

HYMNES, CHANSONS DE MARCHE ET CHANSONS RÉGIMENTAIRES PENDANT LA GRANDE GUERRE À TRAVERS LES JOURNAUX DE TRANCHÉES

[Loredana Trovato](#)

E.N.S. Editions | « [Mots. Les langages du politique](#) »

2020/3 n° 124 | pages 43 à 61

ISSN 0243-6450

ISBN 9791036202803

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-mots-2020-3-page-43.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour E.N.S. Editions.

© E.N.S. Editions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Hymnes, chansons de marche et chansons régimentaires pendant la Grande Guerre à travers les journaux de tranchées

Anthems, marching songs and regimental songs during the Great War as seen through trench newspapers

Himnos, marcha y canciones de regimiento durante la Gran Guerra a través de los periódicos de trinchera

Loredana Trovato



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/mots/27152>

DOI : [10.4000/mots.27152](https://doi.org/10.4000/mots.27152)

ISSN : 1960-6001

Éditeur

ENS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 19 novembre 2020

Pagination : 43-61

ISBN : 979-10-362-0280-3

ISSN : 0243-6450

Distribution électronique Cairn



CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

Référence électronique

Loredana Trovato, « Hymnes, chansons de marche et chansons régimentaires pendant la Grande Guerre à travers les journaux de tranchées », *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 124 | 2020, mis en ligne le 03 janvier 2024, consulté le 10 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/mots/27152> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mots.27152>

Hymnes, chansons de marche et chansons régimentaires pendant la Grande Guerre à travers les journaux de tranchées

Nous avons reçu souvent des chansons que des poilus nous envoyaient des tranchées. [...] Nous publierons ces chansons. Et nous sommes sûrs que parmi ces strophes, l'on trouvera les vers les plus poignants, les plus évocateurs de la guerre et des pensées des soldats, parce qu'elles sont l'œuvre même des soldats, le chant spontané jailli de leur âme de poilus, en toute sa vérité, en toute son émotion, en tout son rude héroïsme. Celles-ci sentiront la poudre, le sang généreux, la boue glorieuse. (*L'Écho des gourbis*, décembre 1915, n° 11, p. 8)

La citation placée en exergue de cet article nous fait bien comprendre par quel esprit patriotique et par quel enthousiasme les hommes engagés au front saluèrent le début de la Grande Guerre. Enthousiasme qui commença à se transformer en déception, ennui et peur après les premiers mois de combats et de tranchées. Et pourtant, les Français avaient évoqué cette guerre comme l'occasion attendue pour rétablir les équilibres entre les nations européennes les plus puissantes et venger le « tort subi » en 1870 avec l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine à la Prusse de Bismarck. La propagande opérée par les médias de l'époque (les journaux en tête et les affiches publicitaires dans les rues), par l'action pédagogique de l'école visant à former le bon citoyen français à travers les idéaux colonialistes et nationalistes, ainsi que par certaines œuvres littéraires et artistiques (pensons, par exemple, à l'exaltation de la guerre comme « seule hygiène du monde » pour le futurisme de Filippo Tommaso Marinetti), avait permis d'accueillir avec joie cette guerre – annoncée comme brève et « douce » – et d'obtenir un large consensus dans la population et les milieux politiques et intellectuels. C'est en effet sous le signe d'une « guerre joviale »¹ que des milliers d'hommes partent pour le front ; c'est encore sous le signe de cette jovialité que les civils ne restent pas les bras croisés, mais participent par leur travail et leurs efforts à la guerre en continuant à travailler dans les champs (les

1. C'est le titre d'un des journaux de tranchées français.

femmes en particulier) et dans les usines, et en offrant aux soldats leur soutien actif. Ainsi, des centaines de colis contenant des vivres, du tabac et du vin sont expédiés dans les campements militaires, des milliers de lettres et de cartes postales sont écrites avec des photos, des baisers, des mots tendres et d'encouragement ; on crée même une figure de soutien, la marraine, qui devient vite l'objet du désir et des divagations érotico-sentimentales des soldats, et à laquelle ils dédient souvent des poèmes, des chansons, ou des lettres passionnelles.

Aux parades, fanfares, défilés militaires qui avaient accompagné l'entrée en guerre avait vite succédé la pluie des obus dans les champs de bataille ; toutefois, la musique ne s'était pas complètement arrêtée. Car les chefs militaires et politiques soutenaient et encourageaient les différentes formes de production musicale (chants, spectacles, revues, etc.) dans le but de stimuler le moral des soldats, de les amuser et les distraire. Lorsque les conditions le permettaient, on essayait de reconstituer dans les cantonnements et les tranchées l'ambiance des cafés-concerts à la mode ou des théâtres les plus populaires de Paris², même grâce à la présence d'artistes comme Lucien Boyer et Théodore Botrel, enrôlés comme chansonniers aux armées. Et cela pendant toute la période 1914-1918, comme il est possible de le constater à partir des nombreuses sources documentaires dont on dispose de nos jours, et notamment de notre corpus, qui se compose de quelque 150 titres de journaux de tranchées français³.

Même si elle a fait l'objet de quelques études, la chanson française de la Grande Guerre, et notamment tout le vaste ensemble des chansons de route ou de marche et des hymnes des différents régiments, est encore aujourd'hui bien loin de représenter un « lieu de mémoire ».

De nouveaux auteurs (souvent des auteurs occasionnels) s'étaient emparés de la plume pour écrire poésies de circonstance, chansons et chansonnettes, hymnes et éloges funèbres, dont la plupart sont aujourd'hui oubliés à cause de

2. Au cours du XIX^e siècle, et notamment sous la Troisième République, la chanson connaît un développement formidable grâce à la prolifération de salles de musique, guinguettes et cafés-concerts qui accueillent un large public, socialement et culturellement diversifié (voir, à ce propos, Caradec, Weill, 2007 ; Dillaz, 1991 ; Gauthier, 1992 ; Leclercq, 2014 ; Manfredonia, 1997). Les auteurs se multiplient et leurs textes touchent les milieux les plus variés et les sujets les plus divers : de l'amour romantique à l'amour patriotique ; de l'anarchisme et de l'antimilitarisme au militantisme politique le plus acharné ; de la vie libre et bohémienne à la vie de caserne ; des revendications sociales et des conditions de vie de la classe ouvrière aux revendications nationalistes focalisant l'attention générale sur la question des territoires occupés de l'Alsace et de la Lorraine. L'école républicaine insère la chanson dans ses programmes pour en faire un outil efficace de diffusion de ses valeurs et de ses principes dans le processus de formation des jeunes Français (voir Alten, 2005 ; Cousin, 1988).
3. Il s'agit d'un corpus très hétérogène, car, contrairement à la presse nationale, la plupart de ces journaux ne paraissaient qu'irrégulièrement à cause des difficultés matérielles de production. Certains journaux étaient écrits à la main et se sont vite détériorés ; d'autres ne circulaient que dans le régiment ou secteur où ils étaient produits et n'ont pas été conservés ; d'autres encore n'ont pas survécu à la fin du conflit à cause de la mort des rédacteurs. Georges Thuriot-Franchi recense environ 140 journaux de tranchées en octobre 1916, chiffre presque quadruplé en 1918, date à laquelle on compte au moins 474 titres (voir Soudagne, 2009, p. 128).

leur lien solide au contexte de guerre. Mais, à l'époque, ces textes furent récités, chantés et diffusés grâce, d'un côté, à la presse quotidienne nationale, et, de l'autre, aux journaux de tranchées qui circulaient au front.

En effet, presque chaque numéro consulté propose des chansons ; ce qui témoigne de l'importance accordée à l'amusement des troupes en tant que facteur essentiel à la cohésion du groupe et au maintien de la bonne humeur dans les tranchées, surtout afin d'éviter toute forme de remise en cause de la guerre. Dans cet ensemble, nous avons sélectionné les textes comportant une indication architextuelle ou paratextuelle précise, telle que *hymne, chanson de route, chanson de marche, chanson-marche, chanson régimentaire*. Ce sont 85 textes, dont deux seulement contiennent dans leur titre le mot *hymne*, même si nombre de chansons régimentaires pourraient être considérées comme des hymnes. Du reste, il ne faut pas oublier que la plupart des hymnes nationaux sont, à l'origine, des marches.

Dans les paragraphes qui suivent, nous essaierons de montrer la charge symbolique et le fort potentiel émotionnel que ces textes véhiculent. Ils témoignent en outre de l'existence d'un collectif humain bien délimité se reconnaissant, en tout premier lieu, dans le partage des mêmes goûts et des mêmes intérêts, et non pas dans l'uniforme que l'on porte ou dans l'appartenance à telle ou telle unité.

Comme il s'agit d'une étude novatrice sur un corpus vaste et très peu abordé par les sciences humaines et la linguistique, nous essaierons de proposer une première approche des facteurs extralinguistiques (conditions de naissance de ces chansons, emplacement, relations intertextuelles, circularité des textes et des musiques, etc.) et linguistiques (marques énonciatives, rôle du *nous* collectif, présence de l'injonction, valeur axiologique des subjectivèmes affectifs et évaluatifs), afin de relever leur importance dans les mécanismes de renforcement de l'*ethos* combattant.

Appellations génériques et auteurs des textes

Si l'appellation *hymne* est presque absente de notre corpus, c'est à cause de la nature ludique des journaux de tranchées, dont la fonction primaire n'est pas celle de donner des informations, mais de contribuer à la récréation des soldats principalement par le jeu, le comique, les histoires drôles et les blagues⁴. L'hymne est ressenti comme un genre trop solennel et sérieux, qui a du mal à trouver sa place à l'intérieur d'un espace voué principalement au divertissement.

4. Dans les journaux de tranchées, l'information véritable se limite souvent aux tableaux d'honneur et aux nécrologies, tandis que les autres textes s'appuient sur le vraisemblable, l'humour, le comique et l'ironie. Pour approfondir ce sujet, voir, entre autres, Audoin-Rouzeau, 1986 ; Royette, 2010 ; Trovato, 2014.

Répondant aux canons du genre, les deux hymnes repérés ont pour finalité l'exaltation du drapeau et de la France : le premier, inséré dans *Le Cri du poilu* (1917, p. 3), est *Hymne à la France*, que Camille de Sainte-Croix avait composé avant de mourir. Il ne s'agit pas d'un texte inédit, car il circule dans la presse locale et nationale dès le début de la guerre. Sa structure régulière (trois octonaires d'octosyllabes à rimes alternées : ABABCD) suit un mouvement de marche.

Composition originale et inédite, le deuxième est publié dans *Allo!... Saint-Maixent* (1918, p. 13), peu avant la signature de l'armistice. Il se compose de neuf quatrains (trois alexandrins et un octosyllabe) à rimes alternées. On ne propose pas d'air d'accompagnement, ni de partition musicale, ce qui nous fait supposer qu'il s'agit d'un poème lyrique et non pas d'un chant à exécuter.

Les deux présentent beaucoup de caractéristiques communes : (a) le fait de relever du discours épideictique⁵; (b) la répétition, à la fin de la strophe, du mot-clé (« drapeau », « France ») en apostrophe; (c) l'incitation à agir et l'expression vive des sentiments mises en relief par les phrases essentiellement exclamatives; (d) la présence de figures allégoriques (la « Victoire », la « Beauté », la « Vertu »); (e) le thème de la grandeur de la France et de la bravoure de ses soldats par rapport à la barbarie et à l'ignominie de l'ennemi...

Ici, le jeu d'oppositions entre *nous* et *l'autre* doit servir à susciter de fortes émotions individuelles, convergeant vers un projet de construction collective de la communauté par la définition d'une sorte de barrière imaginaire entre *poilus* et *boches*, et à unir tous ceux qui partagent la même vision du monde et les mêmes idéaux sous les symboles du drapeau et de la Nation. En ce sens, l'hymne agit en tant que marqueur pour affirmer l'altérité d'un pays par rapport aux autres. Voilà pourquoi, associé à l'imaginaire culturel du drapeau, il peut être considéré comme une puissante arme idéologique.

Il s'agit de mettre en forme, musicalement ou graphiquement, un discours sur la nation doté d'une certaine capacité performatrice qui confine au sacré – déshonorer le drapeau ou l'hymne est au mieux offensant, au pire un acte criminel. De façon générale, l'un et l'autre simplifient à l'extrême le roman national, qu'il soit consensuel ou non, renvoient à un passé plus ou moins mythique, quelquefois à des combats [...] ou proposent un récit des valeurs et des aspirations nationales. À usage interne, ils visent à raviver le plus fréquemment possible le sentiment d'appartenance à la communauté qui fonde l'*identité* [...]. (Bouchard, 2013, p. 107)

Par ailleurs, beaucoup de chansons régimentaires peuvent être ressenties comme des hymnes sans en partager le ton grave. De cette manière, on vise à rendre le genre plus convivial pour l'adapter au mythe du poilu jovial et rieur, ainsi qu'aux objectifs des journaux de tranchées. On participe en outre

5. À vrai dire, la plupart des chansons qui composent notre corpus relèvent du discours épideictique.

à la construction de l'identité collective française et de l'*ethos* combattant en ajoutant aux principes sacrés du peuple français la bonne humeur gauloise⁶, comme le montrent les exemples suivants :

– À nos territoriaux (*Le Petit Écho du 18^e régiment territorial d'infanterie*, 1914, p. 3), c'est l'un des premiers exemples de chanson régimentaire au ton grotesque et moqueur, publiée dans un journal de tranchées. L'auteur n'est indiqué que par un pseudonyme et l'appartenance à la compagnie (« serg' Bouc, 3^e Cie, 18^e terr^{al}»), tandis que la musique est celle de *Le Bal à l'hôtel de ville* (1879, mais éditée en 1887) de Maurice Mac-Nab⁷.

– *Les Francs-Poilus, chanson de guerre (1914-1915)*, publiée dans *Le Canard poilu* (1915a, p. 1), composée par le renommé chef d'orchestre W. Naudin. Elle peut être considérée comme une sorte d'hymne joyeux, dans le style des chants troupiers. Dans le refrain, elle présente un mouvement de marche :

C'est nous qui somm's les Francs-Poilus,
De vrais costauds, pas des andouilles ;
Nous n'avons jamais froid... au dos
Nous n'avons jamais froid... aux jambes.
Un', deuss', un' deuss' ! Il pleut v'là qu'ça mouille !
Nos falzars au ventr' sont bossus :
C'est nous qui somm's les Francs-Poilus.

– *La Pièce de marine (L'Écho du Grand-Couronné : organe du 323^e d'artillerie*, 1915, p. 2-3) est adressée aux poilus de ce régiment, pour les inciter à résister face aux Allemands sans craindre la mort et à rester gais malgré la peur et la douleur. La musique est celle de *Sous les ponts de Paris*, grand succès de Jean Rodor et Vincent Scotto⁸, créé pour la première fois en 1913 par Georgel.

– *Chanson dédiée au 1^{er} zouaves*, publiée dans le journal de ce régiment, *La Chéchia* (1916a, p. 4). Les paroles sont de L. Boyer. Le texte renvoie à la meilleure tradition des goquettes et des cafés-concerts, comme en témoigne la strophe II :

Ah ! quel régiment
C'en est surprenant
Quand on a fini de s'conduire en brave
Voilà les Zouzous
Qui ont un esprit fou ;

6. Presque tous les textes préfaciels accompagnant la sortie d'un nouveau journal soulignent cet aspect : faire apparaître « la franche gaieté gauloise » (*Le Clairon territorial*, 1915), « répandre dans le boyau une bonne humeur [...] ». Montrer, une fois de plus, que le soldat français sait se battre en chantant et qu'aux heures les plus graves il ne perd pas cette franche et saine gaieté qui est la caractéristique de la race » (*L'Écho du boyau*, 1915).
7. Écouter la chanson en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=vyz1_HdhENo (consulté le 27/07/2020).
8. Écouter la chanson en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=gmqMCOoH2Xo> (consulté le 27/07/2020).

Nous faisons des r'vues... à schlitter partout
On a des poètes remplis d'esprit
Ah! Ça oui
On a un dessinateur en pied
C'est Frippier,
On a un Caruso qui chant' gratis
C'est Montis
Bref, tous nos copains sont des artis's.

– C'est encore *La Chéchia* (1916b, p. 3) qui propose, sur le modèle du texte de L. Boyer, la *Chanson des schlitteurs*, dont nous ne connaissons ni l'auteur ni la musique. Par le comique, le ton un peu potache, l'hyperbole, la répétition du radical « schlitt- »⁹ qui confèrent au texte les caractéristiques d'un virelangue, on montre le lien de solidarité entre les soldats de ce groupe :

Nous schlittons partout à la ronde
Partout nous posons nos rondins
Nous sommes les meilleurs schlitteurs du monde
Car nous schlittons dans tous les coins.

– Les mitrailleurs sont encore les protagonistes dans *C'est les mitrailleurs!*, chanson à l'humeur goguenarde publiée dans *Le Gafouilleur : organe de la mitraille* (1916, p. 8), où, comme dans les autres chants militaires s'inspirant du répertoire populaire, on parle d'amour, de vin et de tous les plaisirs de la vie :

Pinard, amour et tabac
Sont reçus tous à pleins bras
Ils se lèchent les babines
De sardines
Ils adorent la gaité
Des femmes ils sont gâtés
C'est une place d'honneur
D'être mitrailleur (*bis*).

Peu nombreux sont les chants qui portent l'appellation générique *chanson du groupe*, *chanson du secteur* ou *chanson régimentaire*. Parmi eux, on peut citer *La Chanson du groupe*, c'est-à-dire celle du 4^e groupe du 107^e régiment d'artillerie lourde, parue en 1918 dans l'organe de ce régiment, *Cingoli-gazette*, même si le court texte de présentation précise qu'il s'agit d'une « rimaille » créée en 1915 sur l'air de *La Paimpolaise* (1895), le très connu chant patriotique de T. Botrel¹⁰. Enfin, *La Chanson du secteur (Le Canard du boyau : bulletin officieux de la 74^e demi-brigade, 1916, p. 3)* est un texte amusant qui oppose tou-

9. L'auteur utilise sans doute ce terme, qui signifie « construire un chemin en rondins », pour le simple jeu de mots comique et scatologique offert par sa prononciation qui évoque le verbe « chier ».
10. Écouter la chanson en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=LiiKoH4EZic> (consulté le 27/07/2020).

jours le courageux soldat français au boche et qui peut être chanté avec brio dans la mesure où il se fonde sur la musique rapide de la valse *Sous les ponts de Paris*.

En revanche, les appellations génériques *chanson de route* ou *chanson de marche* (ou simplement *marche*, ou encore *chanson-marche*) sont beaucoup plus répandues. Ces textes constituent la partie la plus riche et la plus intéressante de notre corpus, car on en trouve au moins un dans chaque journal de tranchées consulté, ce qui nous empêche d'en fournir ici une liste détaillée comme dans le cas précédent¹¹. Ils sont en outre plus nombreux car, si la chanson-hymne d'un régiment ne peut qu'être unique (rarement on la double, on la modifie, ou on la substitue), les marches qu'entonnent les soldats ne doivent pas forcément être toujours les mêmes. On peut les changer, les renouveler, construire de nouveaux refrains à partir d'un événement qui s'est passé dans la tranchée ou lors d'un combat...

Quant à leur auctorialité, il faut relever qu'une bonne partie de ces chansons sont anonymes et ne peuvent pas être attribuées à tel ou tel auteur ou à un régiment particulier : elles sont recopiées d'autres journaux, ou circulent oralement de tranchée en tranchée jusqu'à perdre leur identité, c'est-à-dire la possibilité de les identifier comme l'expression d'un groupe à un moment et dans un contexte précis.

Quelquefois, nous avons seulement l'initiale du prénom suivie du nom (par exemple R. Goument, L. Farge ou S. Avèse), information qui peut être complétée éventuellement par le grade ou le secteur militaire. Dans d'autres cas, nous ne possédons que les initiales ou un pseudonyme (par exemple Bistouri et Polj Son ou L'Homme de vigie).

À côté de ces personnages difficiles à identifier ou anonymes, nous avons d'autres figures qui jouissent d'une certaine renommée dans les milieux artistiques et culturels français de l'époque ou dans celui du journalisme des tranchées, comme Pierre Causse, chansonnier du 142^e régiment d'infanterie, connu dans le milieu de la presse montpelliéraine. Il a écrit beaucoup de textes pour *La Vie poilusienne*, parmi lesquels : la *Chanson-marche de la 124^e division* (1916a, p. 3) ; *Les Pauvres Ciblots!* et la chanson de route *Tout doucement!* (1916b, p. 4) ; une autre chanson de route, *Le moral est bon*, et *La Guerre économique* (1917, p. 4), sur l'air de *L'Anatomie*, qui n'est autre que *L'Anatomie du conscrit* (1905) de Polin.

Citons encore Jean Mady, soldat-rédacteur du *Rigolboche*, qui a composé plusieurs poèmes et textes de chansons sur la guerre, tels que *La Légende du crapouillot* (1915b, p. 3), *Chanson de route* (1915c, p. 3) sur l'air de *Sur la route de Louviers*, qui avait été interprétée par Aristide Bruant¹², et *Pour prendre Verdun* (1916, p. 4).

11. Le lecteur trouvera cependant beaucoup d'exemples de chansons de route dans les paragraphes suivants.

12. Écouter la chanson en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ojoyvAVWjGUS> (consulté le 27/07/2020).

Sur l'air de... Le rôle de la chanson populaire

Presque toutes les chansons présentent l'indication de la musique accompagnant les paroles : il s'agit souvent d'un air emprunté à différents répertoires populaires (chanson paillarde, comique troupier, vaudeville, chansons et comptines enfantines, etc.), repris et réadapté pour l'occasion. La recherche et le classement de ces données nous montrent quel était le degré de circularité des textes ou le rôle de la chanson populaire en cette période, mais aussi quels étaient les goûts des soldats, les chansons qu'ils aimaient davantage ou qui étaient à la mode.

Une des sources à laquelle puisent les chansonniers du front est la chanson enfantine, ainsi que les anciens chants militaires devenus d'agréables refrains appris dans l'âge le plus tendre. Nous en citons quelques-uns :

– *Il était un petit navire*, ou *La Courte Paille*¹³, qui était, à l'origine, un chant de marins, devenu, au milieu du XIX^e siècle, une chanson vaudevillesque, et évoluant au XX^e siècle en chanson pour enfants. Sur son air, on a créé la chanson de route en occitan *Viva lou bon pinard* (*La Vie poilusienne*, 1916b, p. 4).

– *C'est la mère Michel*, chanson enfantine populaire¹⁴ qui remonte aux années 1820, même s'il en existe des versions plus anciennes qui datent de 1721. Sur ses notes, on a écrit *L'O.A. du 3^e bataillon*, chanson de marche publiée dans *La Vie poilusienne* (1917, p. 4).

– *Malbrough*¹⁵ *s'en va-t-en guerre*, chanson populaire¹⁶ devenue aujourd'hui une comptine. Son air et son refrain sont repris pour la chanson de marche *Après la Marne* (*Gardons le sourire*, 1917, p. 3) :

Guillaum' s'en va-t-en guerre
Miron-ton, miron-ton, miron-taine !
Guillaum' s'en va-t-en guerre,
Tout par un beau matin.

Grâce à la conscription, les soldats apprenaient en outre beaucoup de chants dans les classes, qui donnaient l'instruction de base aux nouvelles recrues. Et cela pendant les premières semaines du service, preuve de l'importance accordée à la musique dans la formation des militaires. Ceux qui savaient lire et écrire recopiaient dans des cahiers les chansons, en poursuivant peut-être l'habitude apprise pendant l'école élémentaire. Ce n'est pas un hasard

13. Écouter la chanson en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Rvtm1b5dL7g> (consulté le 27/07/2020).

14. Écouter la chanson en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=HDSLXxksquo> (consulté le 27/07/2020).

15. Dans le journal, ce mot est écrit avec un t final.

16. Écouter la chanson en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=yjR7mMDzWLA> (consulté le 27/07/2020).

si, dans les journaux de tranchées, l'un des airs les plus repris par les poilus, lorsqu'ils veulent célébrer des batailles importantes et les camarades morts au combat, est *Le Clairon* (vers 1873), chant militaire de Paul Déroulède¹⁷ qui figurait sur presque toutes les couvertures des cahiers scolaires. Nombreux sont les chants patriotiques qui s'en inspirent. Nous en rappelons seulement trois parmi les plus diffusés au front :

– À *Douaumont* (*Les Boyaux du 95^e*, 1916, p. 2), qui exalte l'action héroïque des poilus dans un des lieux de combat les plus importants de la bataille de Verdun. Le renvoi intertextuel à l'œuvre de P. Déroulède n'est pas offert seulement par la musique, mais aussi par la mention du clairon.

Mais la bataille fait rage,
Le clairon sonnant la charge
Est frappé d'un' balle au front ;
À cette minute grave,
Il est tombé en brave,
Le clairon de Douaumont. (strophe VI)

– *Les Épargés* (*Le Cafard muselé*, 1917c, p. 5), qui fait l'éloge des soldats qui ont combattu à la bataille des Épargés en 1915. Le ton lyrique et le vocabulaire emprunté à l'épopée conviennent à la célébration des morts en un récit rendu émotionnel par la répétition de l'interjection « Hardi ! », les points d'exclamation et la comparaison avec les héros des grandes batailles du XIX^e siècle. Ici, le poilu devient un exemple pour les autres, et surtout pour les générations à venir, l'expression la meilleure de l'*ethos* combattant.

[...] Hardi ! hurle le capitaine,
Hardi ! la victoire est certaine !
Les Boches vont se défilier.
Nous traversons les ch'vaux de frise
Et vingt Boches – la bonne prise ! –
S'empresent de capituler. [...]
Comme les preux de l'Épopée
D'Austerlitz, d'Eylau, de Crimée,
Ils sont morts pour la Nation !
Dormez, héros, cœurs magnanimes,
Vous revivrez, pauvres victimes,
Dans notre grande affection ! (Strophes, III, V)

– *Combat naval* (*Le Col bleu : gazette des marins*, 1917, p. 1), dans lequel l'auteur commémore tous les combats navals et les marins qui ont perdu la vie. Le texte ressemble beaucoup à celui de *Les Épargés* quant à la structure, à l'élan émotionnel, à la volonté de faire une petite épopée d'un épisode tragique mais

17. Écouter la chanson en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=M4ptmbIx2oU> (consulté le 27/07/2020).

victorieux de l'armée française. La dernière strophe fait l'éloge du courage des soldats décédés sur un ton solennel, exploitant le *topos* classique de la Nation telle une mère amoureuse, dont les fils luttent pour la protéger et la préserver :

Bravo ! fils de l'onde amère,
Que la France notre mère
Récompense vos efforts !
Au grand jour de la victoire,
Qu'elle exalte votre gloire
Et celle de nos chers morts !

Les paroliers de la Grande Guerre s'inspiraient tout particulièrement de chants patriotiques déjà connus et fredonnés par les soldats. Parmi ce riche répertoire, nous pouvons rappeler :

– *La Paimpolaise* de T. Botrel sur une musique d'Eugène Feautrier qui constitue non seulement la base de *La Chanson du groupe*, mais aussi de plusieurs chansons de route et chansonnettes diffusées au front. La raison de ce succès est également due à la présence au front du barde breton, incorporé comme chanteur aux armées.

– L'air des *Allobroges* (1856), hymne de la Savoie¹⁸, est beaucoup utilisé pour son importance et sa solennité. Son titre originel est *La Liberté*, mot qui apparaît dans le refrain comme dans les couplets de l'hymne, ainsi que dans la *Marche des récupérés*, le chant de la 6^e division, parue dans *Le Cafard muselé* (1917a, p. 2-3).

– *Ce que c'est qu'un drapeau* (1899), chanson écrite par Edgar Favart sur une musique de Xavier La Mareille¹⁹, qui est parfois titrée par son refrain *Flotte, petit drapeau*. Elle était très connue parce qu'elle faisait partie de la série de chansons patriotiques enregistrées avant le début de la guerre. Sa musique est utilisée pour une marche allègre, à l'esprit potache, *Le Foyer du soldat*, publiée dans *Le Cafard muselé* (1917b, p. 4).

La dernière source est formée par le vaste ensemble des chansons populaires qui étaient à la mode et que l'on écoutait dans les salles de spectacle (à Paris notamment) ou grâce aux premiers enregistrements. Les chansons d'A. Bruant sont les plus reprises et les plus citées. Le record est à attribuer à *Belleville-Ménilmontant* (1885)²⁰, utilisée comme base pour un grand nombre de chansons, parmi lesquelles : *C'est les mitrailleurs !*, *Les Pauvres Ciblots !* et *Pour prendre Verdun, La Réponse des faubourgs aux zeppelins* (*L'Artilleur*

18. Écouter la chanson en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=mqS4er4_dmo (consulté le 27/07/2020).

19. Écouter la chanson en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=9klx6uVqMqM> (consulté le 27/07/2020).

20. Écouter la chanson en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=xx1CsYp_pMY (consulté le 27/07/2020).

déchaîné, 1916, p. 1), *Dans les Zouaves (La Chéchia, 1917b, p. 1)*, *Au cantonnement (La Gazette du créneau, 1917, p. 4)*²¹.

D'autres airs très populaires sont de même réemployés pour la création de nouveaux textes à entonner, parmi lesquels nous avons choisi les plus cités dans les journaux de tranchées :

– *La Marche des cambrioleurs* de Jean Daris avec la musique de Rodolphe Berger²², qui connut un grand succès grâce à Victor Léjal, qui la lança au Caveau des innocents à Paris en 1898. Son air a inspiré *Les Éclaireurs volontaires (La Chéchia, 1915, p. 4)* et la *Marche des P.T.T. du camp (Le Canard : journal des prisonniers de guerre, 1917, p. 2)*.

– *Sans le vouloir*, valse chantée sur *Some Sort of Somebody...* (1915), dont la traduction française avait été réalisée par L. Boyer, qui l'avait insérée dans son répertoire pour les soldats au front. Dans notre corpus, ce sont *Le Rondeau du fusil (Le Canard poilu, 1915b, p. 1)* et *La Ronde des casques (Le Front, 1916, p. 12)* qui s'en inspirent.

– *Si tu veux, Marguerite*, chanson populaire créée par Harry Fragson en 1913²³. De son air s'inspirent *La Chanson des Épargés (Le Canard du boyau, 1917, p. 3)* et la chanson de route *La Pause (La Chéchia, 1917a, p. 3)*.

– *Quand Madelon vient nous servir à boire*, chanson créée par Bach le 19 mars 1914 au café-concert Eldorado²⁴. Elle devient vite un chant militaire, également interprété par les comiques troupiers. Deux chansons de route en particulier l'évoquent : celle publiée sans titre dans *Le Petit Écho du 18^e régiment territorial d'infanterie* (1917, p. 2) et *Six-Six-marche*, la chanson de marche du 66^e régiment (*Sans tabac, 1917, p. 3*).

Stratégies linguistiques de la mise en valeur de l'*ethos* combattant

Le pronom *nous* en tant que marqueur de l'identité collective

Presque toutes les chansons de notre corpus mettent en place un *nous* communautaire qui est l'expression la plus pure de l'espace organisationnel à fonction

21. Citons brièvement d'autres chansons d'A. Bruant : *La Noire* (1889) pour *Vive la Loire*, chanson patriotique parue dans *Gardons le sourire* (1916, p. 2) ; *Tu ne manieras pas mes tétons* (vers 1900) pour *Ses Teutons (Rigolboche, 1915a, p. 6)* ; *Sur la route de Louviers* pour *La Chanson de route* de J. Mady ; *Auprès de ma blonde*, pour une chanson sans titre publiée dans *Télé-Mail* (1916, p. 3) et pour *En avant la jeune classe ! (En bordée, 1918, p. 2)*.

22. Écouter la chanson en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=xs6wYyLd7jw> (consulté le 27/07/2020).

23. Écouter la chanson en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=GiaAeMfrhRU> (consulté le 27/07/2020).

24. Écouter la chanson en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=g5jklM1_qFE (consulté le 27/07/2020).

idéologique et politique qui l'a engendré et d'où il tire sa substance la plus profonde. Autrement dit, il est le résultat des représentations construites et partagées par les sujets énonciateurs au sein d'une collectivité sociale et territoriale en un moment historique déterminé.

Comme le résume Damon Mayaffre :

[...] le « *nous* » est fondamentalement politique (c'est même pour les analystes le premier mot politique de la langue française) et d'évidence identitaire : il a pour vocation, dans la langue politique, de construire une identité collective, de constituer une communauté, d'élever une pensée privée au statut de pensée ou de discours public, de substituer à l'individualité du locuteur l'*identité plurielle* politique du groupe. (Mayaffre, 2003, p. 251-252)

Qui plus est, il s'inscrit forcément dans une parole de pouvoir en raison de la censure à laquelle tous les textes étaient soumis, mais aussi de son emploi dans un discours de type persuasif, visant à faire converger la parole et l'image individuelles dans la parole et l'image du groupe. Derrière les masques du jeu, du comique et de la plaisanterie, ces chants sont de puissants outils au service de la propagande, car ils agissent au plus profond de l'être pour modeler l'identité collective et construire le mythe salvateur du poilu.

Voilà la raison pour laquelle nous avons affaire à un *nous* inclusif et collectif qu'on a du mal à segmenter en *je + tu/vous*, car il n'y a pas de véritable *je* exprimant un *ethos* individuel, vu que *je* doit réfléchir l'image collective et s'intégrer complètement à elle. Ce n'est pas un hasard si beaucoup de chansons commencent par ou contiennent l'expression « c'est nous qu'est / qui sommes », à quoi on ajoute l'indication du régiment ou de la spécialité (« c'est nous qu'est la bombarde », premier vers de *C'est la bombarde !*), expression à travers laquelle on souligne le sens d'appartenance à une communauté, où *je* s'identifie avec *nous*.

L'identité collective de *nous* est renforcée en outre par la dialectique oppositive qui s'opère entre ce *nous* et l'*autre*, qui, dans les textes analysés, correspond toujours aux Allemands. De ce fait, *nous* ne se définit en lui-même que de manière diacritique, par rapport à ce qui n'est pas *nous*, comme la « *Kultur* », le « pain K. K. », et en général tout ce qui commence par la lettre *k*, alors que *nous*, c'est le « pinard », la « chasse au cafard », la « bonne humeur gauloise »...

Nous et l'*autre* : la dimension rhétorique

L'identité collective se construit et s'affirme alors à travers ce jeu d'oppositions où *nous* est l'image spéculaire de l'*autre*. Le discours épideictique se charge d'une dimension argumentative où l'éloge de *nous* passe par le fait de ridiculiser, voire de blâmer l'*autre*. Un exemple peut être la dernière strophe de *La Guerre économique*, construite sur le lieu commun de la guerre faite pour donner aux enfants un monde meilleur, une époque de paix et liberté :

Si nous avons pris nos fusils,
Exposé gaiement notre vie,
C'est pour épargner à nos fils
Le joug lourd de la tyrannie ;
C'est pour que le monde demain
Connaisse une ère pacifique,
Ah ! Nous n'aurons pas fait en vain
La guerre économique.

Notons la fonction de l'adverbe « gaiement » qui confirme le *topos* du poilu gai et serein face à la mort, ainsi que celle de l'adjectif « lourd », qui renforce la vision négative de l'ennemi, et qui souligne en même temps le droit des Français de lutter pour l'affirmation des principes révolutionnaires.

La dialectique oppositive se construit en outre par l'emploi des subjectivèmes affectifs et évaluatifs²⁵ orientés axiologiquement vers l'expression d'une valeur positive ou négative. En particulier, ce sont des adverbes tels que *allégrement, crânement, farouchement*, ainsi qu'un bon nombre d'adjectifs et de groupes nominaux, qui contribuent à cette définition de l'image collective de *nous* par rapport à l'ennemi allemand : les poilus sont toujours *vail-lants, braves, gentils et joyeux*, tandis que les boches sont *sauvages, féroces, lâches et tristes*.

Souvent, le jugement négatif est formulé à travers la structure *race + Adj, peuple + Adj* ou *Peuple de + N* : comme dans *race orgueilleuse, vile, criminelle, peuple maudit, peuple de bandits*, formules que l'on répète dans de nombreux textes.

Le jugement positif ou négatif est accentué par l'emploi fréquent des superlatifs relatifs (nombreux sont les exemples du type *le/s plus vaillant/s de...*, *le/s plus courageux de...*, *le/s plus fier/s de...*) et de l'hyperbole, comme dans « le plus joli / courageux / vaillant / brave des régiments », dernier vers de chaque strophe de la chanson du 160^e régiment, ou comme dans « O cher fusil, mon compagnon de gloire, / Le Monde entier acclame tes succès » (*Le Rondeau du fusil*).

Des symboles comme le drapeau ou des concepts abstraits comme la victoire, la répétition de mots ou expressions (tels que *héros, courageux, nos braves, Poilus pleins d'entrain, On les aura!*), l'apostrophe (comme, par exemple, *O mon fusil, Soldats!, Camarades!*) sont enfin d'autres éléments stratégiques intervenant dans l'affirmation de l'*ethos* combattant. Ils ont pour fonction d'intensifier la dimension héroïque et le dévouement du soldat à la patrie, en contribuant ainsi à la rhétorique de guerre et à la construction du mythe salvateur du poilu.

25. Nous utilisons la terminologie et l'approche proposées par Catherine Kerbrat-Orecchioni (1999, p. 79 et suiv.).

Toutes les chansons que l'on trouve dans les journaux de tranchées font recours, donc,

à des stratégies discursives qui tendent à toucher l'émotion, les sentiments, de l'interlocuteur ou du public de façon à la [sic] séduire ou au contraire lui faire peur. Il s'agit d'un processus de dramatisation qui consiste à provoquer l'adhésion passionnelle de l'autre en atteignant ses pulsions émotionnelles. (Charaudeau, 2008, p. 52)

L'injonction

L'injonction a un rôle stratégique dans les chansons des poilus, car elle favorise l'« adhésion passionnelle » dont parle Patrick Charaudeau, et active la « fonction du langage qui vise à faire réagir le destinataire, à déterminer son comportement, ou à le contraindre à dire ou à faire quelque chose » (Bellachab, Galatanu, Marie, 2010, p. 286). Nombreux sont les actes illocutionnaires directs, d'ordre plus coercitif qu'incitatif, qui suscitent l'action du soldat et qui sont exprimés à l'aide (a) des phrases impératives et (b) des interjections et exclamations.

(a) Les phrases impératives sont construites surtout à la première personne du pluriel *nous*. Cela n'est pas étonnant, eu égard à la visée politique et persuasive des chansons. Sur la base de l'étude des occurrences des verbes à l'impératif, nous avons pu remarquer que, s'agissant pour la plupart de chansons de route, l'impératif le plus réitéré est *marchons!* (éventuellement accompagné de l'adverbe *gaiement*), suivi par *chantons!* et *luttons!*.

Très rares sont les cas d'impératifs à la deuxième personne du singulier. Ils apparaissent dans les hymnes pour s'adresser directement au Drapeau et à la France : « Conduis-nous donc au Rhin, à la vengeance, / Et de nous tous, Drapeau, sois donc le Roi... » (*Hymne au Drapeau*).

Au contraire, les formes en *vous* sont plus répandues et adaptées au développement de la relation dichotomique *nous/l'autre*, même dans les cas où *l'autre* n'est pas spéculaire, comme le « boche », mais complémentaire, comme les enfants, les femmes ou les civils en général :

Enfants, quand vous serez des hommes,
Souvenez-vous de ces héros.
N'oublions pas, tant que nous sommes,
De le répéter aux échos! (*Le Bataillon des fusiliers marins en 1914*)

Ici, *nous* comprend non seulement la communauté des soldats, mais aussi les citoyens français de tout âge et tout statut qui montrent la même adhésion passionnelle au sort de ces soldats morts pour la France. L'identité collective se consolide en suscitant les émotions agentives, telles que l'admiration et la fierté (voir, à ce propos, Kreutz, 2001), et par conséquent le sentiment de *philia* à l'intérieur de la communauté.

(b) Manifestations les plus directes de la subjectivité et fortement ancrées dans la situation d'énonciation, l'interjection et l'exclamation répondent à un besoin pragmatique du sujet énonciateur, marquent un état d'âme ou une situation de stress émotionnel : tel est le cas de *hardi!*, expression servant à donner du courage, à inviter le destinataire à tenir et à ne pas céder face à la peur de la mort, ou à la tension du combat. De même, elles servent à donner des ordres précis, comme *en avant, les gars!*, exhortation parmi les plus utilisées dans les chansons, qui est devenue l'un des leitmotifs de cette guerre. D'autres exemples qui apparaissent fréquemment dans notre corpus sont les interjections primaires (*Ah!, Oh!, Oh, oh, oh!*) et secondaires (*Haut les cœurs!*), utilisées comme formes d'incitation lorsqu'on entame une action.

Leur rôle est donc essentiel dans la définition de l'identité collective et le renforcement de l'*ethos* combattant, car elles agissent sur les pulsions internes et sur les mécanismes cognitifs déterminant l'implication émotionnelle d'un sujet, en modifiant les attitudes individuelles, qui se transforment en attitudes et réactions psychologiques du groupe.

Considérations finales

Chaque époque historique a son discours politique se servant de marques lexicales propres pour décrire le monde, traiter un sujet, mais plus encore pour l'identifier à l'intérieur d'un espace communautaire. Lorsque le discours politique à lui seul ne suffit pas pour engager une action de propagande, on choisit d'autres moyens et supports pour que cette action soit réellement efficace. Les chansons qui naissent dans les tranchées ont cette fonction : elles sont des instruments de la propagande mise en place par le pouvoir institutionnel. C'est la raison pour laquelle elles sont – comme nous avons essayé de le montrer tout au long de notre analyse – l'expression d'un *nous* qui reflète avant tout une sociabilité interne réelle, pour élargir ses horizons et comprendre ensuite l'espace politique national, comme s'il n'y avait pas de division entre le front et l'arrière, car tous – poilus et civils – partagent la même vision du monde et participent à la lutte.

Par l'emploi de mots symboles, allégories et slogans, mais aussi par le ton ludique et convivial, les chansons concourent aussi à définir l'identité politique des soldats et à construire la représentation que l'on a de soi dans le collectif. De cette façon, elles déterminent et délimitent l'espace linguistique, l'imaginaire culturel et le tissu de relations (sociales, interindividuelles, communautaires, etc.) dans lesquels le groupe se reconnaît et existe.

Que reste-t-il de cet immense patrimoine après la guerre ? Peu. Très peu. Car il s'agissait essentiellement d'une production de circonstance dont le but était de faire oublier les malheurs de la vie dans les tranchées par le rire et l'amusement. Qui plus est, beaucoup de textes n'ont jamais été publiés à l'époque

à cause de la censure. C'est le cas de *La Chanson de Craonne*, écrite en 1917 par un soldat inconnu sur l'air de *Bonsoir m'amour*, une blquette de 1911, qui a été interdite par le commandement militaire sous peine de passer au peloton d'exécution, mais qui a malgré tout réussi à devenir l'un des chants les plus représentatifs de cette époque.

D'ailleurs, une fois passés l'enthousiasme, l'élan, les fortes émotions, on s'est vite concentré sur les nouveaux problèmes posés par l'entre-deux-guerres. On s'est vite aperçu que la guerre n'avait pas servi à garantir un avenir de paix, la joie, le bien-être et la sécurité aux citoyens. On a vite assisté à la montée des systèmes totalitaires en Italie et en Allemagne et écouté de nouveaux discours visant à construire d'autres identités. Les journaux que l'on avait ramenés du front sont devenus des objets pour amateurs, ont été oubliés au fond d'un coffre, ou, pire, ont été jetés. On n'a plus chanté le pinard, le perlot, les marraines, la joie d'être poilu. Il n'y aura en effet même plus de poilus, car la Seconde Guerre mondiale sera tout à fait différente et imposera des chants qui seront eux aussi différents, partisans, moins joyeux et insoucians que ceux de la Grande Guerre. De nouveaux rythmes et de nouveaux thèmes s'imposeront pour inciter, par exemple, au communisme, à la résistance, à la solidarité du monde ouvrier... Voilà pour quoi, aujourd'hui, notre corpus reste un *unicum*, un joyau rare que nous espérons continuer à explorer dans une étude ultérieure, pour en révéler les aspects encore peu abordés par l'analyse linguistique.

Corpus

Allo !... Saint-Maixent, 15 juin 1918.

Cingoli-gazette, juin 1918, 4^e année, n° 20.

En bordée, supplément de *Le Col bleu : gazette des marins*, 15 février 1918, 2^e année, n° 12.

Gardons le sourire, décembre 1916, n° 5 ; mars 1917, n° 8.

L'Artilleur déchaîné, 25 février 1916, 2^e année, n° 14.

L'Écho des gourbis, décembre 1915, n° 11.

L'Écho du boyau, 15 juin 1915, n° 1.

L'Écho du Grand-Couronné, juillet 1915, n° 1.

La Chéchia, 10 septembre 1915, 1^{re} année, n° 12 ; 1^{er} février 1916a, 2^e année, n° 24 ; 15 mars 1916b, n° 27 ; 1^{er} février 1917a, 3^e année, n° 48 ; 15 février 1917b, n° 49.

La Gazette du créneau, 5 octobre 1917, n° 5.

La Vie poilusienne, 1916a, 1^{re} année, n° 2 ; 1916b, n° 7 ; 1917, 2^e année, n° 9.

Le Cafard muselé, 1^{er} avril 1917a, 1^{re} année, n° 4 ; 1^{er} juin 1917b, n° 6 ;

15 octobre 1917c, n° 14.

Le Canard du boyau, décembre 1916, n° 10 ; mars 1917, n° 12.

Le Canard poilu, 5 mai 1915a, n° 11 ; 4 août 1915b, n° 24.

Le Canard : journal des prisonniers de guerre, 7 janvier 1917, 2^e année, n° 11.

Le Clairon territorial, juin 1915, n° 1.

Le Col bleu : gazette des marins, 15 septembre 1917, 1^{re} année, n° 1.

Le Cri du poilu, 1^{er} octobre 1917, n° 1.

Le Front, 16 août 1916, n° 4.

Le Gafouilleur, 15 septembre 1916, 1^{re} année, n° 12.

Le Petit Écho du 18^e régiment territorial d'infanterie, 27 décembre 1914, 1^{re} année, n° 7 ;
25 octobre 1917, 4^e année, n° 155.

Les Boyaux du 95^e, 1916, n° 5.

Rigolboche, 1^{er} juin 1915a, n° 12 ; 10 juillet 1915b, n° 16 ; 10 octobre 1915c, n° 25 ;
10 avril 1916, n° 43.

Sans tabac, août 1917, n° 38.

Télé-Mail, 1^{er} mars 1916, n° 6 (nouvelle série).

Références

ALTEN Michèle, 2005, « Musique scolaire et société dans la France de la Troisième République », *Tréma : revue internationale en sciences de l'éducation et didactique*, n° 25, p. 5-19.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, 1986, *14-18, les combattants des tranchées*, Paris, Armand Colin.

BELLACHAB Abdelhadi, GALATANU Olga, MARIE Virginie, 2010, « Quelle place pour les injonctions dans le discours didactique ? Explicitation grammaticale et/ou communication pour l'enseignement de l'injonctif en FLE », dans O. Galatanu, M. Pierrard et D. Van Raemdonck éd., *Enseigner les structures langagières en FLE*, Bruxelles, Peter Lang, p. 283-299.

BOUCHARD Carl, 2013, « "Formons un chœur aux innombrables voix..." : hymnes et chants pour la paix soumis à la Société des Nations », *Relations internationales*, n° 155, p. 103-120.

CARADEC François, WEILL Alain, 2007, *Le café-concert : 1848-1914*, Paris, Fayard.

CHARAUDEAU Patrick, 2008, « Pathos et discours politique », dans M. Rinn éd., *Émotions et discours : l'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 49-58.

COUSIN Bernard, 1988, *L'enfant et la chanson : une histoire de la chanson d'enfant*, Paris, Messidor.

DILLAZ Serge, 1991, *La chanson sous la Troisième République : 1870-1940*, Paris, Tallandier.

GAUTHIER Marie-Véronique, 1992, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Paris, Aubin.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1999, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

KREUTZ Philippe, 2001, « L'épidictique et les émotions », dans M. Dominicy et M. Frédéric éd., *La mise en scène des valeurs : la rhétorique de l'éloge et du blâme*, Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé, p. 107-134.

LECLERCQ Pierre-Robert, 2014, *Soixante-dix ans de café-concert : 1848-1918*, Paris, Les Belles Lettres.

- MANFREDONIA Gaetano, 1997, *La chanson anarchiste en France des origines à 1914*, Paris, L'Harmattan.
- MAYAFFRE Damon, 2003, « Dire son identité politique : étude du discours politique français au XX^e siècle », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 66, p. 247-264.
- ROYNETTE Odile, 2010, *Les mots des tranchées : l'invention d'une langue de guerre, 1914-1919*, Paris, Armand Colin.
- SOUDAGNE Jean-Pascal, 2009, *Le quotidien des soldats dans les tranchées*, Saint-Cloud, 14-18 Éditions.
- TROVATO Loredana, 2014, « "La Guerre joviale". L'humour, le comique et la créativité verbale des poilus dans les journaux de tranchées », dans T. Stauder et G. Seybert éd., *Heroisches Elend – Misères de l'héroïsme – Heroic Misery*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, p. 201-222.

Résumé / Abstract / Compendio

Hymnes, chansons de marche et chansons régimentaires pendant la Grande Guerre à travers les journaux de tranchées

Cet article vise à offrir un aperçu général des hymnes, des chansons de marche et des chansons régimentaires que l'on trouve dans les journaux de tranchées de la Première Guerre mondiale à travers l'analyse des éléments extralinguistiques et linguistiques qui les déterminent et les caractérisent. Nous mettrons tout d'abord en évidence leurs conditions de naissance, leurs relations avec la production chansonnière d'avant-guerre, la chanson enfantine et celle des casernes, ainsi que la circularité des textes et des airs, pour relever enfin les caractéristiques linguistiques principales participant aux stratégies de renforcement de l'*ethos* combattant.

Mots-clés : hymnes, chansons de marche, Grande Guerre, journaux de tranchées

Anthems, marching songs and regimental songs during the Great War as seen through trench newspapers

This article aims to provide a general overview of the great number of anthems, marching songs and regimental songs which can be found in First World War trench newspapers, through an analysis of their extralinguistic and linguistic elements. First of all, we will highlight the conditions of their emergence, their relationships with pre-war song production, children's and military songs, as well as the circularity of texts and tunes, to finally identify the main linguistic characteristics participating in the construction of the fighting *ethos*.

Keywords: anthems, marching songs, First World War, trench newspapers

Himnos, marcha y canciones de regimiento durante la Gran Guerra a través de los periódicos de trinchera

Este artículo tiene como objetivo proporcionar una visión general de los himnos, de las canciones de marcha y de las canciones de regimiento que se encuentran en los periódicos de trincheras de la Primera Guerra Mundial a través del análisis de los ele-

mentos extralingüísticos y lingüísticos que los determinan y caracterizan. Primero destacaremos sus condiciones de nacimiento, sus relaciones con la producción de canciones de antes de la guerra, las canciones infantiles y militares, así como la circularidad de los textos y de las melodías, para finalmente identificar las principales características lingüísticas que van participando a las estrategias de fortalecimiento del *ethos* luchador.

Palabras claves : himnos, canciones de marcha, Gran Guerra, periódicos de trincheras