

INTRODUCTION

ANALYSER LE DISCOURS MUSICAL EN CONTEXTE POLITIQUE

Justine SIMON

Université Marie et Louis Pasteur
ELLIADD

Cet ouvrage pluridisciplinaire est le produit du travail d'un des axes de réflexion développés dans le cadre du projet de recherche « LaSiDo : La Politique en Musique ». Ce projet collectif s'inscrit dans la continuité d'une recherche que je mène sur les réseaux socionumériques, autour de l'hypothèse que la musique favorise et intensifie la propagation virale des discours¹.

C'est au sein du pôle « Discours, Dispositifs, Sociétés » (DDS) de l'unité de recherche ELLIADD – pôle dont les travaux se situent à la croisée des sciences de l'information et de la communication (SIC) et de l'analyse du discours (AD), et visent à décrire la construction et la circulation des discours au sein des espaces publics –, que ce projet se développe actuellement. Il est soutenu financièrement par l'université Marie et Louis Pasteur et par ELLIADD, à qui l'on doit d'ailleurs la publication de cet ouvrage. Enfin, « LaSiDo : La Politique en Musique » dépasse le seul angle d'approche socionumérique : nous souhaitons ouvrir nos questionnements à d'autres

1. Ma recherche porte sur la viralité des discours qui circulent sur les réseaux socionumériques et, plus récemment, sur le rôle de la musique dans cette dynamique. J'y interroge la dimension politique de ces discours à partir de plusieurs corpus d'actualité : ce que j'appelle l'« intermusicalité connectée » – un phénomène propre aux plateformes comme TikTok, où les internautes participent collectivement à des créations musicales hybrides, remixées et partagées dans un cadre interactif et affectif –, les prises de position politiques sur TikTok lors des Européennes et des Législatives de 2024, en lien avec la candidature de Jordan Bardella (Simon 2026a ; 2026b à paraître), la circulation de mêmes musicaux créés à partir de musiques à caractère raciste (« Je partira pas », « Erika »), ou encore la récupération de petites phrases politiques mises en musique (exemple de la petite phrase « *They're eating the cats* » lancée par Donald Trump lors de la campagne présidentielle de 2024, remixée en mode *scotching* sur les réseaux – sur ce principe de mise en musique de petites phrases, voir Jeannot-Guerin 2026 à paraître). Dans ce cadre, j'observe différentes formes d'engagements et de stratégies dans les discours où la musique constitue un ingrédient essentiel qui reconfigure les espaces publics et politiques : la musique peut se mettre au service de mobilisations sociales revendicatrices et elle est saisie par le champ politique comme instrument de communication ou de propagande.

collègues d'ELLIADD, à d'autres disciplines, en France et à l'international, mais aussi à d'autres acteurs sociaux et culturels pour ne pas cloisonner le propos à la stricte sphère universitaire.

Le projet de recherche « LaSiDo » a pour objectif de réinterroger les liens qui se tissent entre musique et politique. Dans une perspective sociodiscursive, deux orientations guident cette réflexion – qui recoupe la distinction entre « *le* politique » et « *la* politique » (Charaudeau 2006) – : d'une part, le questionnement portant sur les discours musicaux agissant au sein de l'espace dans lequel se forme et se développe la « chose publique » – la « *res publica* », le bien commun –, et, d'autre part, l'étude de la musique pouvant faire l'objet d'une manipulation par le pouvoir, qui raisonne avec la sentence de Platon : « Si tu veux contrôler le peuple, commence par contrôler sa musique² ».

1. CONTEXTE ET OBJECTIFS DE L'OUVRAGE

Cet ouvrage collectif répond à l'un des objectifs du projet général. Il fait le pari de la pluridisciplinarité : « Regard pluridisciplinaire sur la circulation des discours musicaux ». Les dimensions politiques de l'objet « musique » ont déjà fait l'objet de nombreux travaux, dont les références citées ici ne constituent qu'un aperçu parmi une littérature beaucoup plus vaste. Dans cet ouvrage, historiens, politistes, musicologues, sociologues, chercheur-es en littérature, sémiotique, SIC, ont poursuivi la démarche, en se soumettant à la règle de la double expertise anonyme et en respectant les contraintes temporelles du calendrier de publication. Je remercie sincèrement les auteur-es et les membres du comité scientifique pour leur investissement, leur rigueur et leur réactivité. N'étant pas spécialistes de toutes les disciplines s'étant saisies des liens entre musique et politique, nous avons choisi, avec mes collègues également investies dans ce projet éditorial, de retenir la perspective discursive, qui rejoint la spécificité du pôle DDS, afin de proposer un ensemble de textes cohérent. Nous avons en effet demandé aux auteur-es de partir de leurs terrains et corpus, anciens ou nouveaux, pour en questionner la part discursive. Cela impliquait pour elles et eux de s'approprier des outils d'analyses propres à l'AD : de réinvestir des notions et de réinterroger des méthodologies d'analyse afin de déplacer leur regard vers une prise en compte plus conséquente des processus discursifs à l'œuvre dans leur objet. Selon les disciplines, ces croisements se sont révélés plus ou moins aisés : plusieurs auteur-es pratiquent déjà l'AD, d'autres l'inscrivent dans une perspective communicationnelle (SIC), l'approche sémiologique et/ou rhétorique d'une certaine AD permet un rapprochement aisé avec la musicologie ou la littérature, tandis que l'histoire et la science politique interrogent le discours comme matériau signifiant permettant de comprendre les évolutions des positionnements et stratégies politiques, grâce à un regard analytique diachronique.

2. L'expression « Si tu veux contrôler le peuple, commence par contrôler sa musique » est une citation apocryphe (elle a été attribuée *a posteriori*) : elle n'apparaît pas chez Platon, mais condense des passages de *La République* (III, 398c-401d) et des Lois (II, 653a-673a), où il souligne que la musique influence les mœurs et doit être encadrée dans la cité.

Ces croisements entre disciplines ont pour objectif de faire dialoguer les approches et de sensibiliser les chercheur-es et jeunes chercheur-es à l'intérêt d'une analyse prenant au sérieux les matérialités discursives.

Avant de présenter plus précisément la problématique de l'usage du discours musical en contexte politique, il me semble important de revenir synthétiquement sur les origines de l'AD. Ce bref panorama sera suivi d'une proposition de définition de la notion de « discours musical ». Je proposerai ensuite deux angles de réflexion : l'un sur la capacité de la musique à fédérer des publics autour d'une cause commune, dans différents contextes d'émancipation ou de contestation, et l'autre sur les différents moyens de contrôle, où la musique s'inscrit plutôt dans une logique de verticalité, mobilisée par ceux et celles qui détiennent le pouvoir, qu'il s'agisse des évolutions contemporaines de l'industrie musicale (avec l'essor des plateformes numériques) ou de la communication politique stratégique. Ces deux angles sont inégalement représentés au sein des contributions : les chapitres s'intéressant à des situations de contestation d'un ordre dominant – que celle-ci soit progressiste ou non – sont majoritaires. Mais il ne s'agit pas de deux registres totalement séparés : la frontière entre engagement et contrôle se révèle parfois poreuse, et certains cas étudiés mettent en évidence des hybridations entre revendication et forme de récupération. Cette réflexion sera suivie de la présentation des différents chapitres composant cet ouvrage selon différentes entrées telles que la dimension internationale, les genres musicaux et le lieu de construction du sens dans le discours.

2. ANALYSE DU DISCOURS (AD) « À LA FRANÇAISE »

Je ne peux évoquer l'approche discursive sans revenir, même schématiquement, sur les débuts de la discipline en France. Plusieurs travaux retracent cette histoire de manière bien plus précise et documentée – je pense notamment à l'article « Éléments pour une histoire de l'analyse du discours [...] » rédigé par Marie-Anne Paveau et Laurence Rosier (2005), aux synthèses de Francine Mazière ([2005] 2015), au numéro 29 de la revue *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours* dirigé par Marie-Anne Paveau (dir. 2010) consacré à la « théorie du discours », à l'introduction de Marion Bendinelli et Séverine Equoy Hutin (2021) retraçant les réflexions sur le discours au sein de la revue *Semen*, à l'article de la revue *Pratiques* de Sophie Moirand (2020), et je me réfère aussi au *Dictionnaire d'analyse du discours* dirigé par Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (2002).

Dès ses origines, dans les années 1960, l'AD s'est construite en empruntant à différentes disciplines. En France, l'école française d'AD est influencée par les sciences du langage (Émile Benveniste, Jean Peytard, Jean-Michel Adam) ainsi que la théorie critique des discours sociaux et politiques (avec les travaux fondateurs de Michel Pêcheux, qui ancre son approche dans une perspective marxiste, ou encore ceux de Jean Dubois portant sur le discours politique). La perméabilité disciplinaire de l'AD a permis de créer un dialogue avec des chercheurs d'autres sciences

humaines et sociales : les philosophes (Louis Althusser pour les appareils idéologiques d'État, Michel Foucault en ce qui concerne les formations discursives, ou encore Paul Ricoeur qui nourrit la question de la mémoire et de la narratologie), les historiens (Michel de Certeau à propos de l'écriture de l'histoire et des cultures du quotidien), mais aussi les psychologues (Jacques Lacan pour l'apport psychanalytique). Ces pionniers de l'AD « à la française » ont constamment affirmé que cette discipline ne peut se réduire à une sous-branche de la linguistique. Le discours doit être envisagé comme objet socialement, historiquement et idéologiquement situé. Étudier les discours, c'est étudier les conditions concrètes de leur production et de leur réception, et les rapports de pouvoir qu'ils contribuent à structurer.

Cette ouverture disciplinaire et cette considération essentielle du discours pensé dans un usage socialement déterminé offrent aujourd'hui à l'AD différentes perspectives théoriques et méthodologiques qui peuvent se croiser. La sémantique discursive s'intéresse aux variations de sens, à la question de la référénciation, de l'« événement en discours » (Moirand 2014) ou encore du figement/défigement en discours (voir sur la notion de « formule » : Krieg-Planque 2009). La pragmatique – à travers la notion d'acte de langage (Austin 1962) – vise à comprendre dans quelle mesure les échanges verbaux dépassent un simple échange d'information et influencent l'interlocuteur-trice vers une action ou vers un changement de comportement (Krieg-Planque 2012 ; 2022). Cette dimension interactionnelle et pragmatique nourrit la réflexion de Patrick Charaudeau (2025) qui centre son approche sur le « sujet parlant » et sur les stratégies de mise en scène de son discours. Utilisant les méthodes ethnographique et anthropographique, la sociolinguistique interactionnelle se penche sur les échanges en situation (prise en compte des tours de parole et des paramètres multimodaux : voix, postures, mimiques, gestualité) et les sociolinguistiques critique et politique insistent sur l'inégale distribution des ressources langagières valorisées – la violence symbolique générée par la structuration du marché linguistique (Bourdieu 2001) – et théorisent les marges et les brèches qui réouvrent les possibilités d'une transformation sociale par le langage (Canut *et al.* dirs 2018). L'approche sémiotique permet d'analyser les discours plurisémiotiques (non strictement textuels, mais intégrant l'image, le son et l'hypertexte) et ouvre sur des questionnements en lien avec les SIC (Ablali & Mitropoulou dirs 2007 ; portant notamment sur le rôle du « médium » : Mitropoulou 2012, et du « dispositif » communicationnel médiatique et/ou technologique : Appel, Boulanger & Massou dirs 2010). L'analyse argumentative (Amossy 2000) croise approche rhétorique en puisant dans la tradition aristotélicienne et prise en compte des stratégies de persuasion des interlocuteur-trices. D'autres courants enrichissent encore ce bref panorama : l'approche interdiscursive (Authier-Revuz 1984 ; Jaubert *et al.* dirs 2011), qui réinterroge les concepts de dialogisme bakhtinien (Volochinov [1929] 1977) et de mémoire discursive proposé par Jean-Jacques Courtine (1981) ; l'approche énonciative (Rabatel 2021 ; Rabatel & Chauvin-Vileno dirs 2006), qui s'intéresse aux notions de points de vue, de prise en charge énonciative et de responsabilité énonciative (notamment médiatique) ; la lexicométrie (Guilhaumou

2006) et la textométrie (Lethier & Wang 2022), qui développent des méthodes et outils d'analyse quantitative ; ou encore l'analyse du discours à l'épreuve du numérique (Equoy Hutin 2022 ; Huré & Le Saulnier 2019 ; Longhi & Vicari dirs 2020) ; en lien avec les travaux en analyse du discours numérique (Paveau 2017), portant sur le « texte numérique » (Saemmer 2015) ou sur le « discours hypertextualisé » (Simon dir. 2018).

Toutes ces approches partagent une même exigence : analyser le discours en lien avec ses conditions de production et de réception, le considérer comme un fait authentique, contextualisé et structurant l'espace public. C'est bien à l'intersection du social, de l'historique, du politique et du médiatique que s'inscrit l'AD.

3. DÉFINITION DE LA NOTION DE « DISCOURS MUSICAL »

À l'intérieur d'un espace dynamique de production, de circulation et de réception de discours prenant forme à travers des dispositifs socio-communicationnels variés, il s'agit d'appréhender la musique comme discours. Le discours musical se définit par des logiques sémiotiques (articulation de systèmes de signes textuels, rythmiques, mélodiques et/ou iconiques), s'inscrit dans des dynamiques sociales et culturelles (reconnaissance mutuelle de codes et de genres musicaux entre pairs), et contribue à la constitution de communautés de création et d'écoute musicale, réunissant des membres qui se reconnaissent dans certaines identités, certaines esthétiques et certaines émotions musicales.

3. 1. Logiques sémiotiques du discours musical

Il serait illusoire de prétendre dresser un panorama exhaustif de la littérature consacrée à la sémiologie musicale (Jeandemange 2018a ; Molino 2009 ; Nattiez 2011) tant les travaux sont nombreux. Je n'ai pas l'ambition ici d'en proposer une synthèse, mais plutôt d'ouvrir des pistes en lien avec l'AD, de poser des questions qui, pour certaines, restent pour l'instant suspendues. Pour nourrir cette réflexion, je m'appuie principalement sur deux sources transversales : d'une part, l'approche philosophique adoptée par Francis Wolff (2015), qui s'emploie à dégager des invariants susceptibles de structurer toute forme musicale, et, d'autre part, un article de Yann-Faïch Perroches (2018), qui, dans une perspective médiationniste³, interroge de manière atypique les notions de rythme, de note ou de timbre.

Lorsque je parle de discours musical, je m'attache à considérer sa dimension intrinsèquement sémiotique : le discours musical articule des systèmes de signes hétérogènes – qu'ils soient textuels, rythmiques, mélodiques et/ou iconiques – dont la combinaison produit un effet de sens. Le discours musical peut être constitué uniquement de musique, ou bien naître d'un assemblage de musique et de texte. Dans ce dernier

3. L'approche médiationniste est développée par Jean Gagnepain dans sa « Théorie de la médiation » (1990, 1992 & 1995), sur laquelle j'ai pu travailler aux côtés de Bernard Couty durant ma thèse. Cette théorie scientifique s'appuie sur la clinique des pathologies spécifiquement humaines, pathologies qui attestent de quatre rationalités humaines, ou « plans » autonomes et interdépendants : « signe », « outil », « personne » et « norme ».

cas, il forme un tout indissociable, dans lequel les mots et les sons co-construisent un ensemble signifiant⁴.

Les paroles des chansons sont des discours aux caractéristiques sémantique, pragmatique, interdiscursive, etc. spécifiques. Je ne veux pas ici revenir sur tous les éléments présentés ci-dessus. Disons simplement qu'elles nourrissent des imaginaires socio-discursifs particuliers et peuvent porter la marque d'autres discours préexistants (musicaux ou non). Elles peuvent être chargées idéologiquement et assumer une orientation argumentative explicite. Les paroles peuvent aussi mettre en scène des énonciateurs fictifs, ce qui ouvre des perspectives d'analyses énonciative et/ou narrative intéressantes.

À côté du texte qui peut être chanté, parlé-chanté, *beatboxé*, *death growlé* (pour le chant metal) ou scandé, la dimension musicale « pure » articule d'autres paramètres sémiotiques : au niveau rythmique, on peut distinguer – comme le propose Wolff – trois éléments : la « pulsation », qui nous incite à battre du pied ou des mains en cadence ; la « mesure », qui instaure une régularité (rythme à trois temps par exemple) et peut aussi créer un effet d'« hypnose » collective (comme dans les *rave parties*) ; et la répétition de « cellules rythmiques » inégales, qui produisent du mouvement, de l'énergie (à titre d'illustration, Wolff prend l'exemple du slogan scandé « tous-en-semble-tous-en-semble, hey !, hey ! ; tous-en-semble-tous-en-semble, hey !, hey !, etc. » dont le rythme naît de la répétition de cellules rythmiques constituées d'éléments de durée inégale : « hey », « tous »).

Enfin, la dimension mélodique s'appuie sur des paramètres tels que le timbre (le grain d'une voix ou le son d'un instrument), la hauteur (variation grave ou aiguë), la durée (long ou court), ou encore le volume (fort ou faible). Ces caractéristiques « techniques » doivent être considérées en contexte, construisant du sens et du lien social. Je rejoins ainsi Perroches lorsqu'il propose d'élargir la notion même de musique. Celui-ci n'hésite pas à y inclure n'importe quel son, y compris produit par un objet du quotidien (casserole, klaxon), dès lors qu'il est inscrit dans une « visée esthétique » (2018 : 289). Cette ouverture me paraît essentielle pour penser la musique actuelle, notamment à travers des mélodies popularisées par les réseaux socionumériques (certains mêmes musicaux se construisent à partir d'extraits musicaux et d'autres reprennent des éléments sonores hétéroclites : bruits, cris et autres éléments sonores incluant la fausse note et autres tintamarres décalés).

4. Je me concentre ici uniquement sur la composition textuelle et la dimension musicale du discours musical. Toutefois, ce dernier peut également s'accompagner d'images, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives d'analyse quant à la dynamique du sens dans l'interaction entre texte, musique et image (Gaudin 2018). L'hybridité de ces productions se complexifie encore davantage dans les environnements socionumériques. Emmanuel Souhier, Étienne Candel et Gustavo Gomez-Mejia (2019) ainsi qu'Alexandra Saemmer (2015) ont notamment souligné l'importance de la matérialité du texte numérique, pris dans la « page-écran », qui introduit de nouvelles problématiques analytiques. Dans cette perspective, j'ai pour ma part proposé d'augmenter la notion de Jean Peytard (1993) en parlant d'« aire scripturale » socionumérique afin de mettre en évidence la complexité de la dynamique de construction du sens à travers le dispositif TikTok (Simon 2026a à paraître).

Ces logiques sémiotiques sont bien associées à des processus d'acceptabilité sociale, propre à chaque communauté d'écoute.

3. 2. Discours musical : production sociale et régularité des genres

Pour prolonger la réflexion sur les logiques sémiotiques du discours musical, il est essentiel de rappeler que la musique est avant tout une production sociale, historiquement et culturellement située. Le discours musical s'ancre dans des contextes politiques, sociaux et symboliques précis qui orientent ses formes, ses fonctions et ses significations. Alain Darré le souligne pertinemment dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Musique et Politique* :

« Le social est en effet au cœur des processus de production et de réception du musical. Il en détermine largement les développements, fonctions, significations. Dans un jeu de miroir permanent, le musical réfléchit, exprime l'espace social qui l'investit à son tour en lui insufflant de nouveaux sens. "Bien culturel" générateur de "pratiques culturelles" l'objet musical n'est pas de l'ordre du donné mais du construit, produit d'un "ici et maintenant" où s'enchevêtrent codes, normes, valeurs, stratégies d'innovation-reproduction. » (Darré 1996 : § 2)

Cette approche – cohérente avec celle de l'AD – engage à considérer les musiques non seulement comme des formes esthétiques, mais aussi comme des « biens culturels » générateurs de liens, d'appartenances et de luttes symboliques. Le discours musical façonne les identités sociales et prend sens dans un collectif. Il permet ce qu'Érik Neveu appelle « une expérience de construction du moi et de l'appartenance au nous par le truchement du matériau musical » (1996 : § 9). Dans cette perspective, les discours musicaux sont appréhendés comme des faits sociaux, des pratiques situées, traversées par des enjeux de légitimation, d'identification et de représentation. Le rap illustre particulièrement bien cette dynamique : il ne se réduit pas aux seuls textes, mais se déploie comme une pratique artistique multiple. Le sens émerge de l'articulation entre l'écriture poétique, la musique, la performance scénique, l'image, ainsi que le rôle des industries culturelles et des technologies qui conditionnent sa circulation.

En tant que production sociale, le discours musical est toujours pris dans une situation de communication qui le charge de sens. Une musique jouée lors d'un enterrement vise le recueillement et l'hommage ; dans un cours de yoga, elle accompagne la méditation ; dans un film, elle crée une ambiance narrative et émotionnelle ; en boîte de nuit, elle favorise la danse, la rencontre et la séduction ; dans une publicité, elle vise à marquer les esprits ; dans un *battle* ou un *bœuf*, elle valorise la performance musicale collective ; dans un stade, elle mobilise les supporters, etc. Dans d'autres situations explicitement politiques, les discours musicaux se chargent d'une orientation argumentative plus ou moins marquée : dans une manifestation, la musique fédère des revendications ; lors de cérémonies officielles, elle symbolise les valeurs d'une nation ; en contexte militaire, elle peut servir à motiver les troupes, etc.

Le concept de « genre de discours » – central en AD (Maingueneau 2021) – permet aussi de penser la musique comme remplissant des fonctions sociales, politiques, économiques et technologiques particulières. Le genre musical peut ainsi être défini

en tant que catégorie stable et reconnue socialement, à l'intérieur de laquelle des règles implicites s'instaurent entre les individus. Ainsi, le public attend d'une « chanson » qu'elle présente une structure couplet-refrain, une durée limitée, une performance vocale identifiable. Les genres (et donc les genres musicaux) ne sont pas des entités figées. Au contraire, ils vivent, évoluent, se transforment en fonction des pratiques sociales, des dispositifs communicationnels et des contextes politiques. Maingueneau souligne cette tension entre permanence et mouvement au sein d'un genre de discours : un genre est une catégorie à la fois stable (car reconnue par une communauté à une époque donnée) et évolutive (car sans arrêt réappropriée, détournée, adaptée). De fait, le genre musical se reconfigure sans cesse : les formats musicaux se raccourcissent pour s'adapter aux technologies, dans un contexte de capitalisme de l'attention où tout doit être rapide et immédiat. Des technogenres impulsent ainsi de nouvelles dynamiques de production, de circulation et de réception des discours musicaux numériques, qu'il s'agisse de contenus originellement créés pour le web (ou nés en ligne) ou de créations préexistantes mises en ligne⁵. Cette reconfiguration socationnumérique privilégie notamment la circulation virale de microformules musicales⁶ favorisant des pratiques de *remix* répétant et jouant des *punchlines* percutantes.

Le discours musical – en tant que production sociale – est ensuite inscrit dans un processus de transmission et de circulation. La musique se transmet par l'apprentissage oral (comptines enfantines, mélodies chantées), mais aussi grâce à la technologie et aux dispositifs médiatiques et numériques de partages de musiques (musiques enregistrées sur différents supports – vinyle, cassette, CD –, dans différents formats – analogique, numérique – et nécessitant différents types d'appareils de lecture – phonographe, magnétophone, lecteur CD, lecteur MP3 et plateformes numériques accessibles sur mobile, tablette et ordinateur). La réflexion de Wolff est à ce sujet très inspirante : il insiste sur le processus de « répétition *de* la musique » : la musique, parce qu'elle est répétée et reprise, devient selon lui un véritable lieu de mémoire sonore. À travers la reprise

5. Je m'inspire ici de la distinction issue des travaux sur la presse numérique d'Arnaud Mercier (2014) entre les sites d'information dits « mis en ligne » (MEL) et « nés en ligne » (NEL).

6. Les microformules musicales telles que je les envisage correspondent à des petites unités musicales plus ou moins figées, instantanément reconnaissables, détachables et recontextualisables. Comme pour la « formule » – telle que définie par Alice Krieg-Planque (2009) –, les microformules musicales se repèrent à travers quatre traits identificatoires : leur caractère figé, leur circulation, leur fonction de « référent social » et leur dimension polémique. Le caractère figé des unités musicales est un facteur d'augmentation de leur circulation au sein d'espaces discursifs médiatiques, numériques (sous forme de capsules virales identifiées en tant que « mèmes musicaux »), mais aussi d'espaces non médiatisés (on pense aux slogans chantés lors de manifestations). Intrinsèquement liées au débat public, les microformules musicales mobilisées servent à articuler des problématiques sociales et politiques (à travers l'usage d'une petite phrase politique mise en musique ou en faisant référence à des paroles de musiques qui renvoient à une actualité politique), et peuvent, dans ce cadre, susciter des formes de polémiques. Le morceau de Keny Arkana « Nettoyage au Kärcher » (extrait de l'album *Entre ciment et belle étoile*, 2006) illustre bien cette notion – la rappeuse marseillaise détournant la petite phrase polémique de Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'Intérieur, qui déclarait vouloir « nettoyer au Kärcher » la cité des 4000, suite à la mort d'un enfant dans cette cité de La Courneuve.

(Kihm 2010), des imaginaires sociaux se construisent, se transmettent, s'actualisent : les chansons d'hier deviennent les nostalgies d'aujourd'hui. Cette logique de reprise peut être rapprochée des réflexions de Walter Benjamin ([1955] 2013) sur les mutations de l'art au XIX^e siècle : l'évolution des techniques de reproduction a profondément modifié le rapport aux œuvres, en déplaçant leur mode de réception. De la même manière, la reproductibilité musicale s'inscrit dans un espace interdiscursif où les discours sont sans cesse réinterprétés et remis en circulation. Les discours musicaux sont ainsi traversés d'affrontements symboliques, surtout lorsqu'il s'agit de politique. Selon les contextes et les enjeux, ils empruntent, détournent, s'hybrident dans une chaîne de reproductibilité dynamique, qui peut revêtir un caractère polémique. Le discours musical apparaît alors comme ce qu'Umberto Eco ([1962] 1965) nomme une « œuvre ouverte », qui n'impose pas un sens unique. Il ne cesse de se « réécrire » par ses différents interprètes et les auditeur-trices projettent, lors de son écoute, leurs propres valeurs et affects, ce qui correspond au processus d'« ouverture interprétative ».

4. DISCOURS MUSICAL POLITIQUE : ENGAGEMENT COLLECTIF ET INSTRUMENT DE CONTRÔLE

En revenant sur la distinction entre *le* politique – entendu comme l'expérience de l'égalité entre des personnes, le « faire société », mais aussi l'espace symbolique de l'engagement – et *la* politique – c'est-à-dire le champ professionnel de la conquête et de l'exercice du pouvoir (au sens de Bourdieu), ou encore l'ensemble des pratiques cherchant à influencer les masses pour en tirer des intérêts personnels (on pense au marketing et aux relations publiques) –, on peut interroger le rôle ambivalent de la musique. Le discours musical politique peut être envisagé selon deux dimensions : tantôt ressource pour l'émancipation, tantôt instrument à des fins de domination. Mais la frontière est souvent poreuse. La musique peut être contestataire, tout en restant encadrée par des acteurs institutionnels. Le discours musical socionumérique peut porter des revendications de résistance, mais il circule *via* des plateformes qui organisent, uniformisent et contrôlent ces formes d'expression. On observe donc des ambivalences constantes : « de la soumission dans la résistance, de l'émancipation dans le contrôle⁷ ». Plusieurs chapitres de l'ouvrage montrent comment la musique agit comme vecteur de mobilisation, de résistance et de cohésion. De ce point de vue, la musique permet de revendiquer une identité, de renforcer un sentiment d'appartenance à une communauté et de peser dans le débat public. D'autres explorent

7. Je cite ici une formulation paradoxale de Jedediah Sklower, recueillie lors d'un échange informel, que je tiens à remercier chaleureusement. Sa thèse appréhende de manière beaucoup plus fine cette idée de dialectique du pouvoir, dans laquelle la musique peut être saisie. En prolongeant la réflexion de Michel Foucault sur les relations de pouvoir, il adopte le terme d'« agonisme » (et non d'« antagonisme »), qui rend compte d'un rapport réciproque (et moins d'une opposition frontale) entre musique comme moyen d'émancipation et comme instrument à des fins de domination. Considérant ces relations au sein du mouvement de jeunesse communiste français, Sklower explicite sa démarche : « Notre modèle du gouvernement des sens permet de synthétiser cette multiplicité, en appréhendant ensemble et diachroniquement les gouvernementalités militante, propagandiste et culturelle ainsi que les rapports agonistiques – à la fois dialogiques et conflictuels – entre phénomène communiste et culture de masse. » (2020 : 26)

la manière dont les acteurs politiques, économiques ou médiatiques se sont appuyés sur la musique pour renforcer leur position. Plusieurs auteur-es examinent des formes explicites de domination dans un cadre partisan, en contexte patriotique ou dans une visée de propagande. Là encore, rien n'est figé : dans les logiques socioéconomiques contemporaines, l'ambivalence se redouble. La musique peut servir à revendiquer une action ou à donner une voix à la résistance, mais elle peut aussi être absorbée par les dynamiques de tendance et les logiques de viralité propres aux plateformes, où l'effet de masse contrôle l'individu. Entre émancipation et domination, le discours musical politique semble donc souvent se situer dans un entre-deux.

4. 1. L'engagement collectif en musique

Le discours musical peut d'abord constituer un moyen de revendication, de résistance, d'alternative ou encore de contre-pouvoir. Les finalités dépendent de la situation : revendiquer une identité – souvent face à une force politique qui limite les libertés –, s'opposer à ce pouvoir dominant (ce qui constitue une forme de contre-discours), fédérer, mobiliser les individus d'une communauté (sociale et/ou musicale), et inviter à agir (ce qui touche à la question de la performativité du discours)⁸.

Difficile de synthétiser ce premier volet tant les exemples d'initiatives d'artistes et d'engagements politiques par la musique sont nombreux. Je renvoie à la bibliographie (elle-même incomplète : Darré dir. 1996 ; Grassy & Sklower dirs 2016), aux archives de l'INA⁹ et à l'extrait du magazine *Manière de voir*¹⁰ suivant, qui évoquent plusieurs exemples significatifs d'événements politiques marqués par la musique :

8. Ainsi, la revendication d'une identité s'exprime, par exemple, dans les chansons d'Aya Nakamura, qui valorisent une France noire, féminine et populaire ; l'opposition à un pouvoir dominant se retrouve dans les parodies critiques du groupe Les Gouquettes, comme leur détournement « 49.3 » en 2023 sur l'air de « Ça plane pour moi » ; la mobilisation d'une communauté peut passer par des titres fédérateurs aux valeurs féministes, tels que « Balance ton quoi » d'Angèle ; l'invitation à agir prend enfin une forme performative dans le titre « Les extrêmes », du groupe Tryo (2000), appelant explicitement les jeunes à voter.
9. Les fonds de l'INA rassemblent des sources variées sur la chanson engagée depuis les années 1940 (archives radiophoniques, télévisuelles, cinématographiques, vidéos et dépôt légal du web). Ils mettent en lumière les évolutions, au fil de l'histoire, de ses rapports avec les pouvoirs politiques et en lien avec l'essor des industries culturelles et du *show-business* médiatique : des chants révolutionnaires (exemple de l'émission « Les Chants de liberté », Jeu de l'ouïe, France Culture, 1989) aux hymnes ouvriers (« Chansons engagées : les ouvriers », Chansons témoins, Radio Bleue, 1999), en passant par la dénonciation des guerres puis du nucléaire (« L'engagement », Le temps d'une chanson, France 2, 1999) et Mai 68 (« Les années 70 : la chanson engagée », C'est extra, France Inter, 1993), etc. Les archives de l'INA incluent de nombreuses rétrospectives, dont plusieurs portant sur la contre-culture musicale, du rock au slam, au punk et au hip-hop (93 la belle rebelle, Arte, 2010). Dans un registre différent, l'artiste Dombrance a en outre collaboré avec l'INA avec un concept d'album sur les mandats des huit présidents de la V^e République, conçu à partir d'archives audio et vidéo et décliné en performance scénique (*Pour une France qui danse !*, <<https://www.ina.fr/actualites-ina/republique-electronique>>, [consulté le 01/09/2025]).
10. *Le Monde diplomatique*, « Manière de voir », 171, juin-juillet 2020, « Musique et politique : chiffres, cartes et citations », <<https://www.monde-diplomatique.fr/mav/171/A/61856>>, [consulté le 06/06/2025].

« Le 7 janvier 1955, la contralto afro-américaine Marian Anderson se produit au Metropolitan Opera. C’est la première fois qu’une artiste de couleur chante sur la célèbre scène new-yorkaise.

Au Portugal, dans la nuit du 24 au 25 avril 1974, la très catholique Radio-Renaissance diffuse la chanson de José Afonso, *Grândola Vila Morena*, interdite par le pouvoir. C’est le signal qui déclenche la “révolution des œillets”, laquelle mettra pacifiquement fin à la dictature.

Le 25 juin 1998, pendant la guerre civile, le chanteur contestataire algérien Lounès Matoub est assassiné à Thala Bounane (Kabylie). Figure de la culture berbère, il dénonçait à la fois le pouvoir des militaires et l’intégrisme religieux.

La “prière punk” des Pussy Riot à Moscou en février 2012 à l’intérieur de la cathédrale du Christ-Sauveur constitue un acte performantiel emblématique contre Vladimir Poutine. » (Extraits de *Manière de voir*, 2020)

La musique apparaît comme un champ d’affrontement politique où les genres musicaux deviennent des vecteurs d’identités collectives et de luttes spécifiques. Des genres tels que le jazz, le rap, le punk ou encore le reggae jouent un rôle central dans la dénonciation des violences policières, du racisme et, plus généralement, des abus de pouvoir. En lien avec l’actualité politique internationale, les exemples foisonnent également : en Ukraine, la pop-folk du groupe Kalush Orchestra – qui a remporté l’Eurovision en 2022 – est devenue un hymne de résistance face à l’attaque de la Russie déclenchée le 24 février 2022 ; en Palestine, le groupe DAM utilise les codes du hip-hop pour dénoncer l’invasion par l’armée israélienne de la bande de Gaza provoquée le 27 octobre 2023, en représailles à l’attaque du Hamas du 7 octobre. Aux États-Unis, des musicien·nes progressistes tel·les que Bruce Springsteen, Neil Young ou encore Lady Gaga se sont ouvertement positionné·es contre Trump à la suite de sa réélection de 2025, afin de dénoncer les graves atteintes aux droits des minorités sexuelles et raciales¹¹.

Du point de vue de la recherche académique, la capacité des musiques à fédérer des publics ou à porter des engagements collectifs a notamment été analysée par Valérie Bonnet (2002) à propos des chansons de la communauté noire américaine ; Keivan Djavadzadeh (2021) et Mathieu Marquet (2013) pour le rap ; Elsa Grassy et Jedediah Sklower (dirs 2016), Joël July (2008) et Noha Nemer (2008) concernant les musiques populaires ; Fabien Hein (2014), Luc Robène et Solveig Serre (dirs 2016) et Audrey Tuailleon Demésy (2021) pour le punk ; Gêrôme Guibert et Fabien Hein (dirs 2006) et Sophie Turbé (2017) à propos du metal ou encore Paul Bacot, Valérie Bonnet, François Genton, Pierre Favre et Cécile Talbot (2020) à propos des hymnes.

La musique dynamise en outre de nouvelles formes d’écritures collectives, pouvant correspondre à ce que Fabien Granjon et Dominique Cardon appellent le « militantisme créatif » ([2010] 2013) – cette mobilisation par le jeu, la parodie joyeuse

11. Voir en autres : *Rolling Stone*, 25/05/2025, « Neil Young soutient Bruce Springsteen face à Donald Trump », <<https://www.rollingstone.fr/neil-young-soutient-bruce-springsteen-face-a-donald-trump/>>, [consulté le 01/09/2025].

ou la fête. La musique offre ainsi de nouvelles opportunités créatives aux luttes sociales contemporaines, déjà marquées par l'usage de la vidéo (Riboni 2022), du numérique (Sedda 2021), et du rôle central des émotions (Traïni 2008). Cette course à l'originalité – qui prend le risque d'une « *entertainmentisation* de la révolte » (Gümüş & Malçok 2025) pour attirer l'attention et susciter la participation – se réalise désormais en musique. Elle s'incarne également dans les manifestations elles-mêmes, où les cortèges se transforment en espaces festifs musicaux, qu'il s'agisse de chants de résistance repris collectivement comme « Motivés » du groupe Zebda (2003) (adaptation de l'hymne de résistance « Le Chant des partisans » des années 1940), ou de formes plus récentes mêlant revendication politique et culture musicale populaire, à l'image de la techno-militante portée par le collectif Planète Boum Boum avec « Planète brûlée » (2023)¹². Gustavo Gomez-Mejia (2020) a notamment analysé le recours à des « airs connus » lors des manifestations opposées à la réforme de retraites en 2020 – comme le détournement de la chanson « À cause des garçons » en « À cause de Macron ». Valentyna Dymytrova (2025) a aussi étudié ces formes de résistances créatives dans le contexte de l'invasion russe en Ukraine, à travers des performances mémétiques musicales. Et j'ai aussi pu souligner le rôle joué par les musiques parodiées lors de la mobilisation en ligne des enseignant-es-chercheur-es contre la loi de programmation de la recherche (LPR) en 2020 (Simon 2022). La capacité de certaines musiques circulant sur les réseaux socionumériques à susciter l'adhésion, à fédérer des publics ou à porter des engagements collectifs a notamment été analysée par Laurence Allard (2021), qui mobilise à cet égard les travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980). En s'appuyant sur leur concept de « ritournelle », elle montre comment des motifs musicaux, lorsqu'ils sont repris, détournés et rejoués dans un contexte participatif, peuvent créer des formes de territorialisation affective et sociale. Chez Deleuze et Guattari, la ritournelle n'est pas simplement un refrain musical : elle est un opérateur d'organisation du chaos, une manière pour un sujet ou un collectif de se situer dans un monde en mouvement. Ainsi, dans les pratiques numériques telles que celles que j'observe à présent sur TikTok, la ritournelle fonctionne comme un vecteur de subjectivation partagée, capable à la fois de cristalliser des appartenances et d'ouvrir à de nouvelles formes d'expression politique ou sensible.

4. 2. LA RECHERCHE DE POUVOIR OU DE CONTRÔLE PAR LA MUSIQUE

Après avoir abordé les fonctions mobilisatrices de la musique dans l'espace public, il convient désormais d'analyser son usage stratégique par les institutions, les États et les acteurs politiques, médiatiques et économiques dominants, qui, à différentes échelles et à divers moments de l'histoire, ont mobilisé la musique pour consolider leur hégémonie. On peut même se demander, d'un point de vue historique, si cette fonction de contrôle et de domination n'a pas précédé, dans de nombreux contextes,

12. « D'Extinction Rebellion aux platines : la manifestation, une teuf comme les autres ? », émission *Tracks* du 25 novembre 2024, Arte <https://www.youtube.com/watch?v=32NZoe3d5_c_>, [consulté le 08/09/2025].

les usages contestataires et mobilisateurs, la musique ayant d'abord servi d'instrument de légitimation du pouvoir avant de devenir vecteur de résistance.

Il s'agit avant tout de souligner que ce processus d'influence commence avec l'essor des industries culturelles. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif sur les musiques populaires, Jedediah Sklower insiste sur les tensions créées entre d'un côté une démocratisation de la vie politique et de l'autre une massification de la production culturelle. Il remarque ainsi que dès la seconde moitié du XIX^e siècle :

« Discours et formes en appelant au plus petit dénominateur commun et nourrissant les passions, la culture de masse [est] le nouvel instrument de l'enfermement de l'homme dans l'état de minorité » (Sklower 2015 : 10).

Cette réflexion éclaire les mécanismes par lesquels la production musicale, désormais largement diffusée et consommée à grande échelle, s'est progressivement inscrite dans un mouvement de massification culturelle¹³. Et cette massification – pouvant être accompagnée d'un processus d'uniformisation de l'expression artistique – se trouve aujourd'hui amplifiée par les logiques propres aux plateformes socionumériques. Les tendances musicales des réseaux comme TikTok – largement façonnées par les algorithmes dans le but d'attirer l'attention – contribuent à une circulation accélérée et souvent homogénéisée des contenus sonores (Beuscart, Coavoux & Maillard, 2019 ; Chemillier & Rabearivelo 2023), ainsi qu'à une transformation de la consommation musicale (Granjon & Combes 2007 ; Le Guern 2020 ; Saint-Gerand 2017).

À une autre échelle, celle des relations internationales, la musique constitue également un levier d'influence politique. Comme le rappellent Marie-Hélène Benoit-Otis et ses collaborateurs (2025), les États ont recours à la musique comme instrument de diplomatie culturelle depuis le XVIII^e siècle, dans une logique de mise en scène de leur puissance à travers des représentations musicales valorisées (comme l'Eurovision). Cette instrumentalisation se retrouve également à l'échelle nationale, où différentes organisations (collectivités, partis politiques, etc.) mobilisent la musique à des fins politiques, notamment lors d'événements culturels symboliques, de cérémonies officielles ou bien sûr de campagnes électorales, cela afin de susciter un sentiment d'appartenance.

Ces stratégies s'inscrivent plus largement dans le champ de la communication politique contemporaine. Thibault Jeandemange (2018b ; 2018c) met en lumière une instrumentalisation croissante du sonore à des fins de marketing politique, qu'il s'agisse de l'usage de musiques lors des *meetings* électoraux ou de partage de vidéos sur les réseaux socionumériques, construites pour créer une ambiance émotionnelle

13. Voir la cartographie *Le poids de dix des plus grands importants opérateurs privés dans la chaîne de valeur des musiques actuelles en France* réalisée par le Syndicat des musiques actuelles, qui s'inspire des travaux du *Monde diplomatique* et d'Acrimed et de leur carte *Médias français, qui possède quoi ?* : <<https://www.monde-diplomatique.fr/cartes/PPA>>, Mathieu Barreira, cartographie mise à jour le 01/05/2025 (V3), <<https://www.sma-syndicat.org/cartographie-des-dix-plus-importants-operateurs-privés-dans-la-chaîne-de-valeur-des-musiques-actuelles-en-france>> [consulté le 15/06/2025].

favorable à un candidat ou un parti¹⁴. L'exemple de Donald Trump est entre autres particulièrement éclairant. Lors de la dernière campagne présidentielle de 2024, ce dernier a fréquemment mobilisé des tubes patriotiques afin d'incarner symboliquement l'ordre et une tradition blanche idéalisée. Il a même utilisé les morceaux de musicien·nes hostiles à sa politique (White Stripes, Foo Fighters, Pharrell Williams, etc.), sans demander leur accord. Aidan McGartland (2025) y voit l'illustration de la plasticité idéologique de la musique populaire, capable d'être investie de significations très diverses selon les contextes et les usages. Plus encore, Trump a contribué à transformer en profondeur la forme même du *meeting* politique, lequel tend à se muer en un véritable spectacle hybride, à mi-chemin entre le rassemblement partisan et le concert populaire : chorégraphies improvisées, séquences de danse, etc. Ces *meetings* spectaculaires aux allures de performance festive redéfinissent les codes de la communication électorale contemporaine¹⁵. On peut également penser à l'hommage rendu à Johnny Hallyday par Emmanuel Macron en décembre 2017 (Le Bart 2018). Il s'agit d'un autre exemple qui montre en quoi la musique est devenue un outil de communication politique à part entière visant à asseoir une autorité et toucher de nouveaux publics. En s'appropriant l'image populaire de l'artiste, Macron cherche ainsi à atténuer la perception d'un président technocratique éloigné des classes populaires, tout en donnant symboliquement à l'État français une identité musicale associée à l'un des emblèmes de la culture nationale.

Enfin, l'histoire a montré que des régimes autoritaires et totalitaires ont intégré et intègrent encore la musique à leurs stratégies d'influence sur autrui : les usages propagandistes de la musique méritent aussi d'être analysés. Spécialiste des liens entre musique et politique, le musicologue Esteban Buch (1999) s'est encore penché sur cette dynamique de coercition dans différentes situations de violence politique, et plus précisément pendant les dictatures latino-américaines. Ce chercheur montre en quoi la musique fait partie intégrante des dispositifs idéologiques et politiques de notre temps. Le travail de Jonathan Thomas (2020) a de la même manière exploré cette dimension stratégique, en s'intéressant notamment à l'usage du disque comme support de diffusion idéologique, à travers l'exemple des éditions Serp, fondées par Jean-Marie Le Pen dans les années 1960. Si cette initiative précède la création du Front national en 1972 et ne s'inscrit pas encore dans une démarche explicitement électorale, elle témoigne

14. Ce processus participatif socionumérique basé sur l'émotion est aujourd'hui amplifié par le partage et la déclinaison de mêmes musicaux, qui impulsent désormais une circulation massive des contenus. Je l'ai récemment illustré à travers l'analyse de la récupération massive de la chanson raciste « Je partirai pas », initiée par le parti *Reconquête !* lors des élections européennes de juin 2024. Cette étude de cas est envisagée comme un nouvel élan collectif de « haine joyeuse » (je remercie sincèrement Laurence Rosier pour cette expression suggérée lors des échanges au colloque de la DRAINE, qui qualifie pertinemment ces nouvelles formes d'expression participative à caractère haineux ; Simon 2025).

15. « Les élections américaines en musique : quand le *meeting* se transforme en concert politique », *Radiofrance.fr*, 28/10/2024, <<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/au-fil-de-l-actu/les-elections-americales-en-musique-quand-le-meeting-se-transforme-en-concert-politique-2590320>>, [consulté le 27/08/2025].

néanmoins d'une volonté précoce de faire de la musique un vecteur de circulation et de légitimation de ses idées politiques, alors encore marginales dans l'espace public.

5. PRÉSENTATION DES CHAPITRES

5. 1. La politique en musique à l'échelle internationale

Les contributions rassemblées dans cet ouvrage montrent que les articulations entre musique et politique existent partout dans le monde. Plusieurs articles portent sur l'Amérique du Nord et ses dynamiques culturelles et sociales : Keivan Djavadzadeh analyse la scène rap aux États-Unis, notamment lors du mouvement *Black Lives Matter*, tandis que Valérie Bonnet et Yann Descamps retracent l'histoire politique de la musique afro-américaine. À l'échelle européenne, Johan Boittiaux présente une analyse du discours scénique du Concours Eurovision de la chanson (CEC), Jonathan Thomas s'intéresse à la propagande sonore en prenant l'exemple de l'Italie fasciste, et Théo Blauwart propose un travail terminologique en comparant les traditions francophone et italophone autour de la notion de « chant » engagé. Hanna Kost montre encore comment les chansons ukrainiennes participent aujourd'hui à la mobilisation patriotique face à l'invasion russe, en évoquant notamment les reprises mémétiques d'un « chant » devenu hymne qui symbolise l'Ukraine. D'autres recherches s'intéressent aux usages politiques de la musique sur le continent africain : Arielle Nganso explore les musiques congolaises et leurs enjeux identitaires et Sandra Bornand et Idé Hamani analysent le reggae nigérien comme instrument de décolonisation. Les autres chapitres se consacrent à l'étude d'objets musicaux se déployant en France mais qui soulèvent des problématiques qui ont aussi un retentissement international : le chapitre d'Adrien Cazetta questionne les modalités de la dénonciation des violences policières dans les chansons de rap français et j'analyse le partage viral d'une chanson de propagande nazie sur les réseaux socionumériques. Christophe Pécout et Audrey Tuaille Demésy ainsi que François-Gildas Tual analysent quant à elle et eux les formes d'engagement politique de groupes rock et punk français. Thibault Jeandemange étudie la place de la musique « oubliée » ou alimentant le buzz médiatique dans des émissions de divertissement françaises exploitant des logiques de spectacularisation (Maigret 2015). Jedediah Sklower interroge enfin le concept de « musiquer » – dans le sens où la musique se construit comme expérience (Small [1998] 2020) – dans le cadre partisan d'une association d'éducation populaire communiste implantée en Seine–Saint-Denis.

5. 2. Genres musicaux

Les genres abordés par les auteur-es reflètent aussi la diversité des expressions musicales, de la chanson populaire au rap, en passant par le reggae, le rock, le punk, et les hymnes de résistance ou les marches militaires. Les chansons populaires sont analysées à travers différents dispositifs médiatisés (Boittiaux ; Jeandemange). Le rap et les musiques urbaines occupent une place importante, avec les analyses de Cazetta

sur le rap francophone et de Djavadzadeh sur le rap états-unien. Le reggae est étudié dans le contexte nigérien par Bornand et Hamani. Les musiques afro-américaines (Bonnet & Descamps) sont abordées sous l'angle historique et politique, tandis que les chansons populaires illustrent des pratiques de communautés, de dénonciation et de fédération des publics (Nganso ; Blauwart ; Sklower). Le punk et le rock alternatifs sont travaillés chez Pécout et Tuailleon Demésy (Bérurier noir et Ludwig von 88) et Tual (Les Fatals Picards). Enfin, l'ouvrage questionne les hymnes patriotiques, les musiques de propagandes et les marches militaires (Kost ; Thomas ; Simon).

5. 3. Lieux de construction du sens dans le discours

Dans la continuité de cette diversité de contextes, de genres et d'enjeux, il m'est aussi apparu utile de proposer un cadre de lecture transversale des contributions, afin de mieux saisir les manières dont les différentes démarches scientifiques abordent le discours musical. Pour cela, je m'appuie sur la tripartition de Patrick Charaudeau (1983), qui identifie trois « lieux » interdépendants de construction du sens dans le discours : la production du discours, le discours partagé et la réception-interprétation du discours. Ces trois dimensions s'articulent constamment dans la réalité, mais leur distinction permet de faire ressortir les entrées analytiques des différentes contributions.

Le premier axe s'intéresse aux conditions sociales, économiques et politiques de la création du discours musical. Il interroge les statuts des artistes-créateur-trices (amateur-trices ou professionnel-les, figures engagées ou anonymes), leurs appartenances sociales (âge, genre, origine, capital culturel), mais aussi les cadres institutionnels et industriels dans lesquels cette production s'inscrit. La production musicale dépend de marchés (industries musicales, labels indépendants, financements publics, etc.) et d'audiences, dépendant de logiques médiatiques et accordant une place croissante au numérique (plateformes de *streaming*, réseaux socionumériques, etc.). Les contributions de Djavadzadeh, Boittiaux, Jeandemange et Sklower relèvent principalement de cette approche, en s'intéressant aux logiques de création, aux stratégies médiatiques ou aux conditions socio-politiques de l'émergence des œuvres.

Le deuxième axe porte sur le discours musical lui-même, considéré dans sa matérialité plurisémiotique et multimodale. Plusieurs chapitres analysent comment le sens se construit au niveau des textes, des mélodies, des rythmes, des choix instrumentaux ou technologiques, mais aussi à travers des stratégies d'interpellation des publics, des jeux d'intermusicalité et d'hybridation des esthétiques. Les émotions jouent qui plus est un rôle central dans cette « grammaire musicale » ; pour reprendre les termes de Jeandemange, celles-ci sont inscrites dans le discours musical et pensées en tant que levier de « réenchantement politique » (2017 : § 23). Relèvent de cette perspective les études de Tual, Cazetta, Nganso, Bonnet et Descamps, Blauwart, Kost, Thomas et Simon, qui s'intéressent à la construction du discours musical, à ses modulations esthétiques, narratives, affectives et/ou à ses encodages idéologiques. Certains de ces chapitres articulent aussi les logiques de production et de réception, de manière complémentaire.

Enfin, le troisième axe explore les processus de réception, de circulation et d'interprétation des discours musicaux, en se focalisant de manière ciblée sur l'expérience des publics. Inspirés par les approches sociologiques, ethnographiques ou bien relevant de la sémiotique sociale (Saemmer & Tréhondart 2022), ces travaux mettent en lumière le rôle actif des auditeur-trices, spectateur-trices dans la construction de sens. Cette problématique de réception/interprétation est intrinsèquement corrélée à la question des émotions dans les pratiques ordinaires d'écoute ou dans l'inscription à un processus participatif à valeur politique. Réceptionner un discours musical enregistré ou vécu lors d'un concert correspond à différentes expériences sensibles. On peut rapprocher cette mise en lumière de la dimension émotionnelle de l'expérience musicale à l'approche psychosociale de Tia DeNora (2001) ou encore aux travaux d'Antoine Hennion (2007), Gabriel Segré (2013) et Hervé Glevarac et Michel Pinet (2009). Aimer, partager, diffuser une musique, c'est aussi la faire exister dans une communauté affective, lui prêter une valeur identitaire et émotionnelle. La réception d'un discours musical en contexte politique devient alors un acte d'appropriation affectif. Les chapitres de Pécout et Tuailon Demésy et de Bornand et Hamani relèvent majoritairement de cette perspective, en analysant les usages politiques et sociaux de la musique, les logiques d'adhésion communautaire, les effets esthétiques et émotionnels qu'elle produit¹⁶.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABLALI Driss & MITROPOULOU Eleni (dirs), 2007, « *Sémiotique et communication. État des lieux et perspectives d'un dialogue* », *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 23, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, <<https://doi.org/10.4000/semen.4871>>, [consulté le 28/05/2025].
- ALLARD Laurence, 2021, « Culture mobile “algo-rythmée” : TikTok comme scène globalisée des causes mobilisatrices #BlackLivesMatter, #digitalintifada », *L'Observatoire*, 58, 69-71, <<https://doi.org/10.3917/lobs.058.0069>>, [consulté le 28/05/2025].
- AMOSSY Ruth, 2000, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan.
- APPEL Violaine, BOULANGER Hélène & MASSOU Luc (dirs), 2010, *Les Dispositifs d'information et de communication : concept, usages et objets*, Bruxelles, De Boeck.
- AUSTIN John L., 1962, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1984, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, 98-111, <<https://doi.org/10.3406/lgge.1984.1167>>, [consulté le 18/03/2023].
- BACOT Paul, BONNET Valérie & GENTON François, 2020, « L'hymne ou l'identité partagée », *Mots. Les langages du politique*, 124, <<https://doi.org/10.4000/mots.27007>>, [consulté le 02/08/2025].
- BENDINELLI Marion & EQUOY HUTIN Séverine, 2021, « Présentation. Ce que *Semen* a semé », *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 50 (1), <<https://doi.org/10.4000/semen.15529>>, [consulté le 28/05/2025].
- BENJAMIN Walter, [1955] 2013, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot.

16. Je tiens à remercier chaleureusement Manon HIM-AQUILLI, Isabelle HURÉ et Christian LE BART pour la relecture critique de cette introduction.

- BENOIT-OTIS Marie-Hélène (dir.), 20 juin 2025, Premier volet de l'atelier « Musique, diplomatie, propagande : Vers de nouvelles définitions » organisé par la Chaire de recherche au Canada en Musique et Politique. Accès à la bibliographie « Musique, propagande et diplomatie » : <https://www.zotero.org/groups/5412454/musique_diplomatie_et_propagande_crcmp?token=9wey9j768u2747pkbhulki0xqyvluge4c92q84eu>.
- BEUSCART Jean-Samuel, COAVOUX Samuel & MAILLARD Sisley, 2019, « Les Algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur », *Réseaux*, 213 (1), 17-47, <<https://doi.org/10.3917/res.213.0017>>, [consulté le 30/04/2025].
- BONNET Valérie, 2002, « Revendication et politiques en paroles : chansons de la communauté noire américaine », *Mots. Les langages du politique*, 70, 65-78, <<https://doi.org/10.4000/mots.9383>>, [consulté le 7/05/2025].
- BOURDIEU Pierre, 2001, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil.
- BUCH Esteban, 1999, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard.
- CANUT Cécile, DANOS Félix, HIM-AQUILLI Manon & PANIS Caroline (dirs), 2018, *Le Langage, une pratique sociale. Éléments d'une sociolinguistique politique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- CHARAUDEAU Patrick, 1983, *Langage et discours : Éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette Université.
- , 2005, *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert.
- , 2025, « Le sujet parlant au cœur du discours : les conditions d'une sémiolinguistique du discours », *Langue française*, 226, 25-40, <<https://doi.org/10.3917/lf.226.0025>>, [consulté le 7/06/2025].
- CHARAUDEAU Patrick & MAINGUENEAU Dominique, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- CHEMILLIER Marc & RABEARIVÉLO Johann, 2023, « Valeur de la musique sur TikTok et nouvelles pratiques musicales », *Volume ! Recherches sur les musiques populaires*, 20 (1), 107-21, <<https://doi.org/10.4000/volume.11635>>, [consulté le 30/04/2025].
- COURTINE Jean-Jacques, 1981, « Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours. À propos du discours communiste adressé aux chrétiens », *Langages*, 62, 9-127, <<https://doi.org/10.3406/lgge.1981.1873>>, [consulté le 02/06/2025].
- DARRÉ Alain, 1996, « Prélude. Pratiques musicales et enjeux de pouvoir », in DARRÉ Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 13-16, <<https://books.openedition.org/pur/24563>>, [consulté le 02/05/2025].
- DARRÉ Alain (dir.), 1996, *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- DE NORA Tia, 2001, « Quand la musique de fond entre en action », *Terrain*, 37, <<https://doi.org/10.4000/terrain.1310>>, [consulté le 02/06/2025].
- DJAVADZADEH Keivan, 2021, *Hot, Cool & Vicious. Genre, race et sexualité dans le rap états-unien*, Paris, Éditions Amsterdam.
- DYMYTROVA Valentyna, 2025, « Les performances mémétiques comme formes de résistances créatives : le cas de l'invasion russe de l'Ukraine », *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines*, 13, <<https://doi.org/10.4000/13ut9>>, [consulté le 08/07/2025].

- ECO Umberto, [1962] 1965, *L'Œuvre ouverte*, Seuil.
- EQUOY HUTIN Séverine, 2022, *L'Écriture radiophonique en environnements numériques. Le cas du magazine*, Paris, Classiques Garnier.
- FAVRE Pierre, 2020, « La Marseillaise sans ses paroles : la mélodie de l'hymne français comme facteur de sa diffusion universelle », *Mots. Les langages du politique*, 124, <<https://doi.org/10.4000/mots.27257>>, [consulté le 02/08/2025].
- GAGNEPAIN Jean, 1990, 1992 et 1995, *Du vouloir dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines* (3 volumes), Bruxelles, De Boeck Université.
- GAUDIN Antoine, 2018, « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la relation musique-images », *Volume ! Recherches sur les musiques populaires*, 14, <<https://doi.org/10.4000/volume.5556>>, [consulté le 10/09/2024].
- GLEVAREC Hervé & PINET Michel, 2009, « La "tablature" des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, 50 (3), 599-640, <<https://doi.org/10.3917/rfs.503.0599>>, [consulté le 30/06/2025].
- GOMEZ-MEJIA Gustavo, 2020, « Poétique de l'engagement sur les plateformes. Figures de la mobilisation et styles de contenus », *Le Temps des médias*, 34 (1), 164-183, <<https://doi.org/10.3917/tdm.034.0164>>, [consulté le 7/05/2025].
- GRANJON Fabien & CARDON Dominique, [2010] 2013, *Médiactivistes*, Paris, Presses de Sciences Po.
- GRANJON Fabien & COMBES Clément, 2007, « La Numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux*, 145-146, 291-334, <<https://doi.org/10.3917/res.145.0291>>, [consulté le 30/04/2025].
- GRASSY Elsa & SKLOWER Jedediah (dirs), 2016, *Politiques des musiques populaires au xx^e siècle*, Guichen, Mélanie Seteun.
- GUIBERT Gérôme & HEIN Fabien (dirs), 2006, « Les Scènes metal », *Volume ! Recherches sur les musiques populaires*, <<https://doi.org/10.4000/volume.456>>, [consulté le 16/06/2025].
- GUILHAUMOU Jacques, 2006, *Discours et événement. L'histoire langagière des concepts*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- GÜMÜŞ Necati Mert & MALÇOK Théo, 4 juin 2025, « Pikachu, icône inattendue de la contestation en Turquie », *The Conversation France*, <<https://tinyurl.com/4a64phx7>>, [consulté le 30/06/2025].
- HEIN Fabien, 2014, « Bien plus que de la musique ! Le punk rock comme force de participation sociale et politique », *Lien social et Politiques*, 71, 143-158, <<https://doi.org/10.7202/1024743ar>>, [consulté le 07/05/2025].
- HENNION Antoine, 2007, *La Passion musicale : Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié.
- HURÉ Isabelle & LE SAULNIER Guillaume, 2019, « Le discours institutionnel de la force publique sur les réseaux sociaux numériques », *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 46, <<https://doi.org/10.4000/semn.12122>>, [consulté le 15/05/2025].
- JAUBERT Anna, LÓPEZ MUÑOZ Juan Manuel, MARNETTE Sophie, ROSIER Laurence & STOLZ Claire (dirs), 2011, *Citations I et II*, Louvain-la-Neuve, Harmattan-Academia.

- JEANDEMANGE Thibault, 2017, « 17. Les émotions musicales, la communication politique et le bien commun », in FAURE Alain & NÉGRER Emmanuel (dirs), *La politique à l'épreuve des émotions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 209216, <<https://doi.org/10.4000/books.pur.159065>>, [consulté le 02/09/2025].
- , 2018a, « Quand la musique a une signification politique : étude sur le langage musical au service de la conquête et de la conservation du pouvoir », Thèse de doctorat en Science politique, université Lumière Lyon 2.
- , 2018b, « Leitmotiv pour un-e candidat-e : ce que la musique dit de la campagne des présidentielles », in MAAREK Philippe J. & MERCIER Arnaud (dirs), *2017 la présidentielle chamboule-tout. La communication politique au prisme du « dégaïsme »*, Paris, L'Harmattan, 255-271.
- , 2018c, « Les Musiques de campagne : des hymnes aux ritournelles publicitaires », *Hermès, La Revue*, 82, 169-177, <<https://doi.org/10.3917/herm.082.0169>>, [consulté le 01/05/2025].
- JEANNOT-GUERIN Bernard, 2026 à paraître, « *Sampling, mixing, acting* : circulation et dé-lyres du discours politique dans les *scotching* français », in JAKUBOWSKA Joanna & Rębkowska Agata (dirs), Actes de la 9^e édition du Colloque international et interdisciplinaire Ci-Dit « De quelles voix sommes-nous fait-es ? Oralités et discours rapportés. Histoire, formes et pratiques », Wrocław, Éditions Harrassowitz.
- JULY Joël, 2008, « Derrière le lyrisme de Barbara, des actes politiques... », in CECCHETTO Céline & PRAT Michel (dirs), *La chanson politique en Europe*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 109-116, <https://books.openedition.org/publ25351>, [consulté le 02/08/2025].
- KIHM Christophe, 2010, « Typologie de la reprise », *Volume ! Recherches sur les musiques populaires*, 7, <<https://doi.org/10.4000/volume.887>>, [consulté le 14/02/2024].
- KRIEG-PLANQUE Alice, 2009, *La notion de « formule » en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- , 2012, *Analyser les discours institutionnels*, Paris, Armand Colin.
- , 2022, « Définition et signification dans les discours engagés : à propos des enjeux politiques et sociaux de l'activité définitionnelle », in MONTAGNE Véronique (dir.), *Stratégies de la définition*, Paris, Classiques Garnier, 255-272.
- LE BART Christian, 2018, *Johnny H. Construction d'une icône*, Paris, Édition Les Petits Matins.
- LE GUERN Philippe, 2020, « L'expérience de la musique en régime numérique : continuité ou disruption ? », *tic&société*, 14, 247-272, <<https://doi.org/10.4000/ticetsociete.5137>>, [consulté le 30/04/2025].
- LETHIER Virginie & WANG Ilaine, 2022, « De l'exploration textométrique d'un corpus de comptes rendus de l'université de Nanterre aux pistes interprétatives sur l'évolution du genre en diachronie », *Cahiers de praxématique*, <<https://doi.org/10.4000/praxematique.8185>>, [consulté le 15/05/2025].
- LONGHI Julien & VICARI Stefano (dirs), 2020, « Corpus, réseaux sociaux, analyse du discours », *Repères-Dorif. Autour du français : langues, cultures et plurilinguisme*, 22, <<https://www.dorif.it/reperes/category/22-corpus-reseaux-sociaux-analyse-du-discours/>>, [consulté le 15/06/2025].
- MAIGRET Éric, 2015, *Sociologie de la communication et des médias*. Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU Dominique, 2021, *Discours et analyse du discours. Une introduction*, Paris, Armand Colin.

- MCGARTLAND Aidan, 16 janvier 2025, « Comment Trump utilise la musique à des fins politiques », *The Conversation France*, <<https://theconversation.com/comment-trump-utilise-la-musique-a-des-fins-politiques-247401>>, [consulté le 16/03/2025].
- MARQUET Mathieu, 2013, « Politisation de la parole : du rap ludique au rap engagé », *Variations*, 18, <<https://doi.org/10.4000/variations.645>>, [consulté le 30/04/2025].
- MAZIÈRE Francine, [2005] 2015, *L'Analyse du discours. Histoire et pratiques*, Paris, PUF.
- MERCIER Arnaud, 2014, « Twitter l'actualité : usages et réseautage chez les journalistes français », *Recherches en communication*, 39, 111-132, <<https://doi.org/10.14428/rec.v39i39.49643>>, [consulté le 20/08/2025].
- MOIRAND Sophie, 2014, « L'événement "saisi" par la langue et la communication », *Cahiers de praxématique*, 63, <<https://doi.org/10.4000/praxematique.2362>>, [consulté le 15/05/2025].
- , 2020, « Retour sur l'analyse de discours française », *Pratiques*, 185-186, <<https://doi.org/10.4000/pratiques.8721>>, [consulté le 15/05/2025].
- MITROPOULOU Eleni, 2012, « Écrans interactifs, promesses d'interaction », *Interfaces numériques*, 1, <<https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.136>>, [consulté le 15/06/2022].
- MOLINO Jean, 2009, *Le Singe musicien : Sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud.
- NATTIEZ Jean-Jacques, 2011, *La Musique et le Discours : apologie de la musicologie*, Anjou (Québec), Éditions Fides.
- NEMER Noha, 2008, « Kent, Zebda et Cali : pour un lyrisme du politique », in CECCHETTO Céline & PRAT Michel (dirs), *La chanson politique en Europe*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 137-147, <https://books.openedition.org/publ25351>, [consulté le 02/08/2025].
- NEVEU Érik, 1996, « Sciences sociales et sociabilités musicales : vers un déplacement des problématiques ? » in DARRÉ Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 33-38, <<https://books.openedition.org/pur/24566>>, [consulté le 02/05/2025].
- PAVEAU Marie-Anne, 2017, *L'Analyse du Discours Numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann.
- PAVEAU Marie-Anne (dir.), 2010, « La théorie du discours. Fragments d'histoire et de critique », *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 29, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, <<https://doi.org/10.4000/semn.8756>>, [consulté le 28/05/2025].
- PAVEAU Marie-Anne & ROSIER Laurence, 2005, « Éléments pour une histoire de l'analyse du discours. Théories en conflit et ciment phraséologique », *Actes du colloque franco-allemand : « L'analyse du discours en France et en Allemagne. Tendances actuelles en sciences du langage et sciences sociales »*, <<http://www.johannes-angermueller.de/deutsch/ADFA/paveausosier.pdf>>, [consulté le 15/05/2025].
- PERROCHES Yann-Fañch, 2018, « *Homo musicatus*. Ébauche d'une analyse ergologique de la musique », *Tétralogiques*, 23, 283-316, <<https://www.tétralogiques.fr/spip.php?article88>>, [consulté le 25/06/2025].
- PEYTARD Jean, 1993, « D'une sémiotique de l'altération », *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 8, <<https://doi.org/10.4000/semn.4182>>, [consulté le 10/09/2024].

- RABATEL Alain, 2021, *La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours – énonciation et interprétation*, Limoges, Lambert-Lucas.
- RABATEL Alain & CHAUVIN-VILENO Andrée (dirs), 2006, « Énonciation et responsabilité dans les médias », *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 22, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, <<https://doi.org/10.4000/semen.2776>>, [consulté le 16/06/2025].
- RIBONI Ulrike Lune, 2022, « Au-delà du “vidéo-activisme” : la politisation de la vidéo dans les luttes sociales contemporaines », *Questions de communication*, 41, <<https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.28734>>, [consulté le 16/05/2024].
- ROBÈNE Luc & SERRE Solveig (dirs), 2016, « La scène punk en France. 1976-2016 », *Volume ! Recherches sur les musiques populaires*, <<https://doi.org/10.4000/volume.4920>>, [consulté le 16/06/2025].
- ROUX Manuel, « Punk », in FLEURY Béatrice, LECOLLE Michelle & WALTER Jacques (dirs), *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, TGIR Huma-Num, CREM, <<https://publicationnaire.huma-num.fr/notice/punk>>, [consulté le 11/07/2025].
- SAEMMER Alexandra, 2015, *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l’Enssib.
- SAEMMER Alexandra & Tréhondart Nolwenn (avec la participation de Coquelin Lucile), 2022, *Sur quoi se fondent nos interprétations ? Introduction à la sémiotique sociale appliquée aux images d’actualité, séries télé et sites web de médias*, Villeurbanne, Presses de l’ENSSIB.
- SAINT-GERAND Jacques-Philippe, « Méli-mélomane », in FLEURY Béatrice, LECOLLE Michelle & WALTER Jacques (dirs), *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, TGIR Huma-Num, CREM, <<https://publicationnaire.huma-num.fr/notice/meli-melomane>>, [consulté le 11/07/2025].
- SEDDA Paola, 2021, « La mobilisation numérique : entre émancipation et rationalisation », *Approches Théoriques en Information-Communication (ATIC)*, 3(2), 53-74, <<https://doi.org/10.3917/atic.003.0053>>, [consulté le 25/07/2024].
- SEGRÉ Gabriel, 2013, « Écouter les fans écouter », *Volume ! Recherches sur les musiques populaires*, 10, <<https://doi.org/10.4000/volume.3707>>, [consulté le 28/01/2024].
- SKLOWER Jedediah, 2016, « Penser les dynamiques politiques des musiques populaires : communalisations, affects et tactiques populaires », in GRASSY Elsa & SKLOWER Jedediah (dirs), *Politiques des musiques populaires au XXI^e siècle*, Guichen, Mélanie Seteun, 9-38.
- , 2020, « Le Gouvernement des sens. Militantisme jeune communiste, médias et musiques populaires en France (1955-1981) », Thèse de doctorat en Sciences de l’information et de la communication, Sorbonne Nouvelle, en ligne : <https://theses.fr/2020PA030068>.
- SIMON Justine, 2022, « Analyser la mobilisation contre la LPR sur Twitter : enjeux théoriques et défis méthodologiques », in MASSOU Luc, MPONDO-DICKA Patrick & PINÈDE Nathalie (dirs), *Analyses des sites web*, Londres, ISTE Éditions, 142-173.
- , 21-23 mai 2025, « Charge émotionnelle des musiques à caractère mémétique dans les publications TikTok Pro-Bardella. Étude de cas : viralité du même musical “Je partira pas” », 2^e édition du colloque Draine, « Discours de haine et émotions : enjeux idéologiques et épistémologiques », Grenoble, université Grenoble Alpes.

- , 2026a à paraître, « Connected intermusicality: a semio-discursive analysis of political engagement in the social media context of TikTok », in ROSSETTE-CRAKE Fiona (ed.), *Approaching Digital Interfaces, Social Media and Multimodality from the French Context*, Londres, Routledge Studies in Multimodality.
- , 2026b à paraître, « Citer la voix chantée de l'autre en contexte électoral sur TikTok », in JAKUBOWSKA Joanna & REBKOWSKA Agata (dirs), Actes de la 9^e édition du Colloque international et interdisciplinaire Ci-Dit « De quelles voix sommes-nous fait-es ? Oralités et discours rapportés. Histoire, formes et pratiques », Wrocław, Éditions Harrassowitz.
- SIMON Justine (dir.), 2018, *Le Discours Hypertextualisé : espaces énonciatifs mosaïques*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- SMALL Christopher, [1998] 2020, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*, trad. de l'anglais par Sklower Jedediah, Paris, Éditions de la Philharmonie de Paris.
- SOUCHIER Emmanuel, CANDEL Étienne & GOMEZ-MEJIA Gustavo, 2019, *Le Numérique comme écriture : théories et méthodes d'analyse*, Paris, Armand Colin.
- TALBOT Cécile, 2020, « *Nous qui sommes sans passé, les femmes* : usages et réappropriations de l'*Hymne des femmes* dans les collectifs féministes de la troisième vague », *Mots. Les langages du politique*, 124, 107-124, <<https://doi.org/10.4000/mots.27327>>, [consulté le 15/06/2025].
- THOMAS Jonathan, 2020, *La Propagande par le disque. Jean-Marie Le Pen, éditeur phonographique*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- TRAÏNI Christophe, 2008, *La musique en colère*, Paris, Les Presses de Sciences Po.
- TUAILLON DEMÉSY Audrey, 2021, « "Il ne faut jamais tuer l'enfant". L'expression du temps dans la culture punk à travers l'exemple de Chez Narcisse », *Temporalités*, 33, <<https://journals.openedition.org/temporalites/8493>>, [consulté le 23/06/25].
- TURBÉ Sophie, 2017, « Mesurer les degrés d'engagement dans les mondes musicaux : du public au non-public de musique metal », *Interrogations*, 24, <<https://www.revue-interrogations.org/Mesurer-les-degres-d-engagement>>, [consulté le 30/04/2025].
- VOLOCHINOV Valentin Nikolaïevitch [BAKHTINE Mikhail], [1929] 1977, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit.
- WOLFF Francis, 2015, « Comprendre le discours musical. Entretien », *Hermès, La Revue*, 72 (2), 143-149, <<https://doi.org/10.3917/herm.072.0143>>, [consulté le 16/06/2025].