

Autour du *Boléro* de Ravel. Paroles politiques, mort du sens, débat sur l'âge de la retraite et casserolades

Louis-Jean CALVET (Aix-en-Provence)¹

Summary

The structure of Ravel's *Boléro*, based on two parallel and repetitive lines, that of the ostinato and that of two melodic themes, was revisited by Francis Blanche and Pierre Dac in a parodic sketch, *Le parti d'en rire*. Placing text on each of these two parallel lines, text chanted on the ostinato and sung on the melodic themes, they create a real cacophony, a blurring of meaning. And *nolens volens* they thus open the way to a critique of political discourse, which has become inaudible, as in certain debates in the French National Assembly, which end in an impotent hullabaloo.

L'anaphore est une figure de style consistant à reprendre au début de chaque phrase, de chaque vers ou de chaque paragraphe le même mot ou la même formule, pour donner du rythme au discours, renforcer un thème sous une forme incantatoire. On peut par exemple songer, dans le domaine politique, aux répétitions nombreuses de Nicolas Sarkozy, ou plutôt de sa plume Henri Guaino, dans ses discours (j'ai changé, j'ai changé, j'ai changé..., je rêve, je rêve..., je veux être le président, je veux être le président...). Ou encore à la tirade de François Hollande lors d'un débat avec Nicolas Sarkozy le 2 mai 2012, répétant quinze fois « Moi Président de la République ... » dans une séquence durant plus de trois minutes. On peut aussi évoquer dans le *Jules César* de Shakespeare l'hommage qu'Antoine rend à César, faisant une liste des qualités qu'il lui prête en ajoutant chaque fois ce qu'en a dit Brutus, son assassin (« Brutus dit que César était ambitieux ») en lui accolant de façon ironique ou critique « Brutus est un homme honorable ».

Ce terme n'est pas utilisé en musicologie mais son sens grec (ἀναφορά, « reprise ») s'applique parfaitement aux structures rythmiques et mélodiques du *Boléro* de Ravel. L'œuvre est en effet composée d'un rythme de boléro de deux mesures, ostinato répété 170 fois :



et de deux thèmes mélodiques enchaînés, chacun de 16 mesures :

Thème A



Thème B



Cette structure assez simple est enrichie par un crescendo allant du pianissimo au fortissimo et par l'accumulation des instruments, bois (piccolo, flûtes, hautbois, clarinettes, basson...), cuivres (cors, trompettes, trombones...), percussions (caisse claire, timbales, cymbales...) et cordes (violons, altos, harpe, violoncelles, contrebasse...) qui entrent les uns après les autres.

L'œuvre commence donc par les deux mesures de l'ostinato à la caisse claire puis le thème A interprété deux fois (flûte puis clarinette) suivi par le thème B également interprété deux fois (basson puis petite flûte). Après les deux mesures de l'ostinato revient le thème A (hautbois puis trompette) et le thème B (saxophone ténor puis saxo soprano), etc. Ce schéma, deux fois le thème A puis deux fois le thème B, avec chaque fois l'entrée de nouveaux instruments, est répété quatre fois et à la fin de l'œuvre chacun des thèmes est interprété une fois. Si l'ostinato rythmique est répété 170 fois, chacun des deux thèmes est donc répété neuf fois.

L'oreille, l'œil, le lieu

En écoutant un enregistrement du *Boléro*, nous percevons par l'oreille l'entrée des différents instruments et le crescendo qui en résulte. Il en va différemment face à une captation audiovisuelle. Ainsi, dans la captation du concert de l'Orchestre philharmonique de Radio France dirigé par Lionel Bringuier¹, à chaque entrée d'un nouvel instrument, une caméra se braque sur le musicien concerné, revient vers le percussionniste, passe sur l'instrumentiste suivant, en un va-et-vient permanent entre le chef d'orchestre, les instrumentistes successifs, un groupe de musiciens (les cordes, et les instruments à vent...), et parfois une vue de l'ensemble de l'orchestre. Nous sommes là dans un cas de figure classique, un auditorium, un orchestre et son chef, mais la multiplicité des caméras et le montage en direct nous donne un avantage sur les spectateurs assis dans la salle : nous avons comme eux une double perception, auditive et visuelle de l'œuvre, mais nous avons en outre des gros plans sur les différents instrumentistes au fur et à mesure qu'ils interviennent, nous permettant d'associer chaque fois un son particulier à une image particulière.

En avril 2020, pendant le confinement, l'Orchestre national de France met en ligne une version de moins de 5 minutes du *Boléro* dans laquelle les musiciens sont chacun chez eux. Nous voyons d'abord trois musiciens, puis quatre, cinq, huit, etc., chacun dans son environnement familial, et comme un puzzle dont la taille des pièces se rétrécit au fur et à mesure qu'elles se multiplient, nous finissons avec quarante-huit musiciens sur six lignes et huit colonnes, comme le montre la capture d'écran ci-dessous.

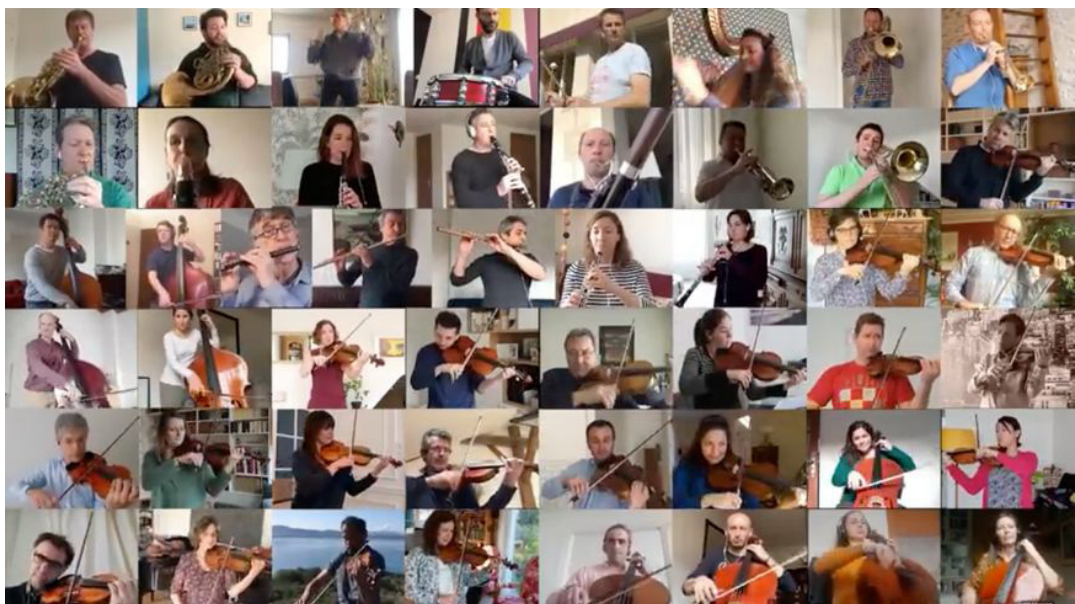


Illustration 1. Le *Boléro* de Ravel par l'Orchestre national de France durant le confinement de mars 2020²

Le crescendo, tenant à la fois à l'augmentation progressive des instruments et à celle de l'intensité du son, est ainsi figuré en outre visuellement, par la multiplication des images : une montée en puissance passant par trois canaux différents.

Ces deux concerts témoignent d'un éclatement de la notion de lieu de spectacle. Il s'agit de la même œuvre (considérablement raccourcie dans le deuxième cas), avec un nombre de musiciens comparables, mais ils sont dans le premier cas rassemblés dans un auditorium classique et dans le second éparpillés à travers quarante-huit appartements, le lieu devenant virtuel. Cette désintégration du lieu de spectacle est un cas limite, et entre ces deux possibilités extrêmes, nous avons d'autres possibilités, en particulier dans ce qu'on appelle des *flashmobs*. Ce terme désigne en général le rassemblement non annoncé dans un lieu public de personnes qui y effectuent une action convenue avant de se disperser.

Ainsi, en août et septembre 2013, des musiciens du Conservatoire de Paris qui étaient à São Paulo, au Brésil, pour y mener une activité pédagogique, organisent une présentation surprise du *Boléro* dans une cour de la Pinacothèque d'État³. Une femme debout installe sa caisse claire et entame l'ostinato dans une indifférence générale. Puis arrive un deuxième musicien, un troisième, les passants deviennent des auditeurs, se poussent contre les murs de la cour, d'autres se regroupent sur un passage en hauteur qui la traverse ou sur des balcons qui la surplombent. Les autres musiciens arrivent les uns après les autres et la foule, de plus en plus nombreuse, leur laisse en son centre un espace circulaire, comme un « lieu » de spectacle improvisé.

Une scène semblable s'est produite au Mexique, à Toluca⁴. L'orchestre philharmonique de la ville y organise sur une place le même type de *flashmob*. La caisse claire entame l'ostinato au milieu d'une foule de passants indifférents, les musiciens arrivant les uns après les autres, se frayant un passage entre les passants qui s'écartent, certains commençant à s'arrêter. Peu à peu un grand cercle se constitue, empiétant sur la place et la rue, laissant ainsi un espace vide vers lequel arrivent d'autres musiciens portant leur instrument.

On voit que dans les deux cas nous avons le même phénomène. J'avais, dans un chapitre consacré aux « lieux de la chanson », analysé le même type de formation spontanée de « lieux » de spectacle :

Marrakech. Vue de haut, la place Djemâa el Fna présente à l'observateur, au milieu de la multitude mouvante, de curieuses zones d'immobilité : une série de cercles et de demi-cercles tangents. Mais leurs circonférences sont vivantes, délimitées par les curieux qui se pressent autour des conteurs, des musiciens ou des charmeurs de serpents. Et les points de tangence, là où les cercles humains se tournent le dos, délimitent les zones d'influences : on écoute tel au tel chanteur, tel ou tel musicien. (Calvet 1981, 63)

Et j'avais avancé à ce propos l'idée d'*Urstelle*, de lieu primitif, sans autre ancrage spatial que le bon vouloir des passants qui s'arrêtent et sans lesquels il n'y aurait ni spectacle ni conteur ou musicien. Ce lieu de spectacle primitif a ensuite été formalisé, aménagé, fixé dans la pierre, dans l'amphithéâtre des Grecs par exemple, ou le cirque des Romains. Mais nous en

avons encore aujourd'hui des exemples, dans les *flashmobs* que nous venons d'évoquer mais aussi avec les chanteurs qui, à Paris, dans les couloirs du métro, parviennent parfois à retenir des passants autour d'eux, ou à Londres, avec les *speakers* d'Hyde Park Corner. Et le même phénomène se produit dans les prises de parole dans l'espace public de politiques ou de syndicalistes. Dos ou mur ou montés sur une chaise, ils voient se constituer autour d'eux, s'ils retiennent l'attention, une foule dessinant la forme d'un amphithéâtre ou celle d'un cirque.

Les différents lieux d'interprétation du *Boléro* que nous venons de présenter nous ont donc lentement menés vers les lieux de prise de parole politique, et nous allons voir qu'il va nous permettre aussi de nous pencher sur cette parole politique elle-même.

Du *Boléro* au *Parti d'en rire* : la mort du sens ?

La fin du *Boléro* est une sorte d'apothéose que le musicologue Eero Tarasti analyse de la façon suivante :

C'est au moment précis où l'orchestre atteint son « paroxysme » qu'en guise d'expédient final, survient la modulation en *mi* majeur qui parachève la réconciliation de ces différentes oppositions. (Tarasti 2003, 45)

Et le passage du film d'Akira Kurosawa *Rashomon* (羅生門, 1950) dans lequel la femme violée raconte sa vision de l'événement sur un fond musical largement inspiré de la fin du *Boléro*, nous montre à l'évidence que celle-ci ne prête guère au rire.

Et pourtant... Étienne Kippelen a consacré un article aux parodies musicales de Francis Blanche, dont il dresse cette liste :

Dans le genre de la chanson, la dégradation s'obtient en premier lieu par la surimpression de paroles grotesques à une musique généralement célébrée pour son aspect solennel, dramatique ou édifiant. Ce procédé se retrouve dans tout notre corpus de chansons parodiques, que Francis Blanche et/ou Pierre Dac ont écrites pour les Quatre Barbus et les Frères Jacques : *La Pince à linge* (1949), où la prestigieuse *Symphonie n° 5* de Beethoven est assimilée à un banal objet de ménagère ; *J'ai de la barbe* (1949), badinant autour d'un calembour pileux au son de l'*Ouverture du Barbier de Séville* ; *L'Alcool* (1964), moquant les campagnes de prévention contre l'alcoolisme sur fond de la *Rhapsodie hongroise n° 2* de Liszt ; *Chant d'allégresse* (1957), détournant par antiphrase la rhétorique mélancolique de l'*Étude n° 3* surnommée « Tristesse » de Chopin ; *La Truite* (1956), parodiant le lied éponyme de Schubert ; *Le Parti d'en rire (ou le brasero de Ravel)* (1949) s'inspirant du *Boléro* de Ravel. (Kippelen 2018, 158)

Francis Blanche et Pierre Dac ont en effet repris le *Boléro* dans un sketch parodique intitulé *Le parti d'en rire*.⁵ Après avoir annoncé la création d'un nouveau parti politique, le parti d'en rire (dont la devise est « pour tout ce qui est contre et contre tout ce qui est pour »), les deux compères se lancent. F. Blanche scande sur le rythme de l'ostinato



« Oui notre parti, parti d'en rire, oui c'est le parti de tous ceux qui n'ont pas pris de parti »

Tandis que P. Dac chante, sur la mélodie de Ravel :

Sans parti pris nous avons pris le parti de prendre la tête d'un parti qui soit un peu comme un parti, un parti placé au-dessus des partis. En bref, un parti, oui, qui puisse protéger la patrie de tous les autres partis. Et ceci jusqu'à ce qu'une bonne partie soit partie, [...].⁶

Dans l'œuvre de Ravel, la ligne rythmique sert de support aux lignes mélodiques et à l'orchestration qui s'appuient sur elle, ce qui est bien sûr le cas dans toute œuvre musicale. En revanche, dans le détournement parodique de Blanche et Dac, les deux lignes parallèles, les deux linéarités linguistiques, ont pour résultat de rendre les deux textes inaudibles, cacophoniques.

En visionnant la vidéo du sketch on entend F. Blanche récitant d'abord imperturbablement l'ostinato (« Oui notre parti, parti d'en rire, oui c'est le parti de tous ceux qui n'ont pas de parti ») puis on le voit donner des signes de fatigue, regarder sa montre, bailler, se mettre presque à pleurer, se reprendre, etc., semblant éreinté par la répétition permanente de ce rythme. Le texte chanté et le texte rythmé vont alors progressivement s'oblitérer mutuellement. On n'entend plus que des assonances et des allitérations (parti, partie, parti pris, prix, c'est parti...). Et lorsque le texte de Dac comporte d'autres assonances, en /o/ puis en /eu/ (« nous avons placé nos idéaux bien plus haut que les plus hauts des idéaux », « cré vindieu de vindieu pour que ce qui ne va pas aille encore mieux pour vivre heureux ») apparaissent des interférences phonétiques, F. Blanche scandant « notre partreau partreau d'en ro c'est le partro d'en ro » puis « notre partreau d'en reu, c'est le partreau de ceux qui n'ont pas peus de partreau ». Et l'on songe à ces interférences que la superposition de deux ou plusieurs ondes, de différents signaux, génère dans une émission de radio, produisant du *fading* ou du parasitage.

É. Kippelen y voit « un texte parfois absurde, où les syllabes finales sont modifiées pour le plaisir de l'assonance » (Kippelen 2018, 161). Mais ce texte va au-delà de ce plaisir de l'assonance. Alors que la sémantique musicale de Ravel est d'une incontestable efficacité, la sémantique linguistique du sketch de Blanche et Dac est un échec volontaire qui, par-delà

le rire qu'il provoque, fait du sens à un autre niveau. Si, comme le pensait Jacques Attali, « la musique est la bande audible de la société, production exceptionnelle où s'entendent les conflits et les pouvoirs, les bruits et les ordres » (cf. Attali 1977, 9), *Le parti d'en rire* nous donne à entendre dans un texte inaudible la bande audible de discours politiques redondants, contradictoires, d'éléments de langage répétitifs. Si, nous l'avons dit, le crescendo du *Boléro*, du pianissimo au fortissimo, est alimenté par l'accumulation des instruments, Pierre Dac et Francis Blanche donnent à entendre l'éclosion d'une cacophonie, d'un brouillage, par l'accumulation des assonances et des allitérations, leur bande audible ayant pour seul sens le fait de ne plus avoir de sens. La majorité des auditeurs y reconnaissent le *Boléro*, qui sommeille sans doute dans le dortoir de toutes les mémoires ou presque, mais la parodie le met au second plan, support de la déconstruction d'un discours.

La galaxie des sigles trotskystes

J'ai souvent cité un passage d'Herbert Marcuse qui, dans *L'homme unidimensionnel*, parlait d'une « ruse de la raison » que peuvent constituer les sigles :

N.A.T.O. ne suggère pas que *North Atlantic Treaty Organisation* signifie, nommément, un traité entre les nations de l'Atlantique-Nord car on pourrait se poser des questions sur la présence de la Grèce et de la Turquie parmi ses membres. Dans U.R.S.S. il y a socialisme et soviétique, dans D.D.R. il y a démocratique... Le sigle renvoie seulement à ce qui est institutionnalisé sous une forme qui le coupe de sa connotation transcendante. Le sens est fixé, truqué, alourdi. Une fois devenu vocable officiel, répété constamment dans un usage général, « sanctionné » par les intellectuels, il a perdu toute valeur cognitive. (Marcuse 1968, 119)

Le *Boléro* revisité par les deux créateurs (et seuls membres) du *Parti d'en rire* nous mène au même type de perte de « toute valeur cognitive ». Nous avons noté que les assonances et les allitérations finissaient dans leur texte par oblitérer le sens de chacune des deux linéarités linguistiques. Et peut-être auraient-ils pu utiliser dans un sketch le paradigme des sigles servant de noms aux organisations trotskystes.

En 1936 les membres de la Ligue communiste, tendance interne (et clandestine) du Parti communiste créée en 1930, adhèrent à la SFIO. Puis les JSR (jeunesses socialistes révolutionnaires) dont est membre Pierre Boussel, alias Pierre Lambert, fusionneront dans le POI. Suivront le PCI et les JCI. En 1944, sous la direction de Michel Raptis (alias Michel Pablo), suivi par Pierre Franck, des militants du POI rejoignent le PCI, qui unifie un temps la plupart des trotskystes français, à l'exception d'un petit groupe qui crée l'UCI. EN 1953 les « lambertistes » créent le CIQI en opposition aux « pablistes » du SIQI et cette opposition entre lambertistes et pablistes va demeurer jusqu'à nos jours. Les pablistes joueront un rôle important dans la lutte contre la guerre d'Algérie et l'aide au FLN, alors que les lambertistes

soutiennent le MNA de Messali Hadj. Deux ans après, en 1965, les lambertistes forment l'OCI tandis que les pablistes restent au PCI. Et en 1980 les lambertistes de l'OCI etc. les transforment en OCIU.

Dans ce cursif et très incomplet panorama institutionnel du trotskysme français on voit que domine la lettre et donc le son /i/: SFIO, PCI, JCI, POI, UCI, CIQI, SIQI, OCI, OCIU... Traduisons ces sigles : Section française de l'internationale communiste, Parti communiste internationaliste, Jeunesses communistes internationalistes, Parti ouvrier internationaliste, Union communiste internationaliste, Comité international de la quatrième internationale, Secrétariat international de la quatrième internationale, Organisation communiste internationale, Organisation communiste internationale unifiée...

Cette avalanche de /i/ aurait donc pu donner à Pierre Dac et Francis Blanche l'idée d'un sketch fondé sur cette domination phonétique. Mais nous avons plusieurs niveaux de lecture de cette omniprésence de /i/. Nous pouvons d'abord la recevoir comme un brouhaha (SFIO, PCI, JCI, POI, UCI, CIQI, SIQI, OCI, OCIU) que Blanche et Dac auraient pu utiliser à des fins parodiques. Nous pouvons ensuite noter que ce /i/ est ici l'initiale de deux adjectifs, *international* et *internationaliste*, témoignant des raisons premières de l'opposition entre Staline et Trotski : Staline défendait la thèse du socialisme dans un seul pays, l'URSS, tandis que Trotski défendait celle de la révolution mondiale (et permanente). Et enfin, au-delà de la permanence sémantique de cet *internationalisme*, nous pouvons y voir la tendance forte du trotskysme au *scissionnisme* comme, à un autre niveau, les noms de Lambert, Pablo ou Franck ont donné naissance à un jargon excluant (lambertiste, pabliste, franckiste) dans lequel seuls les militants de longue date et les historiens se retrouvent.

Du brouhaha au tintamarre et aux casserolades

Pierre Dac et Francis Blanche présentaient leur *Parti d'en rire* au music-hall et non pas dans une émission politique télévisée. L'eussent-ils fait que nous aurions reçu leur sketch comme une critique acerbe ou une parodie du discours politique. Ce que fit par exemple Coluche lorsqu'il lança en octobre 1980 sa « candidature » à l'élection présidentielle :

J'appelle les fainéants, les crasseux, les drogués, les alcooliques, les pédés, les femmes, les parasites, les jeunes, les vieux, les artistes, les taulards, les gouines, les apprentis, les Noirs, les piétons, les Arabes, les Français, les chevelus, les fous, les travestis, les anciens communistes, les abstentionnistes convaincus, tous ceux qui ne comptent pas pour les hommes politiques à voter pour moi.

Jusqu'à présent la France est coupée en deux, avec moi elle sera pliée en quatre !

Un pour tous, tous pourris.

Je préfère que ma candidature s'arrête parce qu'elle commence à me gonfler.

(Ardisson/Drouhet/Verbet 2010)

La leçon du *Parti d'en rire* est cependant ailleurs. Ces deux textes parallèles qui finissent par s'annihiler mutuellement et mènent à une dissonance phonique qui brouille le sens présentent en effet des similitudes avec certains moments de la vie politique. Tintamarre, brouhaha, raffut, boucan, ramdam, charivari et plus récemment casserolade, les mots ne manquent pas pour désigner un bruit produit collectivement. Mais produit dans quel but ? Le tintamarre par exemple est pour Alain Rey (2017, 2016) le « bruit que l'on fait en frappant sur qqch et, spécialement, [...] une chasse aux ramiers qui se fait au milieu de la nuit en étourdissant les oiseaux par le bruit produit de tambours et de poêles ». Mais le même mot désigne au Canada le défilé bruyant que l'on fait le 14 août pour la fête nationale des Acadiens. Si ce tintamarre était supposé étourdir les ramiers, il est sensé dans d'autres situations attirer les abeilles. Ainsi Platon, dans ses *Lois* (Livre VIII, 9) écrivait-il : « Si, cédant au plaisir d'avoir des abeilles, on s'approprie les essaims d'autrui et qu'on les attire chez soi en frappant sur des vases d'airain, on paiera le dommage ». Et le même bruit, obtenu en tapant sur de vieilles casseroles, servait aux paysans du Maghreb à éloigner les sauterelles menaçant leurs champs.

Quant au brouhaha il viendrait, toujours selon Alain Rey (2017, 382) de l'hébreu *barukh habba*, « béni soit celui qui vient ». Mais son sens moderne est tout autre. Ainsi lorsqu'au printemps 2023, à l'Assemblée nationale française, les députés de la NUPES firent tout leur possible, par un brouhaha constant et la multiplication des amendements, pour empêcher la discussion de l'article central d'une loi (on peut supposer qu'ils craignaient le voir adopté), ce brouhaha ne souhaitait la bienvenue à personne. On a parlé à ce propos de *charivari*. Ce mot, qui désigne depuis le moyen âge un tapage organisé pour sanctionner qui avait enfreint aux règles ou aux traditions, s'appliquait bien en effet à cette volonté de paralyser l'Assemblée. Mais, après que la loi ait été cependant votée grâce à l'artifice d'un processus parlementaire, s'ensuivirent dans les rues un autre type de production de bruit, produit en frappant sur des casseroles.

Ces casserolades avaient lieu chaque fois que le président de la République ou qu'un membre du gouvernement étaient en visite quelque part, dans le but de couvrir leur voix. Et se posait une question : que fallait-il percevoir dans ce charivari ? La censure sonore de la voix du pouvoir ou le message de ces bruits de casseroles la couvrant ? Fallait-il constater qu'on ne pouvait pas entendre le discours du pouvoir (qu'on approuve ou non ce brouillage) ou écouter la voix des casseroles contestataires (qu'on soutienne ou non cette contestation) ?

Revenons au sketch de Pierre Dac et Francis Blanche. Cette parodie du *Boléro* nous mène à une lecture distanciée de la vie politique française d'aujourd'hui. Tout d'abord, la devise du *Parti d'en rire*, « pour tout ce qui est contre et contre tout ce qui est pour », peut être lue comme une illustration de la vie parlementaire dans laquelle on ne sait plus pourquoi tel ou tel parti vote pour ou contre telle ou telle loi, pourquoi tel ou telle parlementaire vote pour ou contre ou tel ou tel amendement. Ainsi, dans le débat parlementaire français que nous venons d'évoquer, au printemps 2023, apparut un groupe qui ne s'était pas spécialement fait remarquer jusque-là, le groupe « LIOT » (Libertés, Indépendants, Outre-Mer et territoires), dont la vingtaine de membres venait d'une dizaine de partis différents,

allant du Parti Socialiste ou de l'Union des démocrates et indépendants au Parti de la nation corse en passant par Femu a Corsica, Réunion libre, Régions et peuples solidaires, etc. Et cette simple énumération aurait pu à nouveau fournir à P. Dac et F. Blanche le thème d'un sketch hilarant. Les députés qui le composaient étaient élus de la Corse, de Mayotte, de la Réunion, de Saint-Pierre-et-Miquelon, de la Guadeloupe, des Ardennes, du Gers, des Vosges, de la Meuse, du Morbihan, du Nord, de L'Aisne ou de la Marne. Mais il est sûr qu'en ajoutant ici ou là dans la liste des partis d'origine de ces députés ou des circonscriptions qu'ils représentent « un raton laveur », « un autre raton laveur », « plusieurs ratons laveurs », nous aurions un texte qui ne serait pas sans rappeler le poème de Jacques Prévert, « Inventaire ».

À un second niveau, le sketch, nous l'avons dit, nous fait entendre une cacophonie, des assonances déconstruisant la logique de la linéarité du langage. On n'en perçoit plus que des bribes, comme des syllabes surnageant dans une inondation phonique. Et l'on peut songer à ce que Jean-Paul Sartre écrivait dans sa préface aux *Damnés de la terre* de Frantz Fanon :

Il n'y a pas si longtemps, la terre comptait deux milliards d'habitants, soit cinq cents millions d'hommes et un milliard cinq cents millions d'indigènes. Les premiers disposaient du Verbe, les autres l'empruntaient [...] de Paris, de Londres, d'Amsterdam nous lancions des mots « Parthénon ! Fraternité ! » et, quelque part en Afrique, en Asie, des lèvres s'ouvraient : « ...thénon ! ...nité ! » C'était l'âge d'or. (Fanon 2002, 17)

Il évoquait les tentatives d'appropriation par les colonisés d'un Verbe qu'on feignait de leur apporter, mais cette désémantisation du discours n'est pas très éloignée de celle qu'opéraient Dac et Blanche ou du brouhaha à l'Assemblée nationale française que j'ai évoqué. Et, de la même façon, les éléments de langage dont disposent chaque jour les membres du gouvernement ou leur porte-parole, et qu'ils vont réciter imperturbablement sur tous les médias s'apparentent aux deux mesures de l'ostinato du *Boléro* séparées de ses deux thèmes mélodiques, comme si le discours du pouvoir était un disque rayé.

Nous sommes loin du *Boléro* de Ravel ? Certes, mais très proches du *Parti d'en rire* revisitant ce *Boléro*, ainsi que de la vie politique des années 2020. Le sketch de Dac et Blanche date de 1949 et pourtant, sous bien des aspects, il évoque la politique d'aujourd'hui. Ainsi le débit de mitraillette et le rythme saccadé de Francis Blanche évoque celui des activistes qui, soixante-dix ans plus tard, passant à la radio ou à la télévision, ont tellement peur de ne pas pouvoir délivrer leur message qu'ils le rendent inaudible par leur diction même. Au point que leurs discours indiquent ce qu'ils sont non pas par ce qu'ils disent mais par la façon dont ils le disent. Parallèlement, entre une Assemblée nationale où chacun tente de crier plus fort que l'autre, où personne ne veut ni ne peut plus écouter l'autre, et une rue où les casserolades tentent de dissoudre la communication, nous avons une dilution, une disparition du sens du discours politique.

Le *Boléro*, par son crescendo allant du pianissimo au fortissimo et par l'accumulation des instruments, se terminait en apothéose dans un puissant accord dissonant. Claude

Lévi-Strauss, dans la dernière phrase d'un article consacré à une analyse du *Boléro*, écrivait : « Après un suprême tumulte coupé net, la partition s'achève sur des silences consécrateurs d'un labeur bien rempli. » (Lévi-Strauss 1971, 14) À l'inverse, le débat sur l'âge de la retraite en France au printemps 2023 s'est terminé en un charivari impuissant.

Notes

- 1 Le 16 février 2018 à l'auditorium de la Maison de la radio à Paris, <https://youtu.be/6NDwT6SCfk4> (consultation 14.11.2023).
- 2 https://youtu.be/Sj4pE_bgRQI?t=40 (consultation 14.11.2023).
- 3 <https://www.youtube.com/watch?v=fTd3ZsvqDiQ> (consultation 14.11.2023).
- 4 https://www.youtube.com/watch?v=CaP__YTSv58 (consultation 14.11.2023).
- 5 <https://youtu.be/TLz1JUicSkk> (consultation 14.11.2023).
- 6 <https://youtu.be/TLz1JUicSkk> (consultation 14.11.2023).

Bibliographie

- Ardisson, Thierry / Drouhet, Cyril / Vebret, Joseph : *Dictionnaire des provocateurs*. Paris : Plon, 2010.
- Attali, Jacques : *Bruits*. Paris : PUF, 1977.
- Calvet, Louis-Jean : *Chanson et société*. Paris : Payot, 1981.
- Fanon, Frantz : *Damnés de la terre*. Préface de Jean-Paul Sartre. Paris : La découverte, 2002.
- Tarasti, Eero : *Mythe & Musique*. Paris : Michel de Maule, 2003.
- Kippelen, Étienne : « Quand « le classique » s'invite dans la chanson. Les parodies humoristiques de Francis Blanche ». In : Abbrugiati, Perle (éd.) : *Chanson & Parodie*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2018, 156-169.
- Lévi-Strauss, Claude : « *Boléro* de Maurice Ravel ». In : *L'homme. Revue française d'anthropologie* 11,2 (1971), 5-14.
- Marcuse, Herbert : *L'Homme unidimensionnel*. Trad. Monique Wittig. Paris : Les Éditions de Minuit, 1968.
- Rey, Alain (éd.) : *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Robert, 2017.