous avez jugé à huis clos	حكمتو بالويكلو
Vous avez interdit les tifos (le fait d'être supporté)	ومنعتولي تيفو
Vous combattez les ultras (supporters d'une équipe marocaine)	Les ultra t7arbo
Du peuple vous vous occupez	بالشغب شحالتهمتو
Vous avez oublié leur avoir applaudis	نسيتوشحالصفقتو
Avec des mois de prison vous les avez gratifiés	بشهور الحبس جازيتو
Au Rajaoui , vous lui avez gâché sa vie et ses études	رجاوي ضيعتو حياتو فخدمتو قرايتو

Vous n'avez toujours pas compris la
passion

حيث ما فهمتو noissop al

Refrain

Oohooohoooh
Désolé la famille
Oohooohoooh

اوه اوهاوهاوه

ديزوليلافامي

اوه اوهاوهاوه

عليا كثروالهضاري

اوه اوهاوهاوه

Oohooohoooh

الهضرة طلعات فراسي

اوه اوهاوهاوه

Oohooohoooh

وا غير فهموني

كل نهار نفس الهضرة

فالدار ولا الزنقة

Tous les jours, les mêmes paroles
À la maison ou, dans la rue,
Qu'est-ce que la verte (club du Raja) t'a
donné

وشنوعطاتكم الخضرة

Tu as perdu toute ta vie pour elle,
Et combien tu as abandonné pour elle
Et jamais tu ne l'as laissé tomber
Oh mes amis justes comprenez moi
Pourquoi vous voulez me séparer

عمرك كلو ضاع عليها

وشحال نفقتي عليها

وجامي خليتيها

يا حبابي غير فهموني ،

علاشبعيتو تفرقوني

Du Raja qui me console

على الرجاء اللي تواسيني

Et la larme à l'œil

والدمعة في عيني

Que j'écris avec le cœur

نكتبها من قلبي

C'est mon dernier mot

هادي اخر كلمة عندي

Annexe 04

Babour el louh / barque en bois/ – Ouled El Behdja

je ne peux plus supporter cette souffrance
 le temps est entrain de passer
 tout ce que je fais est un échec
 Pourtant je vise juste
 cette vie est une impasse
 je dis stop, mais l'erreur je la commets
 mille fois
 la débauche en est la cause, elle
 m'impose sa loi
 je dis stop, mais l'erreur je la commets
 mille fois
 la débauche en est la cause, elle
 m'impose sa loi

مرانيش قادر نحمل هاذ لعذاب
 و الزمانراهو يطول عليا
 لي نديرها تعكسلي
 Pourtant تخمام صواب
 Impasse لمعيشة هاذيا
 ونقول خلاص
 والغلطة نعاود نديرها 1000
 تعمار الراس هو سبابي دار عليا la loi
 ونقول خلاص
 fois والغلطة نعاود نديرها 1000
 تعمار الراس هو سبابي دار عليا la loi

(Refrain répété deux fois)

laisse-moi partir, mon cœur est blessé
 laisse-moi partir dans une barque en bois
 laisse-moi partir, mon cœur est blessé
 laisse-moi partir, dans une barque en bois
 l'histoire prend de l'ampleur, je ne lui
 trouve de solution
 la séparation qui est obligatoire m'affecte
 je ne peux revenir, et tu connais la
 réponse
 puisque tu ne vas qu'aux étrangers
 les genres se sont entremêlés, et c'est ce
 qu'ils veulent

خليني نروح ، قلبي مجروح
 خليني نروح فبابور اللوح
 خليني نروح ، قلبي مجروح
 خليني نروح فبابور اللوح
 لحكاية تكبر ، مالمقيتلهاش حساب
 لفراق تحتم زاد داني
 مانقدرش نولي ، ياك تعرفي لجواب
 مدام خرجتي عالبراني
 تخلطوا لجناس
 راي باينة هوما حبوها هكذا

construisez des prisons,
 La femme travaille pendant que les jeunes
 dorment
 les genres se sont entremêlés, et c'est ce
 qu'ils veulent
 construisez des prisons,
 la femme travaille pendant que les jeunes
 dorment

ابني لحباس
 لمرا تخدم والشيبية راقدة
 تخلطوا لجناس
 راي باينة هوما حبوها هكذا
 ابني لحباس
 لمرا تخدم والشيبية راقدة

laisse-moi partir, mon cœur est blessé
 laisse-moi partir dans une barque en bois
 laisse-moi partir, mon cœur est blessé
 laisse-moi partir, dans une barque en bois
 Je commence par moi-même, je réfléchis
 à la bonne solution

خليني نروح ، قلبي مجروح
 خليني نروح فبابور اللوح
 خليني نروح ، قلبي مجروح
 خليني نروح فبابور اللوح
 نسبق في رأيي نخمم في حل شباب

entre moi et ma personne, je vivrai en
 paix
 je suis fatigué d'essayer,
 l'échec me fait toujours face
 une heure consciente, et une année
 comateuse
 celui qui s'en est sorti et est passé,
 longue vie son destin est écrit
 et rare sont les bonnes personnes
 qui s'accrochent encore
 celui qui s'en est sorti et est passé,
 longue vie son destin est écrit
 et rare sont les bonnes personnes
 qui s'accrochent encore

(Refrain répété deux fois)

laisse-moi partir, mon cœur est blessé
 laisse-moi partir dans une barque en bois
 laisse-moi partir, mon cœur est blessé

بيني وبين روحي نعيش مهني

وشحال نعيانسي
 'échécaيقابلني غير
 ساعة صاحي وفي عام مدني

لي سلك وجاز
 لعمار طويلة وطريقه كاتبة
 والناس العزاز
 حاجة قليلة لي مازالت شادة
 لي سلك وجاز
 لعمار طويلة وطريقه كاتبة
 والناس العزاز
 حاجة قليلة لي مازالت شادة

خليينروح ، قلبي مجروح
 خليني نروح فبابور اللوح
 خليني نروح ، قلبي مجروح

Annexe 05

Bella Ciao / Belle au revoir/

Un matin, je me suis réveillé
 Ô ma belle au revoir (x3)
 Au revoir, au revoir
 Un matin, je me suis réveillé
 Et j'ai trouvé l'envahisseur
 Ô ! partisan emportes-moi
 Ô ma belle au revoir (x3)
 Au revoir, au revoir
 Ô ! Partisan emporte-moi
 Je me sens prêt à mourir.
 Et si je meurs en partisan
 Ô ma belle au revoir (x3)
 Au revoir, au revoir
 Et si je meurs en partisan
 Tu devras m'enterrer.
 Et si je meurs en partisan
 Ô ma belle au revoir (x3)
 Au revoir, au revoir
 Et si je meurs en partisan
 Tu devras m'enterrer.
 Tous les gens qui passeront
 Ô ma belle au revoir (x3)
 Au revoir, au revoir
 Et les gens qui passeront
 Me diront « quelle belle fleur »
 Et c'est la fleur du partisan
 Ô ma belle au revoir (x3)
 Au revoir, au revoir
 C'est la fleur du partisan
 Mort pour la liberté.

Una mattina mi sono alzato
 O bella ciao, bella ciao, bella ciao
 ciao ciao
 unamattina mi sono alzato
 E ho trovato l'invasor
 O partigianoportami via
 O bella ciao, bella ciao, bella ciao
 ciao ciao
 O partigianoportami via
 Ché mi sento di morir
 E se iomuio da partigiano
 O bella ciao, bella ciao, bella ciao
 ciao ciao
 E se muoio da partigiano
 Tu mi deviseppellir
 E seppellirelassù in montagna
 O bella ciao, bella ciao, bella ciao
 ciao ciao
 E seppellirelassù in montagna
 Sotto l'ombra di un bel fior
 Tutte le gentichepasseranno
 O bella ciao, bella ciao, bella ciao
 ciao ciao
 E le gentichepasseranno
 Mi diranno:che bel fior
 E quest' è il fioredelpartigiano
 O bella ciao, bella ciao, bella ciao
 ciao ciao
 Quest'è il fioredelpartigiano
 Morto per la libertà.

Annexe 06

**El Pueblo Unido Jamas Sera Vencido/ Le peuple uni ne sera jamais vaincu/ -
Quilapayùn**

Le peuple uni ne sera jamais vaincu,
Le peuple uni ne sera jamais vaincu !
Debout, chanter, que nous allons
trionpher.

Ils avancement déjà, drapeaux d'unité,
Et tu viendras, allant à mes côtés,
Et ainsi tu verras ton chant et ton
drapeau fleurir.

La lumière, d'un rouge lever de jour
Annonce déjà la vie qui viendra.
Debout, combattre, le peuple va
trionpher.

La vie qui viendra sera meilleure
Conquérir notre félicité,
Et en une clameur, mille voix de combat
Se soulèveront, ils diront,
Chanson de liberté,
Décidée, la patrie vaincra.

Et maintenant, le peuple qui se soulève
dans la lutte
Avec des voix de géants criants : En avant
!

Le peuple uni ne sera jamais vaincu,
Le peuple uni ne sera jamais vaincu !
La patrie forge l'unité.
De nord au sud, elle se mobilisera,
Du Salar ardent et minéral
A la forêt austral,
Unis dans la lutte et dans le travail, ils
iront
Ils couvriront la patrie.

Son pas annonce déjà l'avenir.
Debout, chanter, que nous allons
trionpher
Des millions déjà imposent la vérité.
Ils sont d'acier, ardent bataillon.
Leurs mains vont porter la justice
Et la raison, femme,
Avec feu et valeur,
Déjà tu es ici, avec du travailleur.
Et maintenant, le peuple qui se soulève
dans la lutte

El pueblo unido jamás será vencido,
¡ El pueblo unido jamás será vencido !
De pie, cantar, que vamos a triunfar.

Avanzan ya, banderas de unidad,
Y tú vendrás marchando junto a mí
Y así verás tu canto y tu bandera florecer.

La luz, de un rojo amanecer
Anuncia ya la vida que vendrá.
De pie, luchar, el pueblo va a triunfar.

Será mejor la vida que vendrá
A conquistar nuestra felicidad,
Y en un clamor mil voces de combate
Se alzarán, dirán,
Canción de libertad,
Con decisión la patria vencerá.
Y ahora el pueblo que se alza en la lucha
Con voz de gigante gritando : ¡ Adelante !

El pueblo unido jamás será vencido,
¡ El pueblo unido jamás será vencido !
La patria está forjando la unidad.
De norte a sur se movilizará,
Desde el Salar ardiente y mineral
Al Bosque Austral,
Unidos en la lucha y el trabajo, irán
La patria cubrirán.

Su paso ya anuncia el porvenir.
De pie, cantar, que el pueblo va a triunfar

Millones ya imponen la verdad.
De acero son, ardiente batallón.
Sus manos van llevando la justicia
Y la razón, mujer,
Con fuego y con valor,
Ya está aquí junto al trabajador.
Y ahora el pueblo que se alza en la lucha

Avec des voix de géants criants : En avant !	Con voz de gigante gritando : ¡ Adelante !
Le peuple uni ne sera jamais vaincu,	El pueblo unido jamás será vencido,
Le peuple uni ne sera jamais vaincu !	¡ El pueblo unido jamás será vencido !

Annexe 07

Do You Hear the People Sing ? / Entendez-vous le peuple chanter?-Les Misérables

Entendez-vous le peuple chanter ?	Do you hear the people sing?
Chanter la chanson des hommes furieux	Singing a song of angry men?
C'est la music des gens	It is the music of a people
Qui ne seront plus des esclaves !	Who will not be slaves again
Quand le battement de ton cœur	When the beating of your heart
Résonne le battement des tambours	Echoes the beating of the drums
Il y a une vie au bout de commencer	There is a life about to start
Quand demain viendra	When tomorrow comes
Rejoindrez-vous notre croisade ?	Will you join in our crusade?
Qui sera fort et restera avec moi ?	Who will be strong and stand with me?
Au-delà de la barricade	Beyond the barricade
Y a-t-il un monde que vous désirez voir ?	Is there a world you long to see?
Alors participez au combat	Then join in the fight
Qui vous donnera le droit d'être libre !	That will give you the right to be free
Entendez-vous le peuple chanter ?	Do you hear the people sing?
Chanter la chanson des hommes furieux	Singing a song of angry men?
C'est la music des gens	It is the music of a people
Qui ne seront plus des esclaves !	Who will not be slaves again
Quand le battement de ton cœur	When the beating of your heart
Résonne le battement des tambours	Echoes the beating of the drums
Il y a une vie au bout de commencer	There is a life about to start
Quand demain viendra	When tomorrow comes
Donnerez-vous tout ce que vous pouvez donner	Will you give all you can give
Afin que notre bannière avance ?	So that our banner may advance
Certains vont vivre et certains vont tomber	Some will fall and some will live
Allez-vous vous lever et prendre votre chance ?	Will you stand up and take your chance ?
Le sang des martyrs	The blood of the martyrs
Arrosera les prairies de la France !	Will water the meadows of France !
Entendez-vous le peuple chanter ?	Do you hear the people sing?
Chanter la chanson des hommes furieux	Singing a song of angry men?
C'est la music des gens	It is the music of a people
Qui ne seront plus des esclaves !	Who will not be slaves again
Quand le battement de ton cœur	When the beating of your heart
Résonne le battement des tambours	Echoes the beating of the drums
Il y a une vie au bout de commencer	There is a life about to start
Quand demain viendra !	When tomorrow comes.

Annexe 08

Glory to Hong Kong/ Gloire à Hong Kong Thomas dgxyhl.

Pour toutes les larmes versées sur notre terre	No more tears on our land
Dans la colère, nos doutes dissipés, nous prenons position	In wrath, doubts dispell'd we make our stand
Levez-vous ! Vous qui ne voulez plus être esclaves	Arise! Ye would not be slaves again
Pour Hong Kong, que la liberté triomphe ! L'effroi qui nous attend est profond	For Hong Kong, may Freedom reign Though deep is the dread that lies ahead
Pourtant, avec notre foi nous continuerons	Yet still with our faith on we tread
Dans le sang, les larmes et la sueur, nous avancerons	Let blood rage afield! Our voice grow ever more
Pour Hong Kong que la gloire triomphe ! Dans les ténèbres, les étoiles peut-être s'éteindront	Though deep is the dread that lies ahead For Hong Kong, may Glory reign
A travers la brume, une trompette solitaire perce	Stars may fade as darkness fills the air
Prenez les armes ! Ensemble, nous nous battons pour la Liberté, nous frapperons de toutes nos forces	Through the mist a solitary trumpet flares
Dans les ténèbres, les étoiles peut-être s'éteindront	Now, to arms ! For Freedom we fight with all might we strike
Avec courage et sagesse, nous marchons !	With valour, wisdom both, we stride
L'aube est venue. Libérons notre HK	Break now the dawn, liberate our Hong Kong
Dans un sursaut commun : Revolution ! Que le peuple règne, fier et libre, aujourd'hui plus que jamais, Pour Hong Kong que la gloire triomphe ! »	In common breath: Revolution of our times May people reign, proud and free, now and ever more Glory be to thee Hong Kong

Annexe 09

Grândola Vila Morena/ Grandola ville brune/ Zeca Afonso

Grândola ville brune	Grândola, vilamorena
Terre de fraternité	Terra da fraternidade
Le peuple est celui qui commande le plus	O povo é quem mais ordena
En toi, cité	Dentro de ti, ó cidade!
En toi cité	Dentro de ti, ó cidade
Le peuple est celui qui commande le plus	O povo é quem mais ordena
Terre de fraternité	Terra da fraternidade
Grândola ville brune	Grândola, vilamorena!
A chaque côté un ami	Emcadaesquinaum amigo
A chaque face, l'égalité	Emcada rosto igualdade
Grândola ville brune	Grândola, vilamorena
Terre de fraternité	Terra da fraternidade!
Terre de fraternité	Terra da fraternidade
Grândola ville brun	Grândola, vilamorena
A chaque face l'égalité	Emcada rosto igualdade
Le peuple est celui qui commande le plus	O povo é quem mais ordena!
A l'ombre d'un chêne vert	À sombra dumaazinheira
Qui ne connaît pas son âge	Que já não sabia a idade
J'ai juré d'avoir pour compagne	Jurei ter porcompanheira
Grândola, ta volonté	Grândola a tua vontade!
Grândola, ta volonté	Grândola a tua vontade
J'ai juré d'avoir pour compagne	Jurei ter porcompanheira
A l'ombre d'un chêne vert	À sombra dumaazinheira
Qui ne connais pas son âge	Que já não sabia a idade!

Annexe 10

Helwa ya baldi / beau, mon pays /-Dalida

Beau mot et deux mots	كلمة حلوة وكلمتين حلوة
Belle mon pays	يا بلدي
Belle chanson et deux chansons	غنوة حلوة وغنوتين حلوة
Belle mon pays	يا بلدي
Mon espoir était toujours, mon pays	املي ديما كان يا بلدي
De retourner chez toi mon pays	اني ارجعلك يا بلدي
Et rester toujours avec toi	وافضل جنبك علي طول او او او او او
Les souvenirs de tous ce qui s'est passé	زكريات كل الي فات فاكرة
Tu souviens mon pays	يا بلدي
Mon coeur est plein d'histoires	قلبي مليان بحكيات
Tu souviens mon pays	فاكرة يا بلدي
Mon premier amour était dans mon pays	اول حب كان في بلدي
Je ne peux pas l'oublier mon pays	مش ممكن انسا يا بلدي
Où sont-ils les vieilles jours	فين ايام زمان
Avant la séparation	قبل الوداع
On disait que cette séparation est impossible	كنا بنقول ان الفراق دة مستحيل
Et chaque larme sur les joues justement s'écoule	وكل دمعة علي الخدين كانت بتسيل
Pleine d'espoir de rester vivre	مليانة بامل ان احنا نبقا موجدين
Dans la mer d'amour sur les plages	في بحر الحب علي الشطين
Beau mot et deux mots	كلمة حلوة وكلمتين،
Belle mon pays	حلوة يا بلدي
Belle chanson et deux chansons	غنوة حلوة وغنوتين
Belle mon pays	حلوة يا بلدي
Où est mon amoureux mon pays	فين حبيب القلب يا بلدي
Il était loin de moi mon pays	كان بعيد عني يا بلدي
Chaque fois quand je chante	وكل ما بغني
Je pense à lui	بفاكرية
Dit mon bébé tu me laisses et tu vas où	قول يا حبيبي انت سايبني ورايح فين
C'est la plus douce mélodie qu'on va chanter tous les deux	اجمل لحن دة هنغنية احنا الاتنين
C'est formidable le mot pays ans une chanson en deux vers	يا محلي كلمة بلدي في غنوة بين سطرين
Ô nuit, ô oeil. Ô oeil, ô nuit	يا ليل يا عين يا عين يا ليل يا ليلي
Beau mot et deux mots	كلمة حلوة وكلمتين
Belle mon pays	حلوة يا بلدي
Belle chanson et deux chansons	غنوة حلوة وغنوتين
Belle mon pays	حلوة يا بلدي
Mon espoir était toujours, mon pays	أملي دايماً كان يا بلدي
De retourner chez toi mon pays	اني ارجعلك يا بلدي
Et rester toujours avec toi	وافضل جنبك علي طول

Annexe 11

Vem Pra Rua / Venez dans la rue/ - O Rappa

Venez allons dans la rue
 Il peut arriver que la fête soit à vous
 Que le Brésil va être géant
 Gros comme jamais vu
 Viens, viens avec nous
 Venez applaudir, balle en avant
 Quittez la maison, venez dans la rue
 Pour la plus grande tribune du Brésil
 Ooooh
 Viens dans la rue
 Parce que la rue est la plus grande
 tribune du Brésil
 Ooooh
 Viens dans la rue
 Parce que la rue est la plus grande
 tribune du Brésil
 Si cette rue était à moi
 J'avais des tuiles
 Viens dans la rue
 Tout en vert et jaune
 Juste pour voir tout le Brésil passer
 Ooooh
 Viens dans la rue
 Parce que la rue est la plus grande
 tribune du Brésil
 Ooooh
 Regarde tout le Brésil passer
 Viens dans la rue
 Parce que la rue est la plus grande
 tribune du Brésil
 Ooooh
 Viens dans la rue
 Venez dans la rue!
 Venez dans la rue!
 Venez dans la rue!
 Venez dans la rue !
 Venez allons dans la rue
 Il peut arriver que la fête soit à vous

 Que le Brésil va être géant
 Gros comme jamais vu
 Viens, viens avec nous
 Venez applaudir, balle en avant
 Quittez la maison, venez dans la rue

Vem vamospra rua
 Podevirque afesta é sua
 Que o Brasil vaitágigante
 Grande comonunca se viu
 Vem vamos com a gente
 Vem torcer, bola prafrente
 Sai de casa, vempra rua
 Pra maiorarquibancada do Brasil
 Ooooh
 Vem pra rua
 Porque a rua é a maiorarquibancada do
 Brasil
 Ooooh
 Vem pra rua
 Porque a rua é a maiorarquibancada do
 Brasil
 Se essa rua fosse minha
 Eumandavaladrilhar
 Vem pra rua
 Tudoem verde e amarelo
 Sópra ver o Brasil inteiopassar
 Ooooh
 Vem pra rua
 Porque a rua é a maiorarquibancada do
 Brasil
 Ooooh
 Sópra ver o Brasil inteiopassar
 Vem pra rua
 Porque a rua é a maiorarquibancada do
 Brasil
 Ooooh
 Vem pra rua
 Vem prarua!
 Vem prarua!
 Vem prarua!
 Vem prarua!
 Vem prarua!
 Vem vamospra rua
 Porque a rua é a maiorarquibancada do
 Brasil Podevirque afesta é sua
 Que o Brasil vaitágigante
 Grande comonunca se viu
 Vem vamos com a gente
 Vem torcer, bola prafrente
 Sai de casa, vempra rua

Pour la plus grande tribune du Brésil
Ooooh
Viens dans la rue
Parce que la rue est la plus grande
tribune du Brésil
Ooooh
Viens dans la rue
Parce que la rue est la plus grande
tribune du Brésil

Pra maiorarquibancada do Brasil
Ooooh
Vem prarua!
Porque a rua é a maiorarquibancada do
Brasil
Ooooh
Vem pra rua
Porque a rua é a maiorarquibancada do
Brasil