



RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE

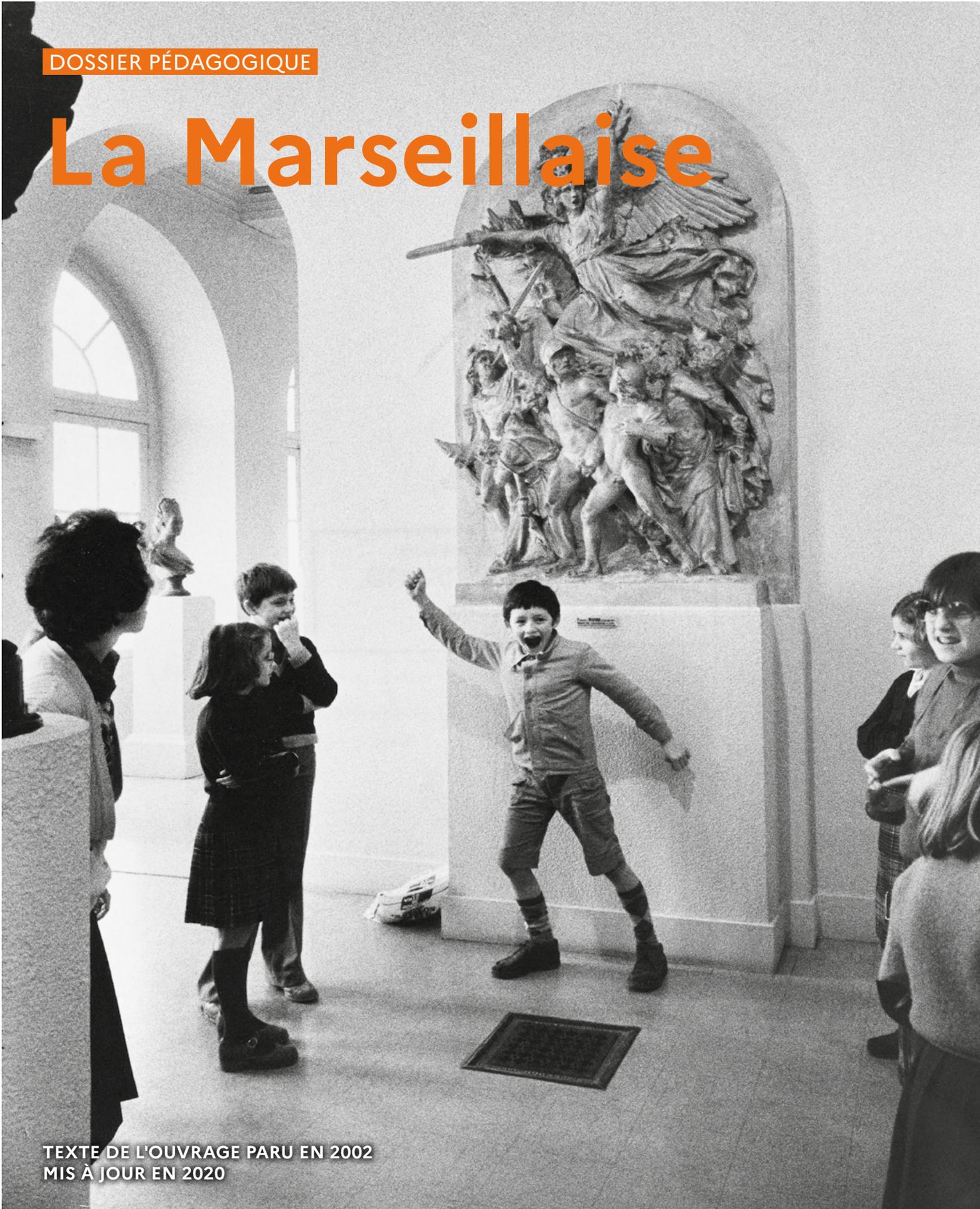
*Liberté
Égalité
Fraternité*

CANOPÉ
ÉDITIONS

AGIR

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

La Marseillaise



TEXTE DE L'OUVRAGE PARU EN 2002
MIS À JOUR EN 2020

La Marseillaise

REMERCIEMENTS

Frédéric Robert, Hervé Audéon, Emmanuel Bourreau, Bernard Delrue, Christian Dupavillon, Rémy Louis, Sophie Lucet, Arnaud Merlin, Michel Piquemal-Astrée, Clarisse Quelven, Jeanne Roudet, Corinne Schneider, Gilles Vachia, Valott et Marcel Weiss.

Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

Directeur artistique

Samuel Baluret

Responsable artistique

Isabelle Guicheteau

Auteurs du dossier

Michel Vovelle, Emmanuel Hondré, le Musée de Marseille, le Musée de la Révolution française – Domaine de Vizille, les Musées de la Ville de Strasbourg

Référente pédagogique

Aude Gérard

Chef de projet

Jeanne Claverie

Secrétariat d'édition

Cécile Laugier, Sophie Roué, Jacques Speyser

Mise en pages

Agnès Goesel

Conseillère juridique

Koffi Ahiaku-Sadia, Charline Besse

Conception graphique

Gaëlle Huber

Isabelle Guicheteau

Photo de couverture :

Cours d'expression corporelle devant une réplique

de *La Marseillaise* à Dijon

© Janine Niepce / Roger-Viollet

ISSN : 2425-9861

ISBN : 978-2-240-05384-8

© Réseau Canopé, 2020

(établissement public

à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

3	La Marseillaise, histoire d'un hymne
3	L'hymne des Marseillais, hymne de la Révolution française
5	Flux et reflux, 1800-1871
6	Un triomphe et son revers, 1879-1918
7	Un sursaut de <i>La Marseillaise</i> , 1918 à nos jours
8	<i>La Marseillaise</i> en trente dates
12	La Marseillaise, suivez le thème
12	Hector Berlioz
15	Claude Joseph Rouget de Lisle
15	Claude Bénigne Balbastre
16	Robert Schumann
18	Piotr Ilitch Tchaïkovski
19	Claude Debussy
19	Django Reinhardt et Stéphane Grappelli
20	The Beatles
21	Karlheinz Stockhausen
21	Serge Gainsbourg
22	Jean-Loup Longnon
24	Henri Agnel
24	Jacky Terrasson
25	P.V. par Jean-François Viguié
26	Les écrivains face à notre hymne
26	Une sélection de textes
30	Dix œuvres d'art à découvrir
30	<i>La Marseillaise</i> est née à Strasbourg
32	Rouget de Lisle, soldat compositeur et poète patriote
33	Quand des casseurs brisent la révolution, symbole de liberté
34	Révolution et empire à l'honneur sous la monarchie de Juillet ?
35	<i>La Marseillaise</i> dans les airs
37	<i>La Marseillaise</i> chantée pour la première émission musicale de radio
38	Un monstre sacré du théâtre du XIX ^e siècle chantant <i>La Marseillaise</i>
40	Les paroles de <i>La Marseillaise</i> portées en étendard
41	« Un de ces hymnes qui portent au peuple l'ivresse d'où il a jailli »
43	Le Bataillon et <i>La Marseillaise</i>
45	Discographie – Bibliographie
45	Discographie
46	Bibliographie

La Marseillaise, histoire d'un hymne

PAR MICHEL VOVELLE

La Marseillaise, le premier et sans doute le plus célèbre des hymnes nationaux modernes, a une histoire à la fois exemplaire et singulière. Elle est le produit d'un moment, la Révolution française, sur le point, en 1792, d'affronter la coalition de ses adversaires du dehors et du dedans en faisant appel aux forces vives de la nation. Patriotique et révolutionnaire tout à la fois, elle s'est imposée durablement, jusqu'à aujourd'hui, comme le point de ralliement des défenseurs de la Liberté conquise, non seulement en France, mais ailleurs dans le monde. On peut être surpris de la fortune de ce chant, l'œuvre presque unique d'un musicien modeste, dont le souffle transfigure la simplicité du texte comme de la ligne mélodique. Pour comprendre, il faut se reporter aux circonstances mêmes qui l'ont vu naître.

L'hymne des Marseillais, hymne de la Révolution française

Le *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* a été composé à Strasbourg, le 25 avril 1792, par Claude Joseph Rouget de Lisle, capitaine du génie, au lendemain, ou presque, de la déclaration de guerre par la France révolutionnaire au « roi de Bohême et de Hongrie », le 20 avril de la même année. Cette déclaration constitue le prélude à la montée du mouvement révolutionnaire qui va aboutir, moins de cinq mois plus tard, à la chute de la monarchie, le 10 août 1792. Rouget de Lisle est l'écho sonore de ce moment crucial, où la Révolution prend un nouveau cours.

Le soulèvement à ses débuts avait déjà produit des chants populaires, paroles simples et énergiques du *Ça ira*, puis de *La Carmagnole*, cri de violence et d'espoir, chant de ralliement des sans-culottes. Mais ces refrains n'avaient point la portée d'un hymne dans lequel la collectivité pût se reconnaître. Chez les musiciens professionnels, les premières grandes célébrations, entre 1790 et 1792, témoignaient de la recherche d'un nouveau mode d'expression, à la hauteur des circonstances, comme on disait, et Gossec, dans son admirable *Peuple, éveille-toi*, inaugurait, avec d'autres, le recours aux larges masses chorales et aux cuivres qui allait marquer la nouveauté des harmonies révolutionnaires.

Entre la simplicité du *Ça ira* et la solennité de la musique officielle, *La Marseillaise* trouve son originalité. Rouget de Lisle, né en 1760 à Lons-le-Saunier, d'une famille de petits notables, a fréquenté l'École du génie de Mézières. D'une garnison à l'autre, entre 1784 et 1789, il a mené la vie d'officier mais sa passion de rimer et de composer l'ont conduit dans le Paris de la Révolution, où il a tenté modestement sa chance dans les opéras au goût du jour.

Lorsqu'il reprend du service en 1791 à Strasbourg, cet auteur dilettante est aussi un officier patriote. Dans cette ville frontalière, dont le maire de Dietrich, riche industriel, rallié avec modération à la Révolution, est encore un homme en vue, la rencontre s'opère avec les officiers de la garnison, nobles libéraux ou roturiers. Leur patriotisme encore inébranlé les rend suspicieux à l'égard des émigrés et des contre-révolutionnaires. Rouget de Lisle appartient à l'élite de la société des Amis de la Constitution qui dirige le mouvement, proclamant : « Aux armes citoyens ! L'étendard de la guerre est déployé. Il faut combattre, vaincre ou mourir... » Les thèmes de ce qu'on intitulera bientôt *La Marseillaise* sont déjà sur toutes les lèvres : ce qui s'est passé le 25 avril 1792, immortalisé plus de cinquante ans plus tard par un tableau du peintre Pils qui a fixé la légende, prend des libertés avec la réalité. On y voit Rouget de Lisle, chantant le *Chant de guerre pour l'armée du*

Rhin, dans le salon du maire de Dietrich. Or, il semble que ce soit au lendemain d'une nuit d'enthousiasme que l'auteur ait présenté son morceau, interprété par de Dietrich... Mais au vrai, quelle importance ?

C'est un chant de guerre : « Aux armes citoyens ! Formez vos bataillons... », dénonçant les rois conjurés, les traîtres auxquels on oppose soldats et héros magnanimes, défendant leurs fils et leurs compagnes ; *La Marseillaise* fixe pour longtemps les clichés de la patrie en armes. On l'a dit sanguinaire ; il l'est avec discernement : « Épargnez ces tristes victimes / À regret s'armant contre vous... » C'est que, autant qu'un sursaut de conscience nationale, *La Marseillaise* est un chant révolutionnaire : c'est la tyrannie, les « complices de Bouillé », le général félon qui avait préparé la fuite du roi, les « vils despotes » qui sont objets de haine. Et, en contrepoint, c'est l'invocation à la Liberté, justifiant l'amour sacré d'une patrie qui en est l'asile privilégié, qui clôt cet hymne en point d'orgue. Mélange de ferveur et d'enthousiasme, formules simples et fortes, sur un rythme ample et martial, ce chant représente une rencontre exceptionnelle entre expression d'élite et engagement populaire. La position même de Rouget de Lisle, cultivé certes, mais malgré tout à demi autodidacte et auteur d'occasion, l'avantage paradoxalement par rapport aux professionnels. Revers de la médaille, l'harmonisation défailante devra être revue par Gossec, reprise plus tard par Berlioz. Nous ne nous attarderons pas sur les deux thèmes, qui ont longuement retenu les musicologues : celui de la paternité de Rouget de Lisle et celui de l'originalité du thème. Ils ont définitivement été tranchés et leur intérêt n'est que rétrospectif. Le flou initial, qui fait demander Grétry à son ami Rouget quel est l'auteur de cette pièce, suscita des hypothèses diverses ; mais jamais la paternité de l'œuvre n'a sérieusement été contestée. Quant à l'originalité du thème musical, elle n'a pas été remise en question durablement ; la plupart des plagiat supposés se sont avérés sans fondement, même si nous croyons deviner dans le *Vingt-Cinquième Concerto pour piano en ut*, de Mozart, comme une anticipation de *La Marseillaise*.

C'est d'une autre façon que la composition, dédiée en avril 1792 à l'armée du Rhin, a échappé à son auteur pour devenir *La Marseillaise*. Le texte a été diffusé très vite en Alsace, comme à Paris. Mais ce sont des méridionaux, Montpelliérains et Marseillais, qui l'importeront véritablement dans la capitale. Les fédérés de Montpellier, qui rejoignent leurs frères marseillais pour monter à Paris, en ont eu copie. L'un d'eux, Mireur, le chante ; la presse marseillaise le diffuse comme « chant de guerre aux armées des frontières », et la troupe guerrière le répand sur les étapes de son parcours. Enfin, sa contribution à l'attaque des Tuileries sanctionne le titre d'*Hymne des Marseillais*. Rouget de Lisle, dépassé par le tournant pris par la Seconde Révolution du 10 août, disparaît momentanément de la scène, un temps incarcéré comme suspect, mais comme protégé par cette *Marseillaise* qu'il se refuse à désigner de son titre nouveau. La destinée de *La Marseillaise* se joue désormais sur deux fronts : à l'armée, et dans le pays tout entier. L'hymne des Marseillais, officialisé comme chant de la République combattante entre septembre 1792 et l'an II, fait merveille. « Votre *Marseillaise*, c'est de la musique à coup de canon », avait écrit Grétry, et, de fait, on l'a chantée à Valmy, puis à l'entrée des Français en Savoie, alors même qu'elle s'enrichit au passage d'une septième strophe, destinée à durer, celle des « enfants » : « Nous entrerons dans la carrière quand nos aînés n'y seront plus. » En Belgique, « au matin de Jemmapes, écrit Michelet, *La Marseillaise* tient lieu d'eau-de-vie » et, d'une ville à l'autre, « l'air sacré de la Liberté » accompagne l'entrée des Français.

Compagne des mauvais jours, lors des défaites de 1793, *La Marseillaise* l'est aussi des victoires des soldats de l'an II. « J'ai gagné la bataille, *La Marseillaise* commandait avec moi », écrit un général. Et Carnot : « *La Marseillaise* a donné dix mille défenseurs à la patrie. » Mais, vue d'en face, l'impression n'est pas moins forte et, après Goethe, témoin de Valmy, nombreux sont les généraux ennemis qui partagent la surprise, voire l'admiration. Si l'on prend un peu de recul, on peut convenir avec les auteurs que *La Marseillaise* est bien le chant de la charge en masses profondes, de ces volontaires dont l'enthousiasme supplée l'inexpérience. C'est elle, quand s'opère l'amalgame des anciens et des nouveaux corps, qui a « fondu en un seul corps toutes les provinces dans un moule d'airain ».

On a parlé d'une « *Marseillaise* des carrefours », le terme exprime une réalité que les témoignages confirment. On chante *La Marseillaise* aux Tuileries ; deux cents chansons, très rarement parodiques, en reprennent l'air. Les théâtres patriotiques qui se multiplient alors font sa place, à l'entracte, au chant de *La Marseillaise*. En septembre 1792, l'Opéra présente une scène lyrique due à Gardel et Gossec sur le thème de « l'offrande à la liberté » : une scénographie construite fait se succéder des épisodes patriotiques, dont l'exécution de *La Marseillaise* est le haut moment. En plein air, la consécration de *La Marseillaise*, sur des paroles de Marie-Joseph Chénier, est son exécution le 20 prairial an II, lors de la fête de l'Être Suprême. C'est la Convention montagnarde qui institue, la première, *La Marseillaise* comme hymne national, décrétant le 4 frimaire an II (24 novembre 1793) qu'elle serait chantée dans tous les spectacles.

La réaction thermidorienne la fait tomber en disgrâce, mais on redécouvre, le 26 messidor an III (14 juillet 1795), « ces sons inattendus qu'on avait oubliés depuis quelque temps », et l'on décrète qu'elle sera exécutée chaque jour, par la garde montante au Palais national. Rouget de Lisle, réconcilié avec la Révolution, reçoit un hommage officiel. Mais, loin de s'imposer sans débat, *La Marseillaise* va devoir affronter de l'an III à l'an V, quand sévit la Terreur blanche, notamment dans le Midi, la concurrence d'un autre refrain, *Le Réveil du peuple*, appel à la vengeance des royalistes et au massacre des « buveurs de sang humain ». La bataille ouverte entre *La Marseillaise* et *Le Réveil du peuple* trouvait dans les théâtres un accueil privilégié : aux chanteurs patriotes, comme Talma, s'opposaient leurs adversaires, véritables commandos de muscadins. Durant la période directoriale, le conflit reprend entre théâtres patriotiques et royalistes, bien que le Gouvernement ait fixé le répertoire patriotique – quatre titres : *La Marseillaise*, *Ça ira*, *Le Chant du départ*, *Veillons au salut de l'Empire*. Progressivement cependant, en province comme à Paris, *La Marseillaise* se diffuse. On la retrouve guerrière et triomphale lors des victoires de la campagne d'Italie, aux funérailles des généraux Hoche et Joubert, et elle sert de chant de ralliement pour les patriotes des républiques sœurs.

Flux et reflux, 1800-1871

De la chute de la Première République à l'établissement de la Troisième, l'Histoire de France voit se succéder le Premier Empire, la monarchie restaurée des Bourbons, puis, en 1830, celle de Louis-Philippe, que détrône la révolution de 1848, instaurant la Deuxième République, à laquelle le coup d'État de « Napoléon le Petit » met fin pour vingt ans. Dans cet enchaînement scandé par deux épisodes guerriers, au début et à la fin, et par trois révolutions (1830, 1848 et 1871), les aventures de *La Marseillaise* reflètent les avancées et les reculs de la liberté, proscrite le plus souvent, ressurgissant toutefois quand sa double vocation révolutionnaire et patriotique lui rend son rôle fédérateur des énergies nationales.

Napoléon Bonaparte ne l'aimait pas. Entre la veille de Marengo et la retraite de Russie, elle fut tenue à l'écart et l'hymne officiel fut *Veillons au salut de l'Empire*, hymne révolutionnaire détourné de son sens. Rouget de Lisle, resté républicain, adressa en vain au nouveau maître des lettres d'admonestation qui le rangèrent au rang des opposants. Mais, dans la dernière campagne de Waterloo, quand le salut de la patrie était en jeu, la vieille garde forma le carré au chant de *La Marseillaise*.

La monarchie restaurée de Louis XVIII et de Charles X la proscrit au rang des chants séditieux. Rouget de Lisle vit dans la misère et plus d'un libéral qu'il sollicite n'ose se compromettre à lui porter son aide ; Béranger, le populaire chansonnier, fait figure d'exception. Mais quand le vent tourne, à la veille et surtout au lendemain de 1830, on redécouvre ce personnage symbole, dont David d'Angers grave le portrait. La révolution de février a vu resurgir *La Marseillaise* dont Delacroix, dans sa célèbre composition de *La Liberté triomphante sur les barricades* évoque le symbole. Et, à Bruxelles comme à Paris, elle guide les pas des révolutionnaires. Louis-Philippe qui, pour accéder au pouvoir, a dû accepter de La Fayette le drapeau tricolore, s'il tente de substituer à *La Marseillaise* l'air de *La Parisienne*, feint au moins de s'associer au chant de *La Marseillaise*, que la foule plébiscite sous son balcon. Pas pour longtemps. Dès les années suivantes, l'hymne révolutionnaire, à nouveau proscrit, est le signe de ralliement, dans les prisons, des républicains victimes des répressions de 1831 et 1834. Quitte, lorsqu'une crise européenne semble se dessiner en 1839, à ce que le Gouvernement ressorte ce que le général Bugeaud appelle cyniquement « l'hymne de derrière les fagots ». *La Marseillaise* n'est pas morte, sur l'Arc de Triomphe de l'Étoile, c'est bien elle, dans la sculpture de Rude, qui appelle au combat. Le sursaut patriotique des années 1840 n'est point sans ambiguïté : il fait découvrir dans les autres nations en voie d'émergence, singulièrement en Allemagne, des chants guerriers qui lui répondent comme *La Garde du Rhin* (*Die Wacht am Rhein*), auquel Lamartine tente de répondre par une *Marseillaise de la paix*... Des temps nouveaux s'annoncent, mais il faut convenir que, dans la grande poussée révolutionnaire de 1848, *La Marseillaise* demeure dans toute l'Europe, de l'Italie à la Pologne ou la Hongrie, le chant de ralliement des héros de la Liberté. En France, la Deuxième République lui rend sa place, que des airs nouveaux ne supplantent pas, à l'image du chœur des Girondins *Mourir pour la patrie* dont les paroles sont extraites d'un roman d'Alexandre Dumas.

Mais le coup d'État du prince président Napoléon Bonaparte, en 1851, la replonge brutalement au rang des chants subversifs, celui des insurgés du Midi, des déportés outremer par la répression. Napoléon III lui cherche un substitut : *Partant pour la Syrie*, le jeune et beau Dunois n'est pas fait pour convaincre. Comme en 1840, c'est dans l'année 1870, quand le péril de guerre se précise, que l'Empire libéral redécouvre *La Mar-*

seillaise qui retrouve sa place, à l'Opéra ou au Vaudeville, en intermèdes comme autrefois. Elle sera chantée sur les champs de bataille de 1870 et 1871, à partir, surtout, du moment de l'installation du gouvernement de la défense nationale. Et elle galvanise encore, dans leur dernier combat désespéré, les fédérés de la Commune de Paris.

C'est dire que les Versaillais, au pouvoir dans les années incertaines de 1871 à 1877, ne la portent pas dans leur cœur, sous la présidence de Mac Mahon. Sans être officiellement proscrite, elle est suspecte.

Un triomphe et son revers, 1879-1918

Cette quarantaine d'années, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, peut être considérée comme l'âge d'or d'une *Marseillaise* devenue, enfin, hymne national, et, en même temps, objet d'une exaltation collective, de la part des autorités. Elle est symbole de la République conquérante et elle porte un souffle patriotique que les lendemains de la défaite et l'espoir de revanche exaspèrent. Le glissement est inévitable sans doute, mais il va générer en contrepoint un malaise croissant : la classe ouvrière ne se reconnaît plus dans l'hymne de la bourgeoisie au pouvoir.

Au début, c'est encore l'idée d'un combat pour la République qui l'emporte, au tournant des années 1878-1879. Elle suscite incidents et affrontements ; lorsqu'un député républicain de Vendée, le capitaine Laisant, propose d'en faire l'hymne national, la demande est rejetée. Mac Mahon s'entoure de Gonod et Déroulède pour lui opposer *Vive la France*. L'échec est complet. Dès son départ, le 14 février 1879, sur proposition de Gambetta, la Chambre vote, sans audace, l'officialisation de *La Marseillaise*, en se référant... au décret du 26 messidor an III qui n'avait jamais été abrogé. Et pourtant, l'essor est spectaculaire. *La Marseillaise* devient l'accompagnement obligé des défilés et de la célébration du 14-Juillet. À Paris, mais aussi en province, à Cherbourg, lors de la visite du président Grévy, des scénographies rappellent celles de la Première République. En 1882, le président du Conseil, Charles de Freycinet, inaugure la statue de Rouget de Lisle : « *La Marseillaise* est l'hymne de la patrie [...] », elle est « une force, un honneur et un enseignement ». Il insiste par ailleurs sur son contenu pacifique autant que patriotique : « C'est un drapeau de progrès, de civilisation, de liberté. »

Poincaré réitère ces proclamations, en 1889, lors du Centenaire de la Révolution et, en 1900, lors de l'Exposition universelle ; il en infléchit toutefois l'esprit en évoquant, au nom de l'amour sacré de la patrie, l'éventualité d'avoir à « former nos bataillons ». Chant de paix ou chant de guerre ?

Monument sacré, *La Marseillaise* est intouchable et l'on n'apprécie pas trop Victor Hugo de vouloir en réécrire les paroles. Paul Doumer tranche : « *La Marseillaise* est le chant national de la France, elle est intangible. » Un immense effort de pédagogie civique accompagne cette affirmation : on en fait l'orchestration à l'usage des musiques militaires, on en prescrit l'enseignement dans les écoles. Des festivités locales aux célébrations nationales, ce succès, qui devient international, n'est pas sans contrepartie. On s'est réjoui de voir le tsar Nicolas II, en visite, écouter cet hymne la casquette à la main. Mais n'y a-t-il pas lieu de s'inquiéter de cette *Marseillaise* pour souverains ? On commence à parler de crise : on a raison. L'épreuve est rude, pour les classes populaires, de voir l'hymne révolutionnaire devenir chant d'orgueil national à l'ère des impérialismes triomphants.

Une savante étude de Michelle Perrot a recensé, entre 1870 et 1890, des centaines de manifestations ouvrières. Que chantent les ouvriers en grève ? *La Marseillaise* sans doute, dans 40 % des cas, et aussi *La Carmagnole*, dans plus de 20 %. Mais voici que, dans les dernières années, *La Carmagnole*, plus populaire, tend à l'emporter sur *La Marseillaise*, qui perd son caractère privilégié de chant de ralliement ouvrier. Le débat sera tranché après 1888 par l'apparition de *L'Internationale* de Pottier et Degeyter : elle chemine sans se poser tout d'abord en rivale, mais, entre 1900 et 1910, les congrès socialistes internationaux consacrent sa position de chant de la classe ouvrière dans ses organisations révolutionnaires, même Jaurès y voit encore « la suite prolétarienne de *La Marseillaise* »... Au demeurant, le répertoire des chants révolutionnaires fin de siècle témoigne de la reprise du thème de *La Marseillaise* avec des paroles de révolte : « Allons forçats des filatures, le premier mai vient de sonner... » Une seconde veine se fait jour dans les milieux anarchistes et pacifistes : en 1911, lors de la crise marocaine, Gaston Couté explose : « Allez petits soldats de France / Le jour des poir's est arrivé / Pour servir la haute finance / Allez-vous en là-bas crever... »

Mais on sait que cette voix est isolée : l'utopie pacifiste s'est effacée devant l'union sacrée en 1914-1918. La Première Guerre mondiale est un moment clé dans l'histoire de *La Marseillaise*. L'étude la plus documentée sur l'hymne national, celle de Louis Fiaux, en 1918, évoque sa présence dans les heures glorieuses du conflit. On chante *La Marseillaise* sur la Marne comme à Valmy, le naufrageur du croiseur Léon Gambetta évoque le sacrifice du vengeur... Les Alliés reprennent en chœur l'hymne français. À Paris comme en province, dans les théâtres et les cafés-concerts, on met à nouveau en scène *La Marseillaise* : Marthe Chenal l'interprète, drapée en tricolore, avec une coiffe d'Alsacienne. Les poètes, comme Edmond Rostand, les musiciens, comme Saint-Saëns, se mobilisent, au milieu d'une foule de modestes... Le point culminant de cette mobilisation collective autour de *La Marseillaise* avait été, dès le début du conflit, le transfert des cendres de Rouget de Lisle aux Invalides, le 14 juillet 1915. Le discours du président Poincaré en donnait le ton : « Cri de vengeance et d'indignation d'un peuple qui non plus qu'il y a cent vingt-cinq ans ne pliera le genou devant l'étranger. »

Il y eut saturation, protestations isolées de quelques publicistes et, sur le front même, on a noté à la fin du conflit que les troupes fatiguées préféraient *La Madelon* à l'hymne national. Puis le réveil du mouvement socialiste en 1917 s'exprime sans nuance : « Nous ne chantons pas leur *Marseillaise*, ils en ont fait un chant de sauvages... Nous chantons *L'Internationale*. »

Un sursaut de *La Marseillaise*, 1918 à nos jours

Les lendemains de la Première Guerre mondiale sont amers. La vague « bleu horizon » fait succéder, à l'enthousiasme et aux rêves, l'amertume et l'insatisfaction, singulièrement dans l'immense foule des anciens combattants. Ralliés autour de *La Marseillaise* et du drapeau tricolore, ils sont néanmoins une proie facile pour les ligues d'extrême droite, dont l'antiparlementarisme vise à mettre à bas la République, « la Gueuse ». Et c'est aux accents de *La Marseillaise* que les manifestants d'extrême droite marchent, le 6 février 1936, à l'assaut du Palais-Bourbon.

Dénaturée dans sa patrie d'origine, *La Marseillaise* conserve paradoxalement, hors de ses frontières, sa vocation révolutionnaire dans une Europe en révolution : Lénine, lors de son retour à Petrograd, en 1917, a été accueilli aux accents de *La Marseillaise* et de *L'Internationale*, de même qu'on la chante de l'Allemagne à la Hongrie en révolution. La proclamation de la République espagnole, en 1931, se fait également aux accents de *La Marseillaise*.

Pour les révolutionnaires français des années 1920 à 1930 au contraire, *La Marseillaise* a fait son temps et le témoignage le plus provocateur est le poème d'Aragon, *Hourra l'Oural*, qui comporte sous la rubrique « Réponse aux Jacobins » une charge féroce contre : « Quatre ans de *Marseillaise* avec / Les pieds dans la merde et la gueule en sang / *Marseillaise* de Charleroi / *Marseillaise* des Dardanelles / *Marseillaise* de Verdun [...] » Il en salue l'agonie : « Cède le pas ô *Marseillaise* à *L'Internationale*... Debout les damnés de la terre. »

Moins de deux ans plus tard, les choses ont changé. L'alliance historique du Front populaire amène le parti communiste à réviser sa position sur *La Marseillaise* et le drapeau tricolore. Plus question d'abandonner à l'ennemi de classe le privilège des valeurs patriotiques. Lors de la prestation de serment du Front populaire au stade Buffalo, le 14 juillet 1935, Jacques Duclos proclame : « *La Marseillaise* est un chant révolutionnaire, un chant de liberté. » Et Maurice Thorez précisera : « Nous ne voulons pas laisser au fascisme le drapeau de la Grande Révolution ni même *La Marseillaise* des soldats de la Convention. »

En termes différents, cette redécouverte de *La Marseillaise* était partagée chez les socialistes par Léon Blum qui, le 14 juillet 1936, écrivait dans *Le Populaire* : « Pendant des années, nous avons désappris *La Marseillaise* et le 14-Juillet comme la fête officielle et le chant officiel. » Mais, à cette caricature, il opposait le retour à l'esprit du 10-Août, à celui des révolutions du XIX^e siècle et reprenait à Hugo son image de *La Marseillaise* « ailée et volant dans les balles ». Cela ne faisait pas l'affaire de tout le monde, à droite, on s'en doute, où l'*Action française* titrait « Une seule réponse : *La Royale* », mais aussi à gauche, dans les groupes libertaires, anarchistes ou trotskistes, où l'historien Maurice Dommanget, flairant une manœuvre de la bourgeoisie « dirigeante et digérante », dénonçait le patriotisme radicalo-communiste. La dynamique était cependant lancée. Il nous en reste des témoignages dans les œuvres inspirées par le Front populaire : le film *La Marseillaise* de Jean Renoir, la partition d'Arthur Honegger pour *Les Visages de la France*, qui associe les accents

des deux hymnes réconciliés. La Seconde Guerre mondiale a scellé, sur fond d'héroïsme, les luttes de la Résistance à l'esprit du Front populaire. Elle a rendu à *La Marseillaise*, proscrite par le régime de Vichy, toute son épaisseur d'hymne patriotique, auprès duquel le pitoyable *Maréchal nous voilà* fait piètre figure. Dans les manifestations interdites, les maquis, les prisons, au pied du peloton d'exécution, c'est *La Marseillaise*, parfois associée à *L'Internationale*, qui surgit, telle qu'Aragon l'a évoquée dans sa *Ballade de celui qui chanta dans les supplices*.

Le général de Gaulle chantant *La Marseillaise* lors de la Libération de Paris, comme à la cathédrale de Chartres, couvre de son autorité cette *Marseillaise*. On aurait pu croire que l'épreuve sanglante de la Résistance avait mis fin à un conflit plus que séculaire.

Avouons-le : il reste, encore aujourd'hui, plusieurs sortes de *Marseillaise* et le consensus des lendemains de la Libération ne pouvait survivre aux affrontements ultérieurs. Chacun a repris sa *Marseillaise*, la droite dans une référence gaullienne, au-dessus des partis, mais susceptible de descendre dans la rue au 13 mai 1958. Une extrême droite, issue des complots de la crise algérienne, s'attribue, dans le cadre du Front national, le privilège de détenir l'authentique fibre patriotique et brandit une *Marseillaise* musclée, chahutant *La Marseillaise reggae* que Serge Gainsbourg composera en 1979, bien représentative de l'esprit frondeur et provocateur de l'artiste. La droite modérée adopte des positions plus nuancées : Valéry Giscard d'Estaing, faisant retoucher en 1974 son rythme d'exécution, est soupçonné d'en faire une *Marseillaise oratorio*.

Jusqu'à hier, la gauche n'a pas remis en cause sa lecture du chant national, même si, lors des mouvements de Mai 1968, elle ne figurait pas d'évidence au rang des couplets révolutionnaires. Mais on doit noter que, de l'Europe de l'Est à la Chine, dans l'épisode révolutionnaire qui a marqué l'ébranlement des régimes socialistes dévoyés, elle a pu retrouver occasionnellement sa place. Et en France ? L'érosion de la mémoire, le recul de la Révolution dans l'enseignement de l'Histoire, l'affaiblissement de l'esprit civique dans la jeunesse peuvent être un sombre pronostic. Mon grand-père chantait, dit-on, les sept strophes de *La Marseillaise*, ma génération en connaissait trois, mes filles une encore.

La Marseillaise serait-elle devenue un objet froid, triplement désuète parce qu'on ne connaît plus la Révolution française, qu'on ne se réfère plus à l'autre Révolution, celle disait-on, « qui s'avance » et qu'on ne brûle plus de voler à la frontière pour y défendre la nation ? Dans l'Europe qui cherche sa voie, quelle place pour *La Marseillaise* ? Je suis de ceux qui croient qu'elle a encore un message universel à porter, comme l'a prouvé le parcours auquel nous venons de nous livrer, sur deux siècles : le message de la Liberté sans cesse à conquérir. Et je me réjouis que, sur l'initiative du ministre de l'Éducation nationale, sa connaissance par les jeunes générations soit favorisée. C'est beaucoup plus qu'un lieu de mémoire, c'est une force vive qu'elle continue de transmettre, celle de *La Liberté guidant le peuple*, pour toute l'humanité.

La Marseillaise en trente dates

SEPTEMBRE 1792

La Marseillaise est officiellement agréée par le ministère de la Guerre et entre dans le répertoire militaire. Ce caractère national ne sera jamais officiellement abrogé jusqu'à nos jours. Seul son usage restera sujet aux régimes politiques en place.

JANVIER 1795

Le Réveil du peuple (paroles de Jean-Marie Souriguère de Saint-Marc, musique de Pierre Gaveaux) s'en prend aux Jacobins et s'oppose à *La Marseillaise*. Ce chant est interdit le 8 janvier 1796 [18 nivôse an IV].

14 JUILLET 1795 [26 MESSIDOR AN III]

Un décret de la Convention déclare *La Marseillaise* « chant national ».

1800

Après avoir été le chant de ralliement des armées de Bonaparte (campagne d'Italie), *La Marseillaise* tombe en disgrâce et Napoléon I^{er} impose un nouvel hymne : *Veillons au salut de l'Empire*.

1812

La défaite de Russie incite Napoléon à réintroduire *La Marseillaise*.

1814

Louis XVIII interdit *La Marseillaise* et la remplace par deux chants royalistes : *Vive Henri IV !* (surnommé « La Marseillaise des honnêtes gens ») et *Charmante Gabrielle*.

15 MARS 1815

Les Cent-Jours font resurgir *La Marseillaise*, tout comme *Veillons au salut de l'Empire*.

1816

La Marseillaise est remplacée par le *Chant français* pour servir d'hymne national.

1826

Rouget de Lisle est emprisonné, même si « c'est à la Nation tout entière à rougir des malheurs qui n'ont cessé d'accabler l'auteur de *La Marseillaise* » (Béranger).

28 JUILLET 1830

La révolution de Juillet (illustrée par *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix) impose à nouveau *La Marseillaise* dans la rue. Berlioz en signe un arrangement pour solistes et double chœur. La monarchie de Juillet lui préfère cependant *La Parisienne* (chant populaire allemand, paroles de Delavigne) qui n'arrive pas à s'imposer.

1832

Parce qu'elles incarnent la contestation, *La Marseillaise* et *La Parisienne* sont interdites au profit de *La Française* (paroles de Rousselon, musique de Traullé). Les républicains emprisonnés continuent de chanter *La Marseillaise*.

1836

Mort de Rouget de Lisle.

ÉTÉ 1840

La crise de l'Orient entraîne une flambée nationaliste en Europe qui fait resurgir momentanément *La Marseillaise* comme ferment d'unité nationale. Dans le même temps, *La Marseillaise* est chantée par tous ceux qui cherchent à faire tomber Louis-Philippe.

1848

La Deuxième République tente, sans succès, d'organiser un concours pour la composition d'un nouvel hymne national. Ce régime tombe sans avoir eu le temps de prendre position et d'établir un nouvel hymne. Le « Printemps des peuples » fait retentir *La Marseillaise* aux quatre coins de l'Europe.

2 DÉCEMBRE 1852

Interdiction dans les lieux publics de *La Marseillaise* (pourtant sans décret officiel) au profit de *Partant pour la Syrie* (romance de 1809 attribuée à la mère de Napoléon III). *La Marseillaise* accompagne les déportés du Second Empire sur le chemin du bagne. En octobre 1868, un nouveau concours est organisé pour la composition d'un hymne officiel.

1870

Le conflit contre la Prusse incite les armées de Napoléon III à faire appel à *La Marseillaise*. Ce sursaut national touche rapidement les scènes de l'opéra. Les paroles sont adaptées pour en gommer l'aspect républicain. Même après la défaite de Sedan et la proclamation de la Troisième République (4 septembre 1870), le peuple continue de chanter *La Marseillaise*, notamment en 1871 pendant la Commune de Paris. Le mouvement ouvrier européen adopte *La Marseillaise* face aux « traîtres » et aux « rois conjurés ». Certains révolutionnaires commencent cependant à la refuser. Louise Michel déclare : « L'Empire l'a profanée, nous autres révoltés, nous ne la disons plus. » Les dirigeants de la Troisième République ne se reconnaissent pas d'hymne officiel.

14 FÉVRIER 1879

La Marseillaise est reconnue officiellement comme « hymne national français », sous la pression des républicains majoritaires à l'Assemblée.

1887

Une « version officielle » est adoptée par le ministère de la Guerre après avis d'une commission (présidée par Ambroise Thomas).

1888

Les révolutionnaires et les ouvriers lui préfèrent *L'Internationale*, chant « antinational ». À l'étranger, *La Marseillaise* continue d'incarner l'esprit révolutionnaire.

1914

Union sacrée autour de l'hymne national.

14 JUILLET 1915

Transfert des cendres de Rouget de Lisle (« symbole de l'unité nationale », dira Poincaré) aux Invalides.

1919

Les communistes refusent à nouveau de chanter *La Marseillaise*, au profit de *L'Internationale*.

1935

Les socialistes et communistes s'allient et décident de se réapproprier *La Marseillaise* en la « réconciliant » avec *L'Internationale*.

1939

Réalisation, par Jean Renoir, du film *La Marseillaise* pour le Cent-cinquantième de la Révolution.

1940

Le régime de Vichy s'approprie dans un premier temps *La Marseillaise*, mais lui préfère finalement le *Maréchal nous voilà !*

L'Occupant interdit aux Français de chanter *La Marseillaise* sans que Vichy ne proteste. L'hymne national devient alors l'un des hymnes des Résistants.

13 SEPTEMBRE 1944

Après la Libération, une circulaire du ministère de l'Éducation nationale préconise de faire chanter *La Marseillaise* dans les écoles « pour célébrer notre libération et nos martyrs ».

1946

La Constitution réaffirme le caractère d'hymne national de *La Marseillaise*.

4 OCTOBRE 1958

L'article 2 de la Constitution mentionne explicitement *La Marseillaise* comme hymne national.

1974

Le président Valéry Giscard d'Estaing souhaite que l'on revienne à une exécution plus proche des origines de l'œuvre : il demande à Roger Boutry de réharmoniser l'hymne avec un tempo plus lent, et d'alléger les percussions (« avec trompettes mais sans tambours »).

1981

Le président François Mitterrand revient à la version officielle de 1887, au titre d'une certaine « réconciliation nationale ».

La Marseillaise, suivez le thème

PAR EMMANUEL HONDRÉ

Force est de reconnaître que si notre hymne n'a jamais cessé d'occuper une place déterminante dans l'histoire des sociétés et que ses réalités sont devenues multiples (on ne compte plus ses versions différentes, tous genres de musique confondus), la connaissance que nous en avons aujourd'hui reste très souvent superficielle, voire imprécise. Qui connaît, malgré la place qui revient à *La Marseillaise*, la totalité de ses paroles ? Qui peut encore la chanter de mémoire et même savoir s'il s'agit d'un hymne à la liberté ou d'un chant nationaliste ? Qui peut finalement décrire le sens qu'ont ses paroles pour la multitude des esprits qui le revendique ou le combatte ? Les grands rassemblements sportifs sont, de ce point de vue, édifiants : *La Marseillaise* est bien toujours là, mais chantée du bout des lèvres ou hurlée sans les paroles... quand elle n'est pas rejetée par d'autres qui préfèrent rester muets face à ses intonations belliqueuses. Ce « symbole de la République », malgré sa présence incontestée, reste en fait un de ces « illustres inconnus » que tout le monde croit connaître, mais dont chacun ne veut voir que la partie qu'il aime ou refuse. Ce paradoxe – une connaissance partielle et universelle – peut en partie être résolu par une restitution des différentes réalités liées à cet hymne, l'Histoire témoignant de la pluralité des sens qui lui ont été donnés, et la diversité des versions musicales montrant à quel point l'intérêt artistique de *La Marseillaise* peut parfois l'emporter sur les implications historiques et sociales. D'où ce dossier réunissant un échantillon représentatif des versions ou des citations musicales qui ont donné à cet hymne un sens véritablement pluriel. Il n'était bien entendu pas possible de réunir toutes les versions actuellement existantes. L'index discographique servira alors de prolongement à tous ceux qui auront envie de continuer à découvrir que les terrains de *La Marseillaise* sont loin d'être aisément délimités.

Hector Berlioz

LA NAISSANCE DE LA VERSION « OFFICIELLE »

C'est juste après les Trois Journées de 1830 (du 27 au 29 juillet) qu'Hector Berlioz (1803-1869) décide, pour participer à sa manière à l'élan de liberté qui souffle sur Paris, de rendre hommage aux révolutionnaires français en orchestrant *La Marseillaise* de Claude Joseph Rouget de Lisle (sous le titre d'*Hymne des Marseillais*). L'hommage se veut grandiose : Berlioz élargit en effet l'effectif de l'hymne original pour désormais le faire sonner à « deux chœurs et une masse instrumentale¹ ». Cette version pour solistes, chœur et orchestre, éditée dans le courant de l'année, connaîtra un tel succès que Berlioz en réalisera une seconde en 1848 (encore pour fêter la République, la Deuxième cette fois...) pour solistes, chœur et piano.

Revenons un instant sur le Paris de juillet 1830 qui connaît un bouillonnement intense, dû en partie à l'union entre artistes et masses populaires déjà éprouvée durant les premiers moments de la Révolution française².

¹ Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 2010 [1870].

² Au même moment, Liszt rêve d'une *Symphonie révolutionnaire*, Delacroix conçoit *La Liberté défendant les barricades* et Hugo écrit les poèmes des *Chants du crépuscule* consacrés à ces Trois Journées.

Pour décrire cette effervescence, Berlioz aime à citer un poème d'Auguste Barbier qui met en relation le soulèvement du peuple avec les résurgences de *La Marseillaise* jusque-là interdite :

« Et lorsqu'un lourd soleil
 Chauffait les grandes dalles
 Des ponts et de nos quais déserts,
 Que les cloches hurlaient
 Que la grêle des balles
 Sifflait et pleuvait par les airs ;
 Que dans Paris entier,
 Comme la mer qui monte,
 Le peuple soulevé grondait
 Et qu'au lugubre accent
 Des vieux canons de fonte
La Marseillaise répondait...³ »

Cet hymne chante également dans le cœur du jeune Berlioz qui, à peine sorti de sa mise en loge pour le concours du prix de Rome – qu'il remportera enfin –, parcourt les rues, armé, prêt au combat, en compagnie d'Alexandre Dumas. Et ses armes ne sont pas seulement blanches, puisqu'il avait en poche une harmonisation de *La Marseillaise* destinée à être chantée par des centaines de Parisiens, sous un passage couvert. Toujours dans ses *Mémoires*, Berlioz raconte ainsi comment il s'était glissé dans une chorale populaire pour vivre « de l'intérieur » ce soulèvement musical et politique :

« Une mercière dont le magasin s'ouvrait sous la rotonde vitrée de la galerie [Colbert, près de la rue Vivienne], nous offre alors de monter au premier étage de la maison, d'où nous pouvions, sans courir le risque d'être étouffés, verser des torrents d'harmonie sur nos ardents admirateurs. La proposition est acceptée, et nous commençons *La Marseillaise*. Aux premières mesures, la bruyante cohue qui s'agitait sous nos pieds s'arrête et se tait. [...] Après le second couplet, on se tait encore ; après le troisième, même silence. Ce n'était pas mon compte. À la vue de cet immense concours de peuple, je m'étais rappelé que je venais d'arranger le chant de Rouget de Lisle à grand orchestre et double chœur, et qu'au lieu de ces mots : *ténors, basses*, j'avais écrit à la tablature de la partition : Tout ce qui a une voix, un cœur et du sang dans les veines. Ah ! ah ! me dis-je, voilà mon affaire. J'étais donc extrêmement désappointé du silence obstiné de nos auditeurs. Mais à la 4^e strophe, n'y tenant plus, je leur crie : "Eh ! Sacredieu ! Chantez donc !" Le peuple alors, de lancer son : "Aux armes, citoyens !" avec l'ensemble et l'énergie d'un chœur exercé. Il faut se figurer que la galerie qui aboutissait à la rue Vivienne était pleine, que celle qui donne dans la rue Neuve-des-Petits-Champs était pleine, que la rotonde du milieu était pleine, que ces quatre ou cinq mille voix étaient entassées dans un lieu sonore fermé [...] ; il faut penser en outre, que la plupart des chanteurs, hommes, femmes et enfants palpitaient encore de l'émotion du combat de la veille, et l'on imaginera peut-être quel fut l'effet de ce foudroyant refrain... Pour moi, sans métaphore, je tombai à terre, et notre petite troupe, épouvantée de l'explosion, fut frappée d'un mutisme absolu, comme les oiseaux après un éclat de tonnerre⁴. »

Cet « éclat de tonnerre », Berlioz n'a fait que l'amplifier dans sa version avec orchestre, étant conscient du fait que la mélodie de Rouget de Lisle contenait une énergie et une puissance rares dans un hymne. Berlioz était d'ailleurs assez touché par ce modeste compositeur qui, bien que faisant partie d'après lui des « quelques hommes parfaitement étrangers à la science » de l'écriture, avait réussi à « produire d'instinct des airs gracieux et même sublimes » (*À travers chants*, p. 22). D'où la dédicace de son orchestration à cet « aîné révolutionnaire » qu'il n'a pourtant jamais rencontré... Touché à son tour par cet hommage rendu par un jeune musicien, Rouget de Lisle lui écrira le 20 décembre 1830 : « Votre tête paraît être un volcan toujours en éruption ; dans la mienne, il n'y eut jamais qu'un feu de paille qui s'éteint en fumant encore un peu. Mais enfin, de la richesse de votre volcan et des débris de mon feu de paille combinés, il peut résulter quelque chose. » L'auteur de *La Marseillaise* le remercie plus loin de « l'honneur qu'il [lui] a fait [...] de l'habiller tout à neuf et de couvrir, dit-on, sa nudité de tout le brillant de [son] imagination ».

³ Poème « La Curée », extrait du recueil *Lambes* d'Auguste Barbier (1831), cité par Berlioz dans ses *Mémoires*, *op. cit.* Ce poème avait été écrit en août 1830, puis publié en septembre de la même année dans *La Revue de Paris*.

⁴ Hector Berlioz, *op. cit.*

En fait, l'orchestration de Berlioz ne se borne pas à une simple instrumentation de l'original révolutionnaire. Ses ajouts sont notables (changements de notes dans la mélodie ; dramatisation de certains couplets, comme le sixième, traité à la façon d'un offertoire [*Invocation « lentement »*], en référence à l'*adagio* qui interrompait l'hymne comme dans *L'Offrande à la Liberté* de Gossec écrite en 1792 ; spatialisation en double chœur ; ajouts de transitions entre les strophes...).

Paroles originales⁵

1. Allons enfants de la Patrie,
Le jour de gloire est arrivé !
Contre nous de la tyrannie,
L'étendard sanglant est levé (*bis*)
Entendez-vous dans les campagnes
Mugir ces féroces soldats ?
Ils viennent jusque dans vos bras,
Égorger vos fils et vos compagnes !

Aux armes, citoyens,
Formez vos bataillons,
Marchons, marchons !
Qu'un sang impur
Abreuve nos sillons !

2. Que veut cette horde d'esclaves,
De traîtres, de rois conjurés ?
Pour qui ces ignobles entraves,
Ces fers dès longtemps préparés ? (*bis*)
Français, pour nous, ah ! quel outrage
Quels transports il doit exciter !
C'est nous qu'on ose méditer
De rendre à l'antique esclavage !

3. Quoi ! ces cohortes étrangères
Feraient la loi dans nos foyers !
Quoi ! ces phalanges mercenaires
Terrasseraient nos fiers guerriers ! (*bis*)
Grand Dieu ! par des mains enchaînées
Nos fronts sous le joug se ploieraient
De vils despotes deviendraient
Les maîtres des destinées !

4. Tremblez, tyrans et vous perfides
L'opprobre de tous les partis,
Tremblez ! vos projets parricides
Vont enfin recevoir leur prix ! (*bis*)
Tout est soldat pour vous combattre,
S'ils tombent nos jeunes héros,
La France en produit de nouveaux,
Contre vous tout prêts à se battre !

5. Français, en guerriers magnanimes,
Portez ou retenez vos coups !
Épargnez ces tristes victimes,
À regret s'armant contre nous. (*bis*)
Mais ces despotes sanguinaires,
Mais ces complices de Bouillé⁶,
Tous ces tigres qui, sans pitié,
Déchirent le sein de leur mère !

6. Amour sacré de la Patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs
Liberté, Liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs ! (*bis*)
Sous nos drapeaux, que la victoire
Accoure à tes mâles accents,
Que tes ennemis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire !

7. Nous entrerons dans la carrière,
Quand nos aînés n'y seront plus,
Nous y trouverons leur poussière
Et les traces de leurs vertus (*bis*)
Bien moins jaloux de leur survivre
Que de partager leur cercueil,
Nous aurons le sublime orgueil
De les venger ou de les suivre⁷ !

⁵ Dans la version donnée par Frédéric Robert.

⁶ François Claude Amour, marquis de Bouillé (1739-1800) : général français qui, à l'époque de la Révolution, était gouverneur des Trois-Évêchés, de l'Alsace et de la Franche-Comté, et général en chef de l'armée de Meuse, Sarre et Moselle. C'est en cette qualité qu'il réprima avec une énergie cruelle l'insurrection de Nancy (1790). Entré en faveur auprès de Louis XVI, il participa à l'organisation de la fuite de Varennes. Émigré à la suite de cet échec, il écrivit du Luxembourg une lettre pleine de folles menaces à l'Assemblée nationale et chercha à mobiliser les rois étrangers pour les engager à envahir la France. Son petit-fils, François Marie Michel, marquis de Bouillé (1779-1853), est l'auteur du *Chant français* qui, sous la Restauration, servait d'hymne national.

⁷ Attribué à l'abbé Antoine Personneaux, le couplet des enfants (n° 7) a été ajouté à l'*Hymne des Marseillais* pour la Fête civique du 14 octobre 1792. Ce couplet aurait été improvisé dans un collège de Vienne (Isère) à l'annonce du passage des Marseillais. Ce couplet est inspiré de la fin de la *Lettre à d'Alembert* sur les spectacles de Jean-Jacques Rousseau (lettre dans laquelle l'auteur évoque Plutarque et certains rites grecs).

Claude Joseph Rouget de Lisle

LA VERSION « ORIGINALE »

D'abord connu sous l'appellation de *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin*, le chant composé par Rouget de Lisle à Strasbourg en 1792 est rebaptisé *Chant de guerre aux armées aux frontières* par les fédérés de Marseille qui s'engagent sur la route de la capitale pour envahir les Tuileries. Durant les longues journées de marche, c'est ce chant qui accompagne leur voyage, jusqu'à leur arrivée à Paris le 30 juillet 1792. Leur entrée triomphale vaudra à ce chant son surnom de « Marseillaise ».

Du champ de bataille à la scène, il n'y aura qu'un pas, franchi à la fin de 1792 par le compositeur François-Joseph Gossec qui l'harmonisera et l'orchestrera pour la première fois dans une œuvre intitulée *L'Offrande à la liberté* (créée le 2 octobre 1792). Voisinant avec d'autres airs patriotiques, *La Marseillaise* acquiert alors ses lettres de noblesse artistiques, dans un cadre déjà officiel où la Révolution se donnait en spectacle⁸. Le succès populaire ne s'est jamais démenti depuis. Pourvue de strophes supplémentaires, abondamment parodiée (c'est-à-dire avec des paroles nouvelles), *La Marseillaise* connaîtra en tout plus de 200 adaptations durant toute la période révolutionnaire. Le décret de la Convention achève de lui donner un statut officiel – né en fait de son succès populaire – le 26 messidor an III (14 juillet 1795) en déclarant cet hymne « chant national ».

Claude Bénigne Balbastre

LA CONVERSION FORCÉE DES INSTRUMENTS DE L'ANCIEN RÉGIME

Organiste et compositeur originaire de Dijon, Claude Bénigne Balbastre (1727-1799) incarne cette génération de musiciens formés sous l'Ancien Régime puis « convertis » de force aux idéaux de la Révolution à partir de 1789. Balbastre avait en effet été l'élève de Jean-Philippe Rameau, avant d'occuper le poste d'organiste à Saint-Roch (en 1756) puis à Notre-Dame de Paris (à partir de 1760). En 1776, il est appelé à la cour en qualité d'« organiste de Monsieur » – le frère du roi Louis XVI, futur Louis XVIII –, tout en donnant des cours de clavecin à la reine Marie-Antoinette et au duc de Chartres. Sa chute n'en est que plus grande lorsque la Révolution a lieu : privé de toutes ses fonctions, vivant désormais dans le dénuement, il paie en fait, comme tous les musiciens d'Église, le prix de la laïcisation voulue par les Conventionnels et appliquée radicalement à partir de 1792, lorsque décision est prise de fermer tous les établissements religieux (abbayes, oratoires, maîtrises...). L'année suivante, les biens formant la dotation des établissements religieux sont vendus, achevant la liquidation (souvent « sauvage ») des symboles de l'Église, et en particulier des orgues. C'est à cette époque que l'on raconte que des organistes étaient prêts à jouer *La Marseillaise* sur leur instrument pour éviter qu'il ne soit détruit.

Dernière œuvre connue du compositeur, la *Marche des Marseillais pour clavecin, pianoforte ou orgue* a été écrite par « le citoyen C. Balbastre » en 1792 et a certainement été interprétée lors de sa dernière apparition en public à la tribune de Notre-Dame en 1793. Dédiée « aux braves défenseurs de la République française », cette marche se compose d'une exposition de *La Marseillaise* (indiquée « fièrement ») complétée par deux variations ; suivent ensuite un « combat » (échange rythmes pointés entre les deux mains), une « fuite des ennemis » (gammes ascendantes en doubles-croches) et des coups de « canon » (cluster d'une octave à la main gauche). Une brève citation du *Ça ira* censée fêter « la victoire, gaîment » se termine par une coda reprenant le refrain de *La Marseillaise*.

⁸ Cette œuvre a été donnée 143 fois à l'Opéra jusqu'en 1797. Elle est un exemple particulièrement éloquent de dramatisation des combats entre les révolutionnaires français et les ennemis où culmine l'intervention de *La Marseillaise*.

Robert Schumann

L'HOMMAGE AUX GRENADIERS DE L'EMPIRE

Composé en 1840 d'après un texte de Heine⁹, *Die beiden Grenadiere* (*Les Deux Grenadiers*), op. 49 n° 1, est l'un des exemples les plus réussis de « ballade épique » : un genre que Wagner et Loewe avaient pratiqué avant lui – notamment sur le même texte de Heine – mais qui reste étrangement assez rare dans la production de Schumann.

La citation de *La Marseillaise*, présentée à la fin de cette ballade, s'inscrit dans la série d'œuvres (*Hermann et Dorothee* et *Carnaval de Vienne*) que Schumann avait dédiées, de près ou de loin, à la France... et en particulier à la figure de Napoléon qui continuait à être, dans les années 1830, un emblème de liberté pour beaucoup d'intellectuels allemands. Rappelons que Schumann, comme Heine, faisait partie de ces artistes allemands à s'être « partagés » entre les deux cultures... même si Schumann n'a en fait jamais mis les pieds sur le sol français et n'appréciait ni ses habitants, ni leur musique. Seule comptait pour lui l'idée d'une France rêvée, symbole de liberté, à laquelle il souhaitait rendre hommage. Il s'inscrivait en cela dans une longue tradition francophile qui avait commencé avec la révolution de 1789 et qui s'était manifestée, en Allemagne, par un engouement très net : Hölderlin, Hegel et Schelling avaient planté symboliquement un arbre de la liberté devant l'université de Tübingen. Vers 1810, à Bonn, les étudiants entonnaient aussi la mélodie de *La Marseillaise* avec les paroles de l'*Ode* de Schiller (1785) – une ode découverte par Beethoven en 1792 et qui servira de texte à son fameux *Hymne à la joie*.

En 1840, l'admiration pour les modèles français avait nettement diminué pour laisser place à une rivalité aux accents nationalistes entre la France et l'Allemagne – d'autant plus que la Restauration avait, en France, laissé loin derrière elle les utopies révolutionnaires. Quand il met en musique *La Marseillaise* en 1840, Schumann loue en même temps, dans d'autres *Lieder*, ce qui allait devenir le symbole de la conscience nationale allemande : le Rhin.

Le texte de Heine insiste sur la grandeur déchue de l'Empire français. Rescapés des prisons russes, deux grenadiers apprennent la nouvelle de la chute de Napoléon et le désastre de la France. L'un, plus simple, souhaite rentrer au pays pour soutenir sa famille ; l'autre, plus idéaliste, désire mourir avec son fusil, par fidélité patriotique, sachant qu'un jour le rugissement du canon réveillera les morts prêts à se battre pour la liberté. La structure strophique de cette ballade a incité Schumann à conserver l'idée de narration, tout en lui assurant une forme musicale jouant avec les retours (forme strophique variée, encadrée par un prélude et un postlude pianistiques). L'introduction annonce l'idée de marche et fait entendre l'intervalle qui est celui du début de *La Marseillaise*. La musique des quatre premiers vers installe une tranquille symétrie mais la deuxième strophe poétique rompt cet équilibre pour dessiner une immense progression (marches harmoniques) destinée à parcourir tout le registre expressif allant du tragique à l'espoir suscité par le seul nom de l'Empereur. C'est au vers n° 29 que vient la surprise, au moment où le *Lied* semble pouvoir s'arrêter. La mélodie de *La Marseillaise* fait irruption pour amorcer une sorte de « *Lied* dans le *Lied* ». L'éclaircie reste cependant de courte durée, puisque le postlude du piano assombrit brusquement l'éclair lumineux de cet hymne à la grandeur de l'Empereur par le retour au mode mineur et l'irruption d'une ligne mélodique chromatique descendante.

⁹ Heine a également été le poète choisi par Schumann dans le *Liederkreis* op. 24 et les *Dichterliebe* op. 39. Originaire de Düsseldorf (ville française après 1806) et fervent admirateur de Napoléon I^{er}, Heine s'établira ensuite à Paris en 1831.

Plan de l'œuvre

Vers	-	1 à 4	5 à 8	9 à 12	13 à 16	17 à 20	21 à 24	25 à 28	29 à 32	33 à 36	-
Strophes	-	1	2	3	4	5	6	7	8	9	-
Musique	prélude	A1		A2		A1'			a	b a'	postlude

Die beiden Grenadiere

1. Nach Frankreich zogen zwei Grenadier'
Die waren in Rußland gefangen.
Und als sie kamen ins deutsche Quartier,
Sie ließen die Köpfe hangen.

5. Da hörten sie beide die traurige Mär:
Daß Frankreich verloren gegangen,
Besiegt und geschlagen das tapfere Heer –
Und der Kaiser, der Kaiser gefanden!

9. Da weinten zusammen die Grenadier'
Wohl ob der kläglichen Kunde.
Der eine sprach: „Wie weh wird mir,
Wie brennt meine alte Wunde!“

13. Der andere sprach: „Das Lied ist aus,
Auch ich möcht' mit dir sterben,
Doch hab' ich Weib und Kind zu Haus,
Die ohne mich verderben.“

17. „Was schert mich Weib, was schert mich Kind,
Ich trage weit besser Verlangen;
Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind –
Mein Kaiser, mein Kaiser gefanden!“

21. „Gewähr mir, Bruder, eine Bitt':
Wenn ich jetzt sterben werde,
so nimm meine Leiche nach Frankreich mit,
begrab mich in Frankreich Erde.“

25. Das Ehrenkreuz am roten Band
sollst du aufs Herz mir legen;
Die Flinte gib mir in die Hand,
und gürt' mir um den Degen.

29. So will ich liegen und horschten still,
wie eine Schildwach' im Grabe,
bis einst ich höre Kanonengebrüll
und wiehernder Rosse Getrabe.

33. Dann reitet mein Kaiser wohl über mein Grab,
viel Schwerter klirren und blitzen;
Dann steig' ich gewaffnet hervor aus dem Grab -
den Kaiser, den Kaiser zü schützen!“

Heinrich Heine

Les deux grenadiers

1. Deux grenadiers s'en retournaient en France,
Revenant des prisons de Russie ;
Mais quand ils arrivèrent sur le sol allemand,
Ils baissèrent tristement la tête.

5. Lorsqu'ils apprirent l'affreuse nouvelle :
Hélas ! Perdue la France ; vaincue,
Et taillée en pièces la Grande Armée ;
Et l'Empereur, leur Empereur prisonnier.

9. À cette lamentable nouvelle
Les deux braves se mirent à sangloter.
L'un dit : « Oh ! Comme je souffre !
Ma vieille blessure se rouvre ! »

13. L'autre dit : « Finie la chanson !
Moi aussi, je voudrais mourir avec toi,
Mais j'ai femme et enfants au pays
Qui périraient sans moi. »

17. Au diable la femme ! Au diable les petits !
J'ai en tête de plus nobles soucis ;
Qu'ils aillent mendier, s'ils ont faim –
L'Empereur, mon empereur est prisonnier !

21. Écoute, frère, mon vœu suprême :
S'il faut à présent que je meure,
Emporte mon corps au pays de France,
Dans la terre de France je veux reposer :

25. La croix des braves au ruban rouge,
Tu me l'attacheras sur la poitrine ;
Tu me mettras le fusil à la main,
Et tu me ceindras l'épée au côté.

29. Ainsi je veux dormir, l'oreille au guet,
Sentinelle silencieuse dans la tombe,
Jusqu'au jour où j'entendrai le grondement
du canon,
Et hennissement des chevaux qui passent
au galop.

33. Alors, mon Empereur passera sur ma tombe,
Parmi les éclairs et le cliquetis des épées ;
Alors, tout armé, je sortirai du tombeau,
Pour défendre l'Empereur, mon Empereur.

Traduction Mark Manion
(Claves records CD 50-9708)

Piotr Ilitch Tchaïkovski

LA MARSEILLAISE DES CHAMPS DE BATAILLE

Créée le 8 août 1882 à Moscou sous la direction d'Altani, l'*Ouverture 1812* (ouverture solennelle) op. 49 est née d'une commande passée par Nikolai Rubinstein à Piotr Ilitch Tchaïkovski à l'occasion de l'Exposition industrielle et artistique de Moscou de 1880. Ce dernier avait auparavant hésité à consacrer cette œuvre à l'inauguration de la cathédrale du Saint-Sauveur de Moscou (construite pour commémorer la victoire des Russes sur les envahisseurs français), ce qui fait que cette œuvre ait gardé un thème guerrier pour une exposition... La date de 1812 fait référence à la lutte entre les armées russes et françaises au cours de laquelle la bataille de Borodino (le 7 septembre 1812) marqua le début de la défaite de la Grande Armée contre les troupes du tsar Alexandre I^{er}¹⁰. L'effectif instrumental de cette œuvre de circonstance est en rapport avec l'importance politique accordée à cette bataille ; à un orchestre symphonique immense (plus de 120 musiciens) s'ajoutent encore un jeu de cloches, une fanfare militaire (*ad libitum*) et ce que Tchaïkovski appelle un « bombardone » (c'est-à-dire une grosse caisse imitant le tir du canon). L'*Ouverture* débute par le choral des armées russes du tsar (« Dieu sauve son peuple », la prière pour la victoire des armées russes) joué par deux altos et quatre violoncelles solistes. Cinq épisodes se succèdent ensuite. Après un intermède (préparatifs de la bataille, trompettes et tambours), le camp français est représenté dans une section citant *La Marseillaise* (avec un jeu d'échos déformant l'hymne par le chromatisme) ; lui succède le camp russe illustré musicalement par la citation de deux chants (le premier, gracieux, exposé aux cordes ; le second aux allures d'un thème populaire proche de la chanson *Près du portail de chez mon père*). La section suivante, celle du développement de ce matériau initial, oppose les deux parties pour finalement laisser le thème russe l'emporter et réduire par exemple, *La Marseillaise* à une simple fanfare. La dernière section, celle de l'apothéose, est annoncée par un grand roulement de cloches qui s'enchaîne à la reprise *fortissimo* du choral « Dieu sauve ton peuple » – c'est là qu'intervient la musique militaire *ad libitum* – conclu par l'hymne « Dieu sauve le tsar ». Dans cette *Ouverture*, l'union symbolique entre un thème religieux, des thèmes populaires et un hymne national russe place bel et bien cette œuvre sous le sceau de la devise tsariste de l'époque : « Orthodoxie, autocratie, populisme ».

On le voit, un programme aussi officiel laissait peu de place à l'invention et à la fantaisie musicale. Tchaïkovski s'était même plaint à sa protectrice, M^{me} von Meck, qu'il ne prétendait pas, « pour une exposition », écrire autre chose que « de bruyants lieux communs ». Reste que cette œuvre est loin d'être un cas unique et qu'elle s'inscrit dans une longue tradition « officielle » à laquelle a, par exemple, souscrit Beethoven dans la *Bataille de Vitoria* (ou *Victoire de Wellington* !) op. 91 (1813) : une œuvre conçue sur le même schéma, c'est-à-dire l'opposition de deux chants nationaux – le *Rule Britannia* pour le camp britannique et le *Malborough s'en va-t-en guerre* pour le camp français – conclue par un *God Save the King* triomphaliste. Dans ce cadre officiel, il a enfin été reproché à Tchaïkovski d'avoir commis une lourde erreur d'appréciation en associant *La Marseillaise* aux envahisseurs napoléoniens. Si l'histoire lui donne raison (la Grande Armée a effectivement réintroduit cet hymne au moment de la campagne de Russie), *La Marseillaise* continuait, même pour les Russes, à incarner un hymne à la liberté, bien plus qu'un simple chant de guerre.

10 Le tsar Alexandre I^{er} (1801-1825), sacré en même temps que Napoléon, s'oppose à la France après s'être entendu avec Napoléon en 1807 (entrevue de Tilsit) ; il s'engage alors dans une « guerre patriotique » qui le rend vainqueur des troupes françaises ; il entend alors participer à la libération de l'Europe.

Claude Debussy

COMME UN APPEL LOINTAIN

Dans le second livre de ses vingt-quatre *Préludes* (1909-1912), Claude Debussy cite *La Marseillaise* dans *Feux d'artifice* : une page d'une extrême poésie à travers laquelle la virtuosité du pianiste est sollicitée sans que l'on puisse vraiment la qualifier de « brillante ». *Feux d'artifice* incarne en effet l'art de la suggestion que l'on peut découvrir au fil des *Préludes*.

Le début de *Feux d'artifice* s'effectue sur un cluster de six sons chromatiques égrenés qui appartiendrait « au bruit plutôt qu'aux notes », puisqu'il est « noyé dans la pédale » et « perçu comme un seul son¹¹ ». Alfred Cortot trouve que ce début reflète les « vapeurs dormantes des flammes de Bengale d'où se détachent des étincelles solitaires, [le] grésillement des fusées, [la] lente descente parabolique des étoiles, [le] ronronnement des soleils, [l']éblouissement des bouquets multicolores, tout ce qui scintille et qui brille dans la nuit ». D'autres ont parlé d'introduction bruisante ressemblant à une rumeur confuse, évoquant une foule sans visages... La citation de *La Marseillaise*, à la fin du prélude (en *ut* majeur sur pédale de *ré* bémol, à l'origine sur les paroles de « Formez vos bataillons »), agit également comme une référence explicite aux fêtes populaires du 14-Juillet dont les sons parviennent souvent par bribes lors des défilés. Cette conclusion sonne comme un clin d'œil amusé à un répertoire que Debussy – celui qui signera plus tard sur sa tombe « Debussy, musicien français » – était loin de rejeter. Malgré la virtuosité évidente de cette page (avec des aspects presque lisziens comme les chaînes d'arpèges, les cadences ou les traits en octaves très rares chez Debussy), c'est surtout par sa forme que cette pièce surprend : sans unité tonale et sans développement thématique, *Feux d'artifice* donne l'impression d'une pièce sans début ni fin, circulaire, dont la forme « ouverte » et suspendue contribue admirablement à montrer combien, à cette époque, les musiciens français avaient choisi l'elliptique et le suggestif pour se démarquer de la modernité démonstrative, tout en axant leur discours sur le timbre et la couleur.

Django Reinhardt et Stéphane Grappelli

LES ÉCHOS DE LA FRANCE

Le jazz français a connu un essor considérable en 1934 avec la naissance du Quintette du Hot-Club de France auquel appartenaient notamment le guitariste Django Reinhardt et le violoniste Stéphane Grappelli. Ces jeunes musiciens ont en effet réussi à s'imposer face aux « monstres sacrés » américains pour faire admettre l'existence d'un jazz « à la française ». C'est après cette époque mythique que Django Reinhardt envisage de redonner vie à ce fameux quintette que la guerre avait fait disparaître. L'histoire commence en 1946 à Londres et Charles Delaunay, le président des disques Swing, est le témoin de leurs retrouvailles, le 29 janvier 1946. « Personne n'ose commencer, puis Stéphane joue les premières mesures de *La Marseillaise*, que Django reprend. Sans préméditation aucune, l'hymne national a jailli, solennel et passionné. Phénomène étonnant que ces deux cabochards qui, sur une terre lointaine, retrouvent un brin de patriotisme qu'on ne leur connaissait pas. [...] Dès la première note, comme s'ils n'avaient jamais cessé de jouer ensemble, les anciens partenaires réalisent cette miraculeuse communion d'autrefois. »

Echoes of France débute par une introduction au violon sur une pédale de tonique jouée dans le grave de la contrebasse. Tout en douceur, les accords placés sur les temps faibles contredisent délicatement l'esprit originel de la marche, avant que de brusques accords de guitare complétés par des solos cadentiels n'annoncent la rupture de tempo. Le thème de *La Marseillaise* est d'abord repris par le violon (mélodie légèrement ornée avec des hauteurs attaquées en « ports-de-voix » : une des signatures de Grappelli) sur un rythme de « marche swinguée » (mesure à quatre temps, tous marqués) ; au violon répondent les improvisations virtuoses de Django Reinhardt qui se « glissent » dans les interstices de la mélodie sous le ton de réponses malicieuses (première strophe et refrain). La guitare solo reprend ensuite le refrain avec de discrets changements d'harmonie, puis en chorus sur la deuxième strophe (sans le violon). L'improvisation se conclut par une reprise du refrain en duo, plus inventive, comme un feu d'artifice d'effets qui masquent de plus en plus le profil de l'hymne... devenu « standard ».

11 André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 58.

The Beatles

UN HYMNE « PEACE AND LOVE »

Considérés comme les inventeurs de la pop music, les Beatles sont des pionniers qui, en matière de musique populaire, ont ouvert la voie à la plupart des recherches musicales des années 1970. Ils ont, par exemple, révolutionné la musique auparavant cloisonnée en genres distincts (rock, folk, jazz, blues) pour faire admettre l'intérêt d'un langage commun donnant lieu à de riches inventions, en faisant notamment intervenir dans leur style le rock, le folk, le classique et les musiques extra-européennes. Parallèlement à ces innovations musicales, ils ont incarné la révolte contre la bonne conscience et le conformisme des années 1960.

En 1967, la BBC organise, pour le 25 juin, une émission de 125 minutes baptisée « Our World » et prévue pour être diffusée simultanément, en mondovision, dans vingt-six pays à travers le monde. Pour insister sur cette dimension « universelle » et correspondre aux attentes présumées de publics très variés, la chaîne commande aux Beatles une chanson « simple » qui pourrait être comprise par tous les téléspectateurs. L'écriture commence fin mai, Paul McCartney et John Lennon travaillant sur des idées différentes ; jusqu'au moment où une chanson de John, *All You Need Is Love*, s'impose comme une évidence du fait de la simplicité de son texte, de sa mélodie facile à retenir et de l'attrait pour l'amour que pouvait éprouver à cette époque la jeunesse de l'été 1967, en pleine guerre du Viêtnam...

Dans cette chanson, de nombreuses citations – dont *La Marseillaise*, au tout début du titre – sont destinées à accentuer la dimension internationale du message pacifique. John considérait d'ailleurs cette chanson comme une certaine forme de propagande. « Je suis un artiste révolutionnaire ; mon art est voué au changement », explique-t-il lors d'une interview. Paul déclare pour sa part en direct : « On nous a dit que le monde entier nous verrait enregistrer cette chanson. Alors nous avons un message pour le monde : l'amour. Nous avons besoin de plus d'amour dans le monde. » Le 45-tours d'*All You Need Is Love* sort le 7 juillet 1967. On y entend, comme dans l'émission de télévision, un joyeux mélange de sons et de références censé illustrer les idées de partage et de paix.

All You Need Is Love, comme *Yellow Submarine*, est une marche variée (en sol majeur) enrichie par l'intégration d'autres musiques ; elle se trouve cependant « détournée » par l'alternance de mesures à 4/4 et à 3/4 qui donnent à son rythme un aspect irrégulier et malicieux.

Après une introduction citant *La Marseillaise* (trois mesures à quatre temps avec levée, jouées avec trompettes et caisse claire), le premier couplet s'amorce par des appels répétés aux voix (« love, love, love ») supportés par une basse descendante (style de chaconne, au clavecin et banjo) sur laquelle vient se greffer la ligne de violoncelle qui rebondit par un rythme pointé sur la carrure de trois temps. Ce début installe la métrique irrégulière qui reste une signature de cette chanson, c'est-à-dire l'alternance de mesures à trois et quatre temps (43 43 44 43). Le couplet n° 1 débute véritablement au moment de l'entrée de la voix soliste (avec basse et chœurs), le deuxième couplet se voyant ajouter un contre-chant de violon sur un mouvement ascendant. Le refrain « all you need is love » change de métrique (44 44 44 42) et d'instrumentation, puisqu'il est joué avec cuivres, saxophones et percussions (tambour de basque). Après un troisième couplet instrumental (guitare solo), le refrain revient à l'identique, s'enchaînant sur un quatrième couplet puis un refrain complété par une coda (citant *in fine* une *Invention en fa* à deux voix de Bach, *In the mood* de Glenn Miller, *Greensleeves* et *She Loves You* des Beatles).

Karlheinz Stockhausen

L'HYMNE AUX NATIONS

Composé entre 1966 et 1967, *Hymnen* a connu plusieurs versions qui développent cependant toutes le même concept initial : permettre à l'auditeur d'entendre le travail complexe de la composition grâce à l'identification de matériaux simples et reconnaissables comme les hymnes nationaux.

« Les hymnes nationaux, écrit Karlheinz Stockhausen à propos de son œuvre, sont la musique la plus connue que l'on puisse imaginer. Tout le monde connaît l'hymne de son pays et peut-être encore quelques autres, du moins leur début. Si l'on intègre de la musique connue dans une composition de musique inconnue et nouvelle, on entend particulièrement bien de quelle manière elle a été intégrée : non transformée, plus ou moins transformée, transposée, modulée, etc. Plus le *quoi* va de soi, plus on est attentif au *comment*. Naturellement, les hymnes nationaux sont plus que cela : ils sont "chargés" de temps, d'histoire – de passé, de présent et d'avenir. Ils mettent l'accent sur la subjectivité des peuples à une époque où l'universalité est trop souvent confondue avec l'uniformité. La subjectivité et les interactions entre les sujets musicaux doivent également être distinguées de l'isolement et de la séparation individualistes. La composition d'*Hymnen* n'est pas un collage. Les multiples interactions, aussi bien entre les différents hymnes eux-mêmes qu'entre ces hymnes et les nouvelles formes sonores abstraites pour lesquelles nous n'avons pas de nom, sont entièrement composées. [...] Parfois, les parties d'un hymne sont intégrées à l'état brut dans l'environnement d'événements sonores électroniques, presque sans être modulées ; parfois, les modulations vont jusqu'à les rendre méconnaissables. Entre les deux extrêmes, il y a des degrés et des échelons multiples de perceptibilité. En plus des hymnes nationaux, d'autres "objets trouvés" ont été utilisés : des bouts parlés, des bribes de mélodies populaires, des conversations enregistrées, des événements provenant de récepteurs à ondes courtes, ainsi que des enregistrements de réunions publiques, de manifestations, d'un baptême naval, d'une épicerie chinoise, d'une réception officielle, etc. »

Composé de quatre « régions », *Hymnen* s'appuie sur une série importante d'hymnes nationaux servant de matériau et qui peuvent être clairement audibles dans les passages que Stockhausen appelle des « centres », c'est-à-dire des points d'émergence de ces matériaux. La *Première Région* possède ainsi deux centres : *L'Internationale* et *La Marseillaise*. Il n'est d'ailleurs pas anodin de noter que la coexistence de ces deux hymnes souligne leur côté « universel », *La Marseillaise* restant depuis la Révolution un des emblèmes du combat pour la liberté (en France et peut-être même encore plus à l'étranger), et *L'Internationale* occupant depuis la fin du XIX^e siècle le statut officiel d'hymne fédérateur « transnational ». Dédiée à Pierre Boulez, cette *Première Région* se développe « comme une forme rigoureuse et directionnelle à partir d'un charabia international d'émetteurs à ondes courtes », tel que l'indique le compositeur. L'extrait proposé ici reprend la section où le thème de *La Marseillaise* est le plus audible (2^e centre, p. 8 de la partition *Score for Reading*, au minutage 21'07"), sachant que les sections qui l'encadrent font disparaître la citation de l'hymne au profit de la composition elle-même. Rappelons enfin qu'*Hymnen* n'est pas la première œuvre de Stockhausen à citer *La Marseillaise*, puisque l'on trouve cet hymne pour la première fois dans *Mixtur* pour orchestre (1964-1967) puis ultérieurement dans *Montag aus Licht* (1988).

Serge Gainsbourg

LA VERSION DE TOUTES LES POLÉMIQUES

Plus encore que la musique d'*Aux armes et cætera* – somme toute assez simple, sauf à remarquer qu'historiquement, Serge Gainsbourg est le premier, après un rapide essai dans son album *L'Homme à tête de chou*, à avoir cultivé un « reggae à la française » –, c'est la polémique née autour de cette version de *La Marseillaise*, à la fois innocente et iconoclaste, qui reste intéressante : d'abord parce qu'elle est révélatrice des tensions politiques qu'ont connues les années 1980, mais aussi parce qu'elle témoigne des limites que certains comptaient fixer pour canaliser le principe d'appropriation appliqué à l'un des plus forts symboles de la République. En un mot : jusqu'où peut-on aller avec *La Marseillaise* ?

La position de Gainsbourg était pourtant loin de s'attaquer ouvertement à l'hymne national. Tout au plus décèle-t-on, derrière l'apparente conservation des paroles, une pointe d'ironie dans le refrain expédié par un « *et cætera* » insolent et jovial... Les couleurs reggae semblent en revanche moins sages, surtout lorsqu'elles viennent teinter l'hymne républicain censé incarner le modèle, la droiture et l'ordre. Mais cette rencontre est tout d'abord le fruit d'une simple passion musicale. C'est en effet à cette époque que Gainsbourg entre en contact avec Chris Blackwell (du label Island), dont une partie de la famille est jamaïcaine et qui a publié certains disques de Bob Marley, Jimmy Cliff et Burning Spear. Avant Bob Dylan, Ian Dury et Joe Cocker, Gainsbourg est ainsi l'un des premiers artistes blancs à s'inspirer de ces musiciens et à leur vouer une admiration sans bornes. L'arrangement de *La Marseillaise*, qu'il réalise avec eux du 12 au 24 janvier 1979 aux studios d'Island à Kingston (Jamaïque), figure ensuite dans un album intitulé *Aux armes et cætera*. Pour ce disque, plusieurs têtes d'affiche prestigieuses étaient venues lui prêter main-forte : Robbie Shakespeare à la basse et Sly Dunbar à la batterie, sans oublier les I-Threes (Marcia Griffiths, Judy Mowatt et Rita Marley qui assurent d'ordinaire les chœurs des albums de Bob Marley). On y trouve également Sticky Thompson (percussions), Mikey « Mao » Chung (claviers) et Radcliffe Bryan, tous trois empruntés au groupe de Peter Tosh.

Après avoir enregistré cette chanson, Gainsbourg confie à un journaliste de *Libération* en mars 1979 : « Il y a pas mal de contestation dans mes textes. [...] *Aux armes et cætera*, c'est en quelque sorte le tableau de Delacroix où la femme à l'étendard, juchée sur un amas de cadavres rastas, ne serait autre qu'une Jamaïcaine aux seins débordants de soleil et de révolte en entonnant le refrain érotique-héroïque : "Aux armes, etc." sur un rythme reggae lancinant. » Répondant ensuite à la question de savoir s'il considérerait sa lecture patriotique ou non, il précise : « *La Marseillaise*, d'abord, *a priori*, c'est la chanson la plus sanglante de toute l'histoire. Ensuite, elle est très reggae dans le sens où elle vous engoue. Le titre m'a été suggéré par *Le Grand Larousse*. Au mot "Marseillaise", il [...] met tout simplement : "Aux armes, etc." Enfin, j'ai quand même signé la musique. Je laisse les textes à Rouget de Lisle. »

Musicalement, *Aux armes et cætera* reste très simple d'écriture. Sur un rythme reggae caractéristique, la chanson oscille entre deux accords de *fa* majeur : l'accord de tonique (sur *fa*) et celui de dominante (*ut* grave, puis aigu). La ligne vocale, selon le « style Gainsbourg », restait plus parlée que chantée, comme en témoigne la première strophe (qui reprend uniquement les quatre premiers vers de l'original). En accord avec la contraction du refrain « officiel », la suite des paroles de Gainsbourg ne reprend que de courts extraits de la version de Rouget de Lisle (strophe 1 en entier, début des strophes 6 et 7). La chanson se termine par le refrain agrémenté d'une caisse claire qui fait référence aux tirs de mitraillette, laissant la musique s'éteindre sur « Aux armes... »

Une anecdote, mais de taille : le 13 décembre 1981, Serge Gainsbourg se rend acquéreur, à l'occasion d'une vente aux enchères à Versailles, de l'une des deux copies autographes existantes de *La Marseillaise* : l'Histoire réunissait alors symboliquement le combattant de 1792 et le « provocateur » de 1979...

Jean-Loup Longnon

UNE CARTE POSTALE DU BRÉSIL

Dans son album *Cyclades*¹², le trompettiste Jean-Loup Longnon signe une version samba de *La Marseillaise* avec de nouvelles paroles brésiliennes et des harmonies totalement nouvelles. Il voit dans ce « détournement » une manière de contourner l'aspect belliqueux de l'hymne pour le remplacer par un hommage lointain et amusé à un pays qu'il continue d'aimer tout au long de ses voyages. « Partant du principe que toute samba est à l'origine une marche, explique-t-il, j'ai voulu me livrer parfois à l'exercice de transformer des marches célèbres en samba. Ma surprise a été de voir qu'en particulier *La Marseillaise* s'y prêtait parfaitement. Après en avoir joué une version pour petit orchestre avec quelques amis au Brésil, l'idée m'est venue de demander au poète Alex Alano d'écrire des paroles évocatrices, sans aucun message politique

¹² *Cyclades ou Les Extraordinaires Aventures de Barnabé, le petit cochon voyageur* (enr. 1992, éd. 1994, JMS 072-2/18637-2, page 9) ; solistes : Monica Passos, Cathia Carvalho, Zabelé Pidner (chant) et Jean-Loup Longnon (trompette) ; section rythmique : Jeorgino Amorim (guitare), Tarcisio Gondim (cavaquinho), Carlinho Verneck (basse), Luis Augusto Cavani (batterie), Americo « Pintinho » Da Silva (percussions).

douloureux ou revanchard – ce qu'il a fait avec beaucoup d'humour et de finesse. J'ai en fait voulu donner au plus fameux hymne national du monde une allure de *cartão postal da França* (carte postale de France). La présence d'une *Marseillaise* exotique dans un album comme *Cyclades* était aussi censée associer cet hymne à l'idée de voyage – mais comme dans un songe ensoleillé –, les hymnes grecs se rapprochant aussi du Brésil. »

Dessa nação carrego pérolas
 Canções de amor, versos febris
 Ao luar do Loire imagino
 Baudelaire bordando o francês
 A desvendar segredos d'alma
 Ouvir Debussy é voar
 Como em Simone de Beauvoir
 São retratos fiéis dos amantes
 Verlaine e Rimbaud
 O canto dos oiseaux
 Ao som, ao som
 Desta canção
 Que fala ao coração

O, natureza mãe da vida
 Quão generosa foste tu
 Ao pintar tais campos e vinhas
 Ao criar a flor e o bouquet
 Não privaste do gosto o gourmet
 Nem do prazer de um bom Champanhe
 Delicias não hão de faltar
 A mesa dos que vem jantar
 Então peço que nos acompanhem

Sinhazinha e sinhô
 Com a benção de xangô
 Ao som, ao som
 Desta canção

Que prende o coração
 A Côte d'Azur, ao sul, é mágica
 Como a aquarela do Brasil
 Nessas águas eu vejo a Bahia
 Oh, será que deus é Francês
 Se não o é lhe deixou sobre a tez
 Um « pedacim » do paraíso
 Paris nunca vou olvidar
Très chic, bonjour, l'amour, ça va

É demais prá um coração amante
 Casebre ou bangalô
C'est la vie de château
 Ao som, ao som
 Desta canção
 Que tala ao coração

Alex Alano

De ce pays j'emporte des perles
 Les chansons d'amour et d'émouvantes rimes
 Parfois d'un clair de Loire, j'imagine
 Baudelaire qui brodant le français
 De l'âme dévoile d'obscurs secrets.
 Écoutant Debussy je vole,
 Comme souvent Simone de Beauvoir,
 les portraits fidèles des amants.
 Et Verlaine et Rimbaud
 Ou des chants des oiseaux
 Au son, au son
 De cette chanson
 Parlent à notre cœur.

Ô Nature, mère de la vie
 Si généreuse as-tu été
 Quand peignant ces champs et ces vignes
 Ou créant la fleur et le bouquet
 Tu as donné au gourmet tout son goût
 Des plaisirs, des vins et des champagnes
 Délices dont jamais ne manquent
 Ceux qui nous accompagnent

Demoiselles et messieurs
 Venez avec les dieux
 Au son, au son
 De cette chanson

Qui nous prend notre cœur.
 Au sud, la Côte d'Azur est une féerie
 Telle une aquarelle du Brésil,
 J'y vois parfois les eaux de Bahia.
 Dieu ne serait-il pas Français !
 Sinon pourquoi aurait-il déposé,
 Comme sur une peau une parcelle de Paradis ?
 Paris que je ne veux pas oublier
 Très chic ! Bonjour ! L'amour ça va ?
 Rendra toujours mon cœur trop amoureux
 Masure ou bungalow
 C'est la vie de château.
 Au son, au son
 De cette chanson
 Qui parle dans nos cœurs.

Traduction française
 Alex Alano et Jean-Loup Longnon

Henri Agnel

LA MARSEILLAISE VERSION ARABE

Coutumier des rapprochements insolites et des croisements de genres – ce que les Anglo-Saxons qualifient du terme générique de *cross over* –, le compositeur et chanteur Henri Agnel a conçu une version très novatrice de notre hymne national en l'habillant d'un texte de Zaïna Maktoub¹³ qui en appelle non plus au combat, mais à la paix et à la fraternité entre les peuples. Cette idée est née un peu avant 1989, au moment où se préparaient les célébrations de la Révolution française. Henri Agnel avait accepté d'y participer en répondant à la commande d'un « bal révolutionnaire » prévu pour être donné dans la région parisienne durant l'été 1989, et qui comprenait trois de ses compositions les plus festives : *La Marseillaise* chantée en arabe (dans une version avec oud, contrebasse et zarb iranien), *La Carmagnole* en hard-rock et *L'Internationale* en flamenco-rock... Le succès remporté par cette *Marseillaise* l'a incité à la reprendre régulièrement lors de ses récitals avec le jazzman Didier Malherbe, puis à l'enregistrer en 1994 dans une version combinant son live et synthétiseurs préenregistrés. Loin d'être un geste anecdotique, cette version « polyculturelle » de notre hymne national correspond à l'identité même d'Henri Agnel : de culture franco-marocaine, il s'est illustré autant dans la création contemporaine (comme guitariste, luthiste et percussionniste) que dans la chanson et le répertoire médiéval (en particulier celui des troubadours et trouvères dont les liens avec la culture arabo-andalouse méritent d'être soulignés¹⁴). *Al Marseillaise* témoigne de cette culture du mélange qui, selon lui, fait depuis longtemps « partie de notre identité nationale ». On entend donc, dans ce titre, des instruments traditionnels marocains (oud, derbouka, bendir), ainsi que les célèbres *karkabat* (crotales) : des instruments pratiqués par la confrérie des Gnawas – des Noirs originaires du Grand Soudan – lors de rituels de guérison et de transe¹⁵.

Al Marseillaise

Allons enfants de la patrie
Le jour de gloire est arrivé
Liberté Liberté chérie
L'étendard de la paix est levé
Écoutez résonner des villages au loin
Le son des hautbois
Qui saluent l'entente entre les peuples
De fraternité, paix et générosité
Abandonnez les armes mes frères
Désertez la haine
Marchons marchons
Que les coeurs sincères
Se mêlent en paix

L'amour de la vie est foi
Et la tolérance de l'être est loi
Liberté Liberté chérie
Notre combat est pour la paix
Est Ouest Nord Sud
Vous êtes venus en Andalousie
Et nous autres vers Jérusalem
Ça suffit les guerres, le sang a trop coulé
Abandonnez les armes mes frères
Cultivez l'amour
Aujourd'hui aujourd'hui
C'est l'heure des poètes
Chantres de l'amour et de la paix.

Traduction Zaïna Maktoub

Jacky Terrasson

L'HYMNE ADOUCI PAR LE JAZZ

Dans son album *À Paris* entièrement dédié à la ville (avec des titres comme *I Love Paris in the Springtime*, *La Vie en rose*, *Rue des Lombards* ou encore *Métro...*), le jazzman Jacky Terrasson reprend en trio (avec Rémi Vignolo à la basse et Terreon Gully aux percussions) des mélodies françaises qu'il a choisies en fonction de leur célébrité « à travers le monde ».

13 Pseudonyme d'une célèbre chanteuse arabo-andalouse qui signifie littéralement « Belle si Dieu veut ».

14 Pour plus de détails, voir son dernier enregistrement des *Estampies XIV^e siècle* enregistrées pour le label Al Sur.

15 Voir le disque consacré aux *Gnawas du Maroc* (Malem Chaouki, Ouled Abdi, Auvidis B-6805) présenté par Henri Agnel.

« L'idée de *La Marseillaise* m'est venue un soir quand j'étais au piano à minuit, raconte-t-il. Je trouvais en effet cette mélodie très belle en elle-même, mais je souhaitais pouvoir la reprendre en en faisant quelque chose d'autre. Je n'aime pas *La Marseillaise* telle qu'on l'entend dans des circonstances officielles ou chantée pour les matches de foot... Elle sonne mieux quand on l'adoucit et quand on la dépouille de ses paroles oppressives... de son rythme de marche ! C'est pourquoi ma version est restée sans paroles, dans une tonalité différente, avec pourtant la même harmonie (mis à part quelques renversements), en donnant la priorité à la phrase mélodique. Je l'ai voulue plus lyrique, avec des phrases plus épurées : j'ai par exemple ôté quelques notes (notamment le rythme pointé initial) pour ne garder que l'essentiel. »

La mélodie de *La Marseillaise* se trouve d'abord reprise au piano (1^e strophe et refrain), adoucie par la métrique ternaire de la valse et par des timbres feutrés (piano, contrebasse, batterie en cymbales), comme une sorte d'antimarche poétique et rêveuse.

On note très peu de changements par rapport au parcours harmonique de l'original. Le *rubato* du piano fait glisser le thème (avec un jeu d'échos qui donne une profondeur discrète et délicate) vers le chorus (2^e strophe) avant que le thème du refrain ne réapparaisse en guise de conclusion lointaine (sur le mode suggestif des *Feux d'artifice* de Debussy).

P.V. par Jean-François Viguié

MARSEILL'HOUSE

En 2002, deux compositeurs ont été sollicités pour remettre *La Marseillaise* au goût du jour. Leur première volonté a consisté à considérer notre hymne national non pas comme un objet musical pouvant être « arrangé », mais bien comme un matériau musical – ici, un enregistrement d'une fanfare d'amateurs répétant pour une commémoration – devant aboutir à une nouvelle composition.

C'est dans ce sens que la référence à la house-music prend tout son sens : deux cellules emblématiques (« Allons enfants » et « Formez vos bataillons ») sont utilisées en boucles (*samples*) selon des principes de juxtaposition et de répétition – que vient tempérer le renouvellement des timbres électroniques. À ces boucles qui structurent l'ensemble vient s'ajouter un groove (rythme pulsé joué habituellement à la grosse caisse, à la caisse claire et à la cymbale charleston) devant permettre de danser, du fait de la régularité des appuis. Le style de ce morceau s'inscrit clairement dans ce que l'on a appelé « la French Touch » – comprenez le style house initialement underground (joué dans les clubs ou les caves) qui a progressivement trouvé une audience internationale grâce à la qualité de sa créativité (notamment avec Daft Punk, Bob Sinclar, DJ Greg Gauthier...) et se nourrissant de nombreuses références musicales. Dans cette *Marseill'house*, le piano *live* (interprété par Manuel Peskine) vient en effet donner, grâce à un bref chorus, ce « supplément d'âme » qui manque quelquefois aux samples répétés en boucle. Leur démarche témoigne enfin – selon le principe plus général du mix – d'une envie de donner à ces « objets trouvés » une place dans leur envie constante de jouer avec les sons.

Les écrivains face à notre hymne

Une sélection de textes

Cette sélection est empruntée à l'ouvrage de Frédéric Robert, *La Marseillaise*, préf. de Michel Vovelle, Paris, Imprimerie nationale, 1989, 367 p.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

La Marseillaise vue des années coalisées (1792)

« Le spectacle le plus remarquable fut celui des chasseurs à cheval ; ils s'étaient avancés jusqu'à nous dans le plus profond silence. Arrivée à notre hauteur, leur musique attaqua *La Marseillaise*. Ce *Te Deum* révolutionnaire a en soi quelque chose de triste et de menaçant, si vivement qu'on l'enlève. Mais cette fois, la fanfare l'avait attaqué lentement, au rythme du pas traînant des chevaux. Ce fut un coup d'œil à la fois saisissant et terrible que l'approche de ces cavaliers, tous de grande taille, hâves et d'un certain âge, avec une mine pareille à leur musique. Isolés, ils auraient tenu de Don Quichotte ; en masse, ils imposaient le respect. »

Le Siège de Mayence, Paris, Aubier-Montaigne, 1933.

FRANÇOIS-RENÉ CHATEAUBRIAND

L'hymne à la victoire

« *L'Hymne des Marseillais* n'est pas vide de tout mérite. Le lyrique a eu le grand talent d'y mettre de l'enthousiasme sans paraître ampoulé. [...] [II] mena tant de fois les Français à la victoire qu'on ne saurait mieux [le] placer qu'auprès des chants du poète qui fit triompher Lacédémone. Nous en tirerons cette leçon affligeante que : dans tous les âges, les hommes ont été des machines qu'on fait s'égorger avec des mots. »

Essai sur les révolutions, chap. XXIII, Londres, 1797.

ALPHONSE DE LAMARTINE

La naissance de *La Marseillaise* (1847)

« Tous les peuples entendent à de certains moments jaillir ainsi leur âme nationale dans des accents que personne n'a écrits et que tout le monde chante. Tous les sens veulent porter leur tribut au patriotisme et s'encourager mutuellement. Le pied marche, le geste anime, la voix enivre l'oreille, l'oreille remue le cœur. L'homme tout entier se monte comme un instrument d'enthousiasme. L'art devient saint, la danse héroïque, la musique martiale, la poésie populaire. L'hymne qui s'élance à ce moment de toutes les bouches ne périt plus. On ne le profane pas dans les occasions vulgaires. Semblable à ces drapeaux sacrés suspendus aux voûtes des temples et qu'on n'en sort qu'à certains jours, on garde le chant national comme une arme extrême pour les grandes nécessités de la patrie. Le nôtre reçut des circonstances où il jaillit un caractère particulier qui le rend à la fois plus solennel et plus sinistre : la gloire et le crime, la victoire et la mort semblent entrelacés dans ses refrains. Il fut le chant du patriotisme, mais il fut aussi l'imprécation de la fureur. Il conduisit nos soldats à la frontière, mais il accompagna nos victimes à l'échafaud. Le même fer défend le cœur du pays dans la main du soldat et égorge les victimes dans la main du bourreau. [...] *La Marseillaise* conserve un retentissement de chant de gloire et de cri de mort ; glorieuse comme l'un, funèbre comme l'autre, elle rassure la patrie et fait pâlir les citoyens. »

Histoire des Girondins, Paris, Furne et Cie, W. Coquebert, 1847.

VICTOR HUGO

La Marseillaise, « escarboucle de la musique »

« Être la strophe de l'infini, déployer la douceur et la grandeur comme les deux ailes du sublime, ouvrir dans l'âme un mystérieux azur, ressembler à la voix d'une déesse, planer dans l'idéal, changer dans le beau, sourire dans l'immense, avoir tout le désintéressement du grand art et, en même temps, sonner la charge et enrôler les volontaires, faire divorcer le sabre et le fourreau, mettre en branle les armées, enfiévrer les régiments, soulever les pas de course, incendier les mêlées, ébranler électriquement les trônes par un effet de lumière, combiner la tendresse de la France avec l'héroïsme de la Révolution, gagner les peuples, grandir les cœurs, rester dans la tourmente toujours au zénith des nations, couvrir même le volcan, même la fournaise, même 1793, dans on ne sait quel resplendissement céleste : c'est tout cela qui fait de *La Marseillaise* l'escarboucle de la musique. »

Littérature et philosophie mêlées, 1819-1834, Paris, Eugène Renduel, 1834.

ÉMILE ZOLA

La Marseillaise contre le coup d'État du 2 décembre

« La bande descendait avec un élan superbe, irrésistible. Rien de plus terriblement grandiose que l'irruption de ces quelques milliers d'hommes dans la paix morte et glacée de l'horizon. La route, devenue torrent, roulait des flots vivants qui semblaient ne pas devoir s'épuiser ; toujours, au coude du chemin, se montraient de nouvelles masses noires, dont les chants enflaient de plus en plus la grande voix de cette tempête humaine. Quand les derniers bataillons apparurent, il y eut un éclair assourdissant. *La Marseillaise* emplit le ciel, comme soufflée par des bouches géantes dans de monstrueuses trompettes qui la jetaient, vibrante, avec des sécheresses de cuivre, à tous coins de la vallée. Et la campagne endormie s'éveilla en sursaut ; elle frissonna tout entière, ainsi qu'un tambour que frappent les baguettes ; elle retentit jusqu'aux entrailles, répétant par tous ses échos les notes ardentes du chant national. Alors ce ne fut plus seulement la bande qui chanta ; des bouts de l'horizon, des rochers lointains, des pièces de terre labourées, des prairies, des bouquets d'arbres, des moindres broussailles, semblèrent sortir des voix humaines ; le large amphithéâtre qui monte de la rivière à Plassans, la cascade gigantesque sur laquelle coulaient les bleuâtres clartés de la lune, étaient comme couverts par un peuple invisible et innombrable acclamant les insurgés ; et, au fond des creux de la Viorne, le long des eaux rayées de mystérieux reflets d'étain fondu, il n'y avait pas un trou de ténèbres où des hommes cachés ne parussent reprendre chaque refrain avec une colère plus haute. La campagne, dans l'ébranlement de l'air et du sot criait vengeance et liberté. Tant que la petite armée descendit la côte, le rugissement populaire roula ainsi par ondes sonores traversées de brusques éclats, secouant jusqu'aux pierres du chemin. »

La Fortune des Rougon, Paris, Librairie internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1871.

STEFAN ZWEIG

Le génie d'une nuit

« Rouget, qui vient de grimper dans l'escalier en colimaçon qui conduit à son humble chambrette, se sent lui aussi dans un état d'exaltation extraordinaire. Il n'a pas oublié sa promesse d'essayer de composer au plus tôt une marche, un hymne guerrier pour l'armée du Rhin. Il va et vient avec agitation dans son étroit logis. Comment commencer, oui, comment ? Les exhortations enflammées, des proclamations, des discours, des toasts, résonnent encore pêle-mêle à ses oreilles : "Aux armes, citoyens !... Marchons enfants de la liberté ! Écrasons la tyrannie !... L'étendard de la guerre est déployé !" Mais il se rappelle aussi d'autres bouts de phrases qui l'ont frappés dans la rue, des voix de femmes qui tremblaient pour leurs fils, de gens qui craignaient que les cohortes étrangères ne bouleversent la terre de France et ne l'abreuvent de sang. C'est dans une demi-inconscience qu'il écrit les premières strophes qui ne sont que la répétition, l'écho des appels entendus :

"Allons enfants de la Patrie,
Le jour de gloire est arrivé !"

Puis il s'arrête et réfléchit ; ça va. Le début est bon. Il faut maintenant trouver le rythme exact, l'air qui convient aux paroles. Il sort son violon, fait un essai. Ô miracle ! Dès les premières mesures, la musique s'accorde parfaitement avec le texte. Il continue d'écrire en toute hâte, déjà enlevé, emporté par une force qui vient de s'emparer de lui. Et soudain tous les sentiments qui explosent à cette heure, la haine des tyrans, la confiance dans la victoire, l'amour de la liberté, tout cela afflue en lui. Rouget n'a plus besoin de créer, d'inventer. Il n'a qu'à versifier les phrases, qui, en ce jour unique, volent de bouche en bouche, et il aura dit, il aura exprimé, il aura chanté tout ce que la nation ressent au plus profond de son cœur. Il n'a pas besoin non plus de composer ; car le rythme de la rue, de l'heure lui arrive à travers ses volets fermés, ce rythme fier et provocant qu'on entend dans le pas cadencé des soldats, dans les sonneries des trompettes, dans le roulement des canons qui passent. Peut-être n'est-ce pas sa propre oreille, n'est-ce pas lui qui l'a entendu mais le génie de l'heure, qui, cette nuit, habite son corps. »

Les Très Riches Heures de l'humanité, première édition française 1927, éditions Bernard Grasset, 1939 ; édition revue et complétée, éditions Belfond, 1989.

LOUIS ARAGON

Réponse aux Jacobins (1934)

« [...] Je salue ici
 ceux qui se mutinèrent au Chemin des Dames
 en mil neuf cent dix-sept
 Je salue ici
 ceux qui surgirent de la boue avec
 à la bouche un grand cri
 et tournèrent
 leurs armes du côté de *La Marseillaise*
 Et ceux qui dirent Feu
 sur eux
 sont encore de ce monde
 Je salue ici
 les ouvrières de Saint-Étienne qui se sont couchées
 en travers des rails pour arrêter les trains
 porteurs d'hommes et d'obus cahotants
 de chants et de cocardes
 et que les trains écrasèrent
 Je salue ici
 le Prolétariat contre la guerre
 pour la transformation de la guerre
 en Révolution
 Je salue ici
L'Internationale contre *La Marseillaise*
 Cède le pas ô *Marseillaise*
 à *L'Internationale* car voici
 l'automne de tes jours voici
 l'Octobre où sombrent tes derniers accents [...] »
Hourra l'Oural, préf. d'Olivier Barbarant, Paris, Stock, 1998 [1934].

MANCA SVALBODA

La Marseillaise dans les camps de la mort (1947)

« Un matin, à l'entrée du camp paraissent [...] trois cents nouvelles venues. De quel pays arrivent-elles ? Nous guettons attentives. Soudain, notre respiration s'arrête, nos poings se serrent, nos yeux brillent puissamment, au milieu de notre camp de mort s'élève *La Marseillaise* : "Allons, enfants de la patrie !" Pour la première fois depuis longtemps nous respirons profondément avec un goût de liberté. Des images et des pensées se pressent dans ma tête. Je vois l'armée infinie et décidée, les partisans, les combattants, les blessés, les martyrisés qui tombent invaincus. Des yeux hardis me regardent. Des mains se tendent. Et je me rends compte subitement que le monde ne finira pas avec les barbelés de notre camp, ni avec les flammes du crématoire. La vie et le monde existent. La lutte, la souffrance, l'espérance subsistent au fond des rues, dans les bunkers, dans les ponts qui sautent, dans les trains qui déraillent, dans les mains qui s'étreignent. »

« La plus émouvante histoire des camps de la mort », *Les Lettres françaises*, n° 150, 4 avril 1947.

Dix œuvres d'art à découvrir

Une sélection d'œuvres proposées par le Musée de Marseille, le Musée de la Révolution française – Domaine de Vizille et les Musées de la Ville de Strasbourg

La Marseillaise est née à Strasbourg



Rouget de Lisle chantant
La Marseillaise
pour la première fois
Isidore Pils – 1849
Huile sur toile
H. 74 x L. 91 cm

Dépôt du Musée du Louvre
à la Préfecture du Bas-Rhin
puis au Musée Historique
de la Ville de Strasbourg en 1929.

Quand débutent les guerres révolutionnaires en 1792, Strasbourg, par sa situation géographique, devient une étape importante sur la route des armées et des diplomates. Plaque stratégique pour l'approvisionnement des soldats, la ville frontalière participe aussi à la propagation des idées révolutionnaires vers l'étranger. C'est en outre à Strasbourg que *La Marseillaise* est composée et chantée pour la première fois.

Le 20 avril 1792, désireuse d'imposer les idées de la Révolution en Europe, la France déclare la guerre au « Roi de Bohême et de Hongrie ». Quand la nouvelle parvient au maire de Dietrich, révolutionnaire modéré, il demande à Claude Joseph Rouget de Lisle, officier du Génie et patriote, dont il connaît les talents de poète, d'écrire un chant destiné aux soldats de l'Armée du Rhin. Il veut mobiliser les troupes stationnées à Strasbourg qui sont affaiblies, désorganisées et mal équipées.

Isidore Pils est le premier peintre à imaginer, 57 ans après les faits, le cadre de la première interprétation du *Chant de Guerre pour l'Armée du Rhin* à Strasbourg. Ce traitement tardif s'explique par les longues périodes de censure connues par ce chant depuis Bonaparte. Pils réalise son tableau au lendemain de la Révolution de 1848 et au début de la Seconde République au cours de laquelle ressurgissent les valeurs de 1789.

La scène se déroule dans ce qui doit être le salon du maire Frédéric de Dietrich, représenté assis dans un fauteuil au centre du tableau. Debout, dans une attitude déclamatoire, Rouget de Lisle entonne le *Chant de l'Armée du Rhin* sur fond de paravent clair. Tous les personnages présents de part et d'autre ont le regard rivé sur l'acteur principal. Son bras levé en diagonale, créant ainsi un axe fort, prolonge encore cette dynamique de focalisation. Les jeux de lumière concourent eux aussi à dramatiser l'instant. Un halo éclaire le

groupe féminin et fait resurgir le chanteur par contraste sur le fond clair, tandis que les autres spectateurs massés dans la pénombre se tendent vers lui, comme hypnotisés.

Rouget de Lisle, sur lequel se focalise toute l'attention, apparaît en uniforme du Génie (habit bleu avec revers, parements, pattes de parements en velours noir, le tout passepoilé d'écarlate). La seule fantaisie que s'est accordée le peintre est le gilet écarlate (et non bleu). Néanmoins, ce type d'écart était admis. Il permet d'introduire les trois couleurs révolutionnaires : bleu, blanc, rouge.

Peut-on identifier d'autres personnages sur cette toile en dehors du maire qui a passé commande de ce chant devenu *La Marseillaise*, et de Rouget de Lisle son compositeur ?

On a dit de la femme jouant sur un piano-forte ou un clavecin qu'elle pourrait représenter Sybille de Dietrich, l'épouse du maire, dont on sait qu'elle était musicienne tout comme son époux. Cependant, elle était alors enceinte de son troisième fils né peu de temps après. Qui est la jeune fille tenant un mouchoir et sujette à une vive émotion ? Ces présences féminines s'inspirent probablement de *L'Histoire des Girondins* d'Alphonse de Lamartine parue en 1847 : « Une des jeunes filles accompagnant Rouget chanta. À la première strophe les visages pâlirent, à la seconde les larmes coulèrent... ». Plus haut dans son texte, Lamartine évoque une certaine sobriété de l'appartement des de Dietrich que le poète explique par la rigueur de l'époque. Cette simplicité relative est peut-être rendue par le tapis froissé, les objets posés en désordre au sol ou sur le meuble du fond.

Le thème abordé par Isidore Pils est lié aux conséquences immédiates de la Révolution de 1848 autorisant à nouveau à chanter *La Marseillaise* tout en rappelant les couleurs révolutionnaires. En dehors du compositeur et du maire, les personnages de cette scène sont fictifs et ne peuvent raisonnablement être rapprochés de ceux mentionnés dans les rares textes relatant la création de *La Marseillaise*. Le tableau est acheté en septembre 1849 par l'État et mis à l'écart du public dans un ministère. La fortune de ce tableau est liée à l'histoire de *La Marseillaise* elle-même. Avec le coup d'État du futur Napoléon III le 2 décembre 1851, *La Marseillaise* devient le chant des opposants à son régime et le tableau de Pils ne sera exposé au Musée du Luxembourg qu'à partir de 1879, année de la victoire des républicains s'accompagnant de la consécration définitive de *La Marseillaise* comme hymne national.

Dès lors, ce tableau fera l'objet d'innombrables copies et variations. Il ornera les manuels scolaires, devenant l'icône peinte de ce chant révolutionnaire. À l'issue de la Première Guerre mondiale, avec le retour de l'Alsace à la France, l'État déposera dans un premier temps cette peinture à la Préfecture de Strasbourg avant de l'exposer au Musée historique de la Ville, créé lui-même en 1919 pour rappeler l'histoire française de la ville avant son annexion par l'Allemagne en 1871.

Rouget de Lisle, soldat compositeur et poète patriote



Portrait en médaillon de Rouget de Lisle
 Pierre-Jean David dit David d'Angers – 1845
 Marbre, haut-relief
 Diam. 38 x ép. 11 cm
 Signé, daté et dédié « a/rouget de lisle/P.-J.
 David d'Angers/1845 » (gravé)
 Don 1921 – Musée Historique
 de la Ville de Strasbourg.

Rouget de Lisle, dont le nom est associé à l'histoire de France, composa, en une nuit dit-on, Le Chant de guerre pour l'armée du Rhin, appelé aujourd'hui La Marseillaise et devenu notre hymne national. Mais connaît-on encore Claude Joseph Rouget de Lisle ?

Né en 1760 à Lons-le-Saunier (Jura), Claude Joseph Rouget de Lisle est issu d'une famille de petits notables. Ayant fréquenté l'École du génie de Mézières, il mène une vie d'officier et change plusieurs fois de garnisons entre 1784 et 1789. Sa passion pour les rimes et la composition le conduit à Paris où la Révolution fait rage. Il tente alors sa chance dans quelques opéras, mais sans grand succès.

De retour à Strasbourg en 1791, à nouveau en service, il rencontre le maire de la ville, le baron de Dietrich qui lui demande de composer des chants patriotiques. Rouget de Lisle compose l'*Hymne à la Liberté* en 1791 et, cinq jours après la déclaration de guerre de Louis XVI au roi de Bohême et de Hongrie du 20 avril 1792, *Le Chant de guerre pour l'armée du Rhin*. Renommé rapidement *La Marseillaise*, ce chant connaîtra un immense succès et deviendra l'hymne de la France en 1879.

Dans un courrier adressé à son fils, Madeleine de Rouget exprime un avis tranché sur *La Marseillaise* : « Quel est donc ce chant devenu très populaire que l'on regrette d'entendre chanter par une bande hideuse de galériens. On m'apprend que vous êtes l'auteur de ce chant. Vous me rassurerez, j'espère, sur ce bruit fâcheusement répandu ! »

Rouget de Lisle connut un destin moins éclatant que son œuvre. Retournant sous les drapeaux, il connaît quelques succès militaires avant d'être emprisonné sous la Terreur (1793-1794). Il rejoint ainsi les ennemis de la Révolution, mais s'oppose aux assaillants royalistes en 1795. La même année, il quitte les armes pour se concentrer exclusivement à la vie littéraire et musicale. Il s'oppose ouvertement à la proclamation du Premier Empire de Napoléon. Bonaparte, n'appréciant d'ailleurs guère *La Marseillaise*, commande à Rouget de Lisle un *Chant des combats* destiné à remplacer l'hymne français. Sa création se solde cependant par un échec. Continuant à composer, il n'arrivera jamais à vivre de sa plume.

Sous la Restauration (1815-1830), voulant gagner les bonnes grâces du nouveau pouvoir, il diffuse des écrits et des chants royalistes. Ses problèmes de dettes l'envoient en prison en 1826.

En 1827, David d'Angers souhaite mettre en avant les grandes figures de la Révolution. À travers une commission dont l'a chargé l'abbé Grégoire, il en profite pour rencontrer Rouget de Lisle, un de ses héros. Il propose alors de le portraiturer. Rouget de Lisle accepte après maintes résistances. Malgré son âge avancé – il a 67 ans –, son profil apparaît plein de noblesse. D'Angers fixe ainsi pour la postérité les traits authentiques du soldat compositeur.

Souvent repris, le commerce du médaillon procure quelques ressources à Rouget de Lisle et figure sur ses différentes sépultures. Également associé au texte de *La Marseillaise*, le médaillon a été diffusé sous forme d'estampes.

Rouget de Lisle meurt en 1836, à l'âge de 76 ans, sous la monarchie de Juillet (1830-1848). Il vivait très modestement grâce à une pension accordée par Louis-Philippe.

Quand des casseurs brisent la révolution, symbole de liberté



Dessin paru dans le quotidien
lausannois *24 heures*
Inspiré du surmoulage du Départ des
Volontaires de 1792, haut-relief de l'Arc
de Triomphe, réalisé par François Rude
Jacques Vallotton, alias Valott – 2018
Dessin

© Valott 2018 pour le quotidien 24 heures

Le 1^{er} décembre 2018, lors de la troisième manifestation des Gilets jaunes à Paris, des casseurs vandalisent un surmoulage du Départ des volontaires de 1792, sculpture présente sur l'Arc de Triomphe et symbole de la Liberté. Le caricaturiste suisse Valott en fait alors un dessin marquant.

Après la bataille d'Austerlitz (1805), l'empereur Napoléon souhaite célébrer le souvenir de ses armées victorieuses. Ainsi commence le chantier de l'Arc de Triomphe en 1806. Il ne sera achevé qu'en 1836, sous Louis-Philippe, bien après la période napoléonienne.

Parmi les nombreux décors allégoriques, le haut-relief du *Départ des volontaires de 1792*, aussi intitulé *La Marseillaise* de François Rude est certainement l'un des plus connus. Commandé par Louis-Philippe et réalisé entre 1833 et 1836, il présente les volontaires de 1792 venus de toute la France pour défendre les frontières du pays, alors que le gouvernement révolutionnaire déclare la « Patrie en danger ». C'est à cette occasion que les volontaires marseillais traversent le pays jusqu'à Paris en chantant *Le Chant de guerre pour l'armée du Rhin* de Rouget de Lisle, ce qui lui vaudra le nom qu'on lui connaît aujourd'hui : *La Marseillaise*.

Cette composition allégorique met en scène la Patrie appelant les hommes à se joindre à elle. Les volontaires sont vêtus à l'antique, tels les Grecs défiant les Perses lors des guerres médiques. Ils sont dominés par une femme casquée, aux ailes déployées, qui guide avec fougue la Nation vers les frontières, son épée

pointée vers l'ennemi. Rude s'inspire ici de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix (1831) pour transcrire les événements de 1792.

Suite à la manifestation du 1^{er} décembre 2018, le monument est tagué. Les casseurs y entrent et le sacagent, détruisant boutiques et matériel muséographique, dégradant de nombreux moulages et surmoulages, dont celui de la Liberté, réalisé en 1899.

Les images seront diffusées par les médias internationaux. Vallot, caricaturiste suisse, s'inspire d'une des photos pour réaliser un dessin qui paraît dans le quotidien lausannois *24 Heures* le 8 décembre 2018. Le trou dans le visage du surmoulage de la Liberté prend la forme de la France avec le titre « La France frappée par des violences ». Ces images de destruction qui s'en prennent aux symboles de la France et à ceux de la liberté représentent des images marquantes qui interpellent jusqu'à l'étranger.

Révolution et empire à l'honneur sous la monarchie de Juillet ?



Maquette de l'Arc de Triomphe de l'Étoile (Paris)
Georges-Paul Chedanne – vers 1939
Maquette en plâtre
H. 122 x l. 130 x P. 79,5 cm
Musée des Beaux-Arts de Dijon (inv. 4760)

L'Arc de Triomphe est un des monuments les plus emblématiques de Paris. Commencé sous Napoléon, les travaux sont achevés sous le règne du roi Louis-Philippe. On y glorifie les hauts faits de la Révolution et de l'Empire alors que la France vit à nouveau sous une monarchie.

À la suite de sa victoire à Austerlitz, Napoléon souhaite faire perdurer le souvenir de ses nombreux succès et la puissance de ses armées. Il ordonne l'érection d'un monument en l'honneur de la Grande Armée, s'inspirant des arcs de triomphe de la Rome antique dressés en l'honneur des généraux victorieux. Jean-François-Thérèse Chalgrin, l'architecte, réalise les premiers plans alors que l'emplacement définitif n'est pas arrêté. L'empereur choisit une zone à l'ouest des Champs-Élysées d'où l'Arc sera visible depuis le palais des Tuileries, résidence impériale et porte de la ville. La première pierre est posée le 15 août 1806, jour d'anniversaire de Napoléon, mais l'empereur n'en verra jamais la fin.

Le XIX^e siècle est marqué par une forte instabilité politique. Sous la Restauration, le chantier ne trouve d'abord pas grâce aux yeux de Louis XVIII qui suspend les travaux. En 1823, le roi souhaite dédier l'Arc à

l'armée des Pyrénées qui vient de rétablir le roi d'Espagne sur son trône. Les plans de Chalgrin sont modifiés en ce sens.

Charles X, qui succède à son frère en 1824, souhaite que les plans de Chalgrin soient respectés. Mais le 2 août 1830 le peuple se soulève. Plus de 20 000 hommes se regroupent au pied de l'Arc de Triomphe et réclament l'abdication du roi.

Un nouveau régime débute, celui de la monarchie de Juillet, avec la consécration de Louis-Philippe I^{er}, « roi des Français ». Souhaitant régner dans un esprit de concorde, il incarne un tournant dans la conception de la monarchie. Moins traditionaliste que ses prédécesseurs, il met en place une monarchie constitutionnelle et veut apporter à la France paix et prospérité.

Le chantier est une nouvelle fois relancé et l'Arc de Triomphe est dédié aux armées de la Révolution et de l'Empire. Le 29 juillet 1836, il est enfin inauguré. La monarchie de Juillet récupère ainsi à son profit des idéaux prônés par les révolutionnaires.

Le programme iconographique est monumental. Quatre groupes sculptés ornent les piédroits : *Le Départ des volontaires de 1792* pour la Révolution, *Le Triomphe de 1810*, *La Résistance de 1814* et *La Paix de 1815* pour l'ère napoléonienne. Sur les faces, six bas-reliefs retracent des scènes de la Révolution et de l'Empire : *Bataille de Jemappes (1792)*, *Prise d'Alexandrie (1798)*, *Bataille d'Austerlitz (1805)*...

Une frise orne les faces de l'entablement, on y présente *Le Départ des armées* avec les grandes personnalités de l'époque : Desaix, Kellermann, Rouget de Lisle... et *Le Retour des armées*.

Des figures allégoriques ornent les écoinçons des arcades : personnages de la mythologie romaine pour les grandes, *Infanterie*, *Artillerie*, *Cavalerie* et *Marine* pour les petites.

Sur l'attique, partie couronnant la construction, apparaissent 30 boucliers où sont gravés les noms de grandes batailles : Valmy, Héliopolis, Iéna, Wagram...

Des noms de batailles sont gravés sur les faces intérieures des grandes arcades. Sur les petites arcades, ce sont des noms de personnalités liées à la Révolution française et de l'Empire avec, au-dessus, quatre bas-reliefs ornés d'allégories de la victoire.

La Marseillaise dans les airs



Toile d'avion avec l'insigne de l'escadrille SPA-Bi 21 représentant *La Marseillaise* de François Rude 1917-1919

Musée Historique de la Ville de Strasbourg (R.7425)

Reprenre un des symboles majeurs de la France, celui de la Liberté, pour le placer sur des avions destinés à défendre le sol de la Patrie face à l'Allemagne durant la Première Guerre mondiale, voilà une idée des plus marquantes !

L'escadrille SPA-Bi 21 est liée à la Grande Guerre, bien qu'en 1914 l'aviation militaire ne soit pas encore arrivée à l'apogée de son développement. Le premier vol réussi a été réalisé en 1890 par le Français Clément Adler. Les avions sont d'abord utilisés pour des vols de reconnaissance puis pour le bombardement des lignes ennemies. Les combats aériens, réalisés avec des avions chasseurs, apparaissent par la suite. Dès la fin de l'année 1915, l'Allemagne possède une supériorité numérique sur les autres nations. Le rôle significatif de l'aviation (mais encore marginal par rapport à l'infanterie et la marine) n'apparaît qu'à la fin de l'année 1916, au moment où les combats aériens gagnent en intensité.

En France, en août 1914, la flotte se compose de 148 avions répartis en 25 escadrilles de six avions et trois escadrilles de cavalerie de quatre avions. Elles sont numérotées dans l'ordre chronologique de leur création et ont en préfixe les initiales du type d'appareil utilisé.

Créée le 4 janvier 1917, l'escadrille C 21 est placée sous le commandement du capitaine Pierre Bloch. Entièrement équipée d'avions Caudron, elle prend donc l'appellation « C 21 » et est affectée au 17^e corps d'armée, rattaché à la 6^e armée. Ses équipages sont engagés dans la bataille des Monts, dans la région d'Auberive-sur-Suippes (Marne), en avril 1917.

En juillet 1917, elle est transférée près de Besançon où elle est équipée d'avions Dorand AR1. Elle prend donc l'appellation « AR 21 ». Après un court passage dans la 7^e armée, elle est mise au service de la 6^e armée, de mars à juin 1918.

Le 28 mai, les Dorand sont engagés dans la troisième bataille de l'Aisne. Les unités doivent ralentir l'avance allemande sur Vaurezis et Léchelle (Aisne). Le 14 juin, l'escadrille touche des Spad XVI et devient l'escadrille SPA-Bi 21 (« Équipée de Spad biplaces n° 21 »).

À partir du 24 juin, elle est détachée auprès de la 37^e division d'infanterie avec laquelle elle finit la guerre. Elle ne la quittera qu'en janvier 1919, pour être mutée à la 2^e armée.

Le 3 juillet 1918, le capitaine Pierre Bloch passe le commandement au lieutenant Pierre Escudier. L'escadrille SPA-Bi 21 est dissoute en février 1919.

Les avions sont, pour la plupart, construits en toile sur une armature en bois et les insignes sont parfois découpés grossièrement en vue de leur conservation au moment de la destruction volontaire des appareils. L'insigne de l'escadrille SPA-Bi 21 est inspiré d'un des hauts-reliefs de l'Arc de Triomphe de Paris : *Le Départ des volontaires de 1792*. Aussi intitulé *La Marseillaise* et réalisé entre 1833 et 1836 par François Rude, on y voit des volontaires venus de tout le pays défendre les frontières menacées de la France, en ce début des guerres révolutionnaires.

Du relief de Rude, le peintre a retenu le motif de la femme casquée, pointant son arme vers l'ennemi, scène elle-même inspirée du grand tableau de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*.

En cette période de guerre, l'image est forte. On retrouve cette figure féminine le bras tendu, repoussant les ennemis hors de la patrie.

La Marseillaise chantée pour la première émission musicale de radio



Yvonne Brothier chantant pour la première fois *La Marseillaise* à la radio 26 novembre 1921
Photo

Photo RTF. Collections service archives écrites et musée de Radio France - Radio France

Si Isidore Pils nous offre la première représentation de La Marseillaise en 1849, Yvonne Brothier, célèbre cantatrice française, chante en 1921, au lendemain de la Grande Guerre et pour la première fois en direct à la radio, La Marseillaise.

La radio voit le jour à la fin du XIX^e siècle et dès 1906 sont réalisés des essais et des émissions amateurs. Avant la Grande Guerre, ses usages sont essentiellement militaires et maritimes, mais après 1918, elle se fait média et s'ouvre au grand public.

Le 26 novembre 1921, précédant les premières émissions radio régulières, la diffusion de plusieurs airs chantés par Yvonne Brothier, à l'occasion d'un banquet entre une localité de Seine-et-Marne et un hôtel parisien, constitue un événement exceptionnel.

Comédienne et cantatrice de renommée internationale, Yvonne Brothier est née en 1889. Après avoir fait ses classes au conservatoire de Paris jusqu'en 1913, elle débute sa carrière de soprano et s'installe à Bruxelles. De retour à Paris en 1916, elle est engagée au Théâtre national de l'Opéra-Comique et incarne ses premiers rôles dans des pièces prestigieuses telles *Carmen*, *Le Barbier de Séville* ou encore *La Vie de Bohème*.

Sa voix séduit : « La pureté de son timbre, l'éclat de sa technique, la souplesse d'un organe frais et flexible escaladant sans peine les cimes les plus hautes lui valent tout de suite les faveurs du public », résume un critique de l'époque. Ses qualités vocales et la reconnaissance du public lui ouvrent tout naturellement les portes de la première expérience de radiodiffusion.

Le soir du 26 novembre 1921, près de 300 scientifiques, ingénieurs et professeurs du monde entier sont rassemblés autour d'un banquet à l'hôtel Lutetia à Paris, organisé par l'Association des ingénieurs de l'École supérieure d'électricité. La cantatrice se trouve quant à elle à une soixantaine de kilomètres, dans les locaux

d'un émetteur situé à Sainte-Assise près de Melun (Seine-et-Marne). Yvonne Brothier, tout comme les techniciens, se prépare depuis un mois.

Au dessert, on annonce que la parole est donnée à « la Fée Électricité » ; la cantatrice entonne alors de sa voix de soprano l'air du *Barbier de Séville*, suivi de *La valse de Mireille* et termine par un couplet de *La Marseillaise*. Les haut-parleurs, dissimulés dans des plantes vertes, diffusent en direct la performance : c'est une surprise totale pour les invités.

La Marseillaise, chant guerrier, joue un rôle fédérateur en période de paix. Plus encore au lendemain de la Grande Guerre, au moment où l'on mesure l'enjeu que peut jouer la radio dans un monde que l'on souhaite pacifique.

Un monstre sacré du théâtre du XIX^e siècle chantant *La Marseillaise*



Rachel chantant *La Marseillaise*
Albert-Ernest Carrier-Belleuse – 1848
Plâtre doré
H : 100 cm
Collection du comte Charles-André Colonna Walewski

Rachel, grande figure du théâtre au XIX^e siècle, prête ses traits à l'une des premières œuvres majeures du sculpteur Albert-Ernest Carrier-Belleuse. Commandée en juin 1848, cette statue fait suite à la « révolution de Février » qui marque la chute de la monarchie de Juillet et l'avènement de la Deuxième République.

Rachel, née Élisabeth-Rachel Félix, voit le jour en 1821 en Suisse. Fille de colporteurs, elle vagabonde de ville en ville avec ses parents avant de s'installer à Paris en 1831.

Formée à la déclamation auprès de l'acteur Saint-Aulaire, elle sera admise au conservatoire de Paris avant de rejoindre le Gymnase où elle tient son premier rôle, en 1837, dans *La Vendéenne* de Paul Duport. Sous l'enseignement de l'acteur Joseph Samson, elle découvre et se forme à la tragédie. En 1838, ses débuts à la Comédie-Française sont annonciateurs de son succès. Cette même année, elle joue sept rôles dont Roxane dans *Bajazet*, qui restera l'une de ses meilleures contributions. Grande prêtresse de la tragédie classique, elle joue toutes les héroïnes classiques et interprète quelques drames modernes, écrits pour elle. Ses tournées l'emmènent d'Angleterre en Russie, aux États-Unis... et jusqu'à Cuba. Elle s'éteint en 1858, après avoir marqué durablement le XIX^e siècle.

En 1848, alors qu'éclate la révolution de Février, Rachel est au sommet de sa carrière.

Les valeurs de la Révolution française et ses symboles refont surface, comme *La Marseillaise*, reprise sur les barricades révolutionnaires. Louis-Philippe I^{er} ayant abdicqué, la monarchie est définitivement abolie en France et la Deuxième République est proclamée.

Le 22 juin 1848, le ministre de l'Intérieur passe à Albert-Ernest Carrier-Belleuse sa première commande publique : une sculpture de *Mademoiselle Rachel chantant La Marseillaise*. Il immortalise ainsi la performance déclamatoire de la tragédienne, nouvelle figure de la République et de la Liberté, qui se drape de l'étendard national.

Trois mois auparavant (le 6 mars 1848), après une représentation d'Horace, la salle entière avait réclamé à Rachel de chanter *La Marseillaise*. Lorsque le rideau s'était relevé, toujours vêtue de la tunique blanche de Camille, elle s'était alors exécutée. Sa performance, rapportent les témoignages, fit éclater la foule en tonnerre d'applaudissements. *La Marseillaise* devint alors le point d'orgue de chacune de ses représentations, attirant des foules dans les théâtres.

La sculpture de Carrier-Belleuse préfigure la pose de toutes les actrices ou cantatrices qui se distingueront par la suite dans des interprétations mémorables de *La Marseillaise*.

Carrier-Belleuse, sculpteur français prolifique du XIX^e siècle, connut un grand succès sous le Second Empire instauré en 1852. Grâce au soutien personnel de Napoléon III, il honora des commandes pour le palais des Tuileries, le Louvre, l'hôtel de ville de Paris ou encore l'Opéra. Il fut jusqu'à sa mort, en 1887, directeur des travaux d'art de la Manufacture de Sèvres.

Les paroles de *La Marseillaise* portées en étendard



Liberté, Liberté chérie
Anonyme
Années 1830
Huile sur toile
H. 81 x l. 65 cm
Acquis en 1983.
Inv. MRF 1983-316.

Musée de la Révolution française –
Domaine de Vizille

L'inscription du drapeau, « liberté, liberté chérie », est tirée du sixième couplet de *La Marseillaise* que la révolution de 1830 remit à l'honneur. Elle affirme, comme l'arbre de la Liberté et divers emblèmes représentés, un sentiment de fidélité à l'héritage de 1789. La scène paraît être une cérémonie inspirée par les grandes fêtes révolutionnaires. Dès 1833, la monarchie de Juillet réprima violemment les manifestations populaires et l'œuvre de Rouget de Lisle devint un hymne séditieux, chanté par les prisonniers politiques. Pourtant, à la fin des années 1830, des artistes républicains produisirent des œuvres sur lesquelles figuraient les paroles du chant révolutionnaire.

Rares sont les œuvres qui assument de mettre au premier plan l'attitude combative des femmes. À mesure que se développe une réelle contribution féminine à l'action révolutionnaire, la symbolique républicaine se charge d'allégories de femmes en armes qui inspireront plus tard la célèbre *Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, à l'occasion d'une autre révolution, celle de 1830. C'est ainsi que la sculpture, la gravure et la peinture officielles ont désormais à charge, dans le sillage de la tradition emblématique et iconologique née sous l'Ancien Régime, de donner corps aux héroïnes de l'ordre nouveau. La convention nationale n'a de cesse, dès la proclamation de la Première République en septembre 1792, de faire établir par Jean-Baptiste Wicar, peintre issu de l'atelier de David, l'emblème de la République assiégée sous les traits d'une femme

à l'allure martiale, drapée à l'antique, symbolisant la Liberté, armée d'une pique surmontée d'un bonnet phrygien, appuyée d'un faisceau d'armes.

Lors des courtes années de la Deuxième République, David d'Angers ne participa pas au concours lancé par le gouvernement provisoire pour une figure allégorique de la République, ayant créé moins de dix ans auparavant un modèle de Liberté bien diffusé. Il fut cependant membre du jury. Il transforma par ailleurs sa propre Liberté en République de 1848, ajoutant à « liberté, liberté chérie/combats avec tes défenseurs », le début du sixième couplet : « amour sacré de la Patrie/conduis, soutiens nos bras vengeurs. » Cette statuette fut exclusivement diffusée en biscuit de porcelaine en nombre limité.

Alors que les allégories de Jean-Baptiste Wicar et de David d'Angers apparaissent armées, dans ce tableau, ce sont les protagonistes autour qui sont munis d'armes. Notamment le personnage debout qui semble être un garde national et le hussard avec sa seule coiffure apparente. Ce cadrage, surprenant, s'explique par le fait que la toile a été découpée pour des raisons qui nous échappent. Le musée conserve seulement un fragment d'une œuvre plus vaste. Bien que fort usée par endroits et d'une facture naïve, cette toile est un témoignage précieux sur les célébrations qui prolongent sous la monarchie de Juillet les rites et le symbolisme révolutionnaires. Le ton est militaire et patriotique, mais les attributs des arts figurent avec les chaînes, le niveau, « symbole d'égalité », les pavés et les boulets au pied de la statue. Celle-ci prend vie au moment où l'on s'agenouille, où l'on joint les mains en prière, pour réciter *La Marseillaise* : « Liberté..., liberté chérie. »

**« Un de ces hymnes qui portent
au peuple l'ivresse d'où il a jailli »**



Rouget de Lisle composant
le chant de *La Marseillaise*
Auguste Pinelli (1823-1893)
Années 1880
Huile sur toile
H. 81 x l. 65 cm
Acquis en 1984 avec l'aide du Fonds
régional d'acquisition des musées
de Rhône-Alpes
Inv. MRF 1984-261
Musée de la Révolution française – Domaine
de Vizille

Le maire de Strasbourg de Dietrich aurait formulé cette demande à Rouget de Lisle. Ainsi commence l'histoire et la description de la nuit merveilleuse écrite par Lamartine dans L'Histoire des Girondins parue en 1847, qui inspira le tableau de Pinelli.

Pinelli se signale au Salon de Paris, en 1847, par un portrait de Claudius Jacquand, dont il a été l'élève à Lyon. Il manqua rarement l'exposition parisienne, y envoyant des sujets tirés de l'histoire d'Angleterre, de la vie de poètes et de musiciens comme Pétrarque, Mozart ou Palestrina. Après 1868, beaucoup de scènes italiennes, qui laissent supposer qu'il voyageait souvent au-delà des Alpes, vinrent compléter ses productions. Il demeure aujourd'hui peu connu, bien que ses tableaux soient conservés dans un grand nombre de collections publiques (Chambéry, Louvre, Lyon, Montréal, Moulins...). Même si la signature sur la peinture ici en question confirme son attribution, sa date d'exécution et l'identification du sujet demeurent conjecturales.

Une femme aux ailes déployées arborant le drapeau tricolore, allégorie de la Victoire ou de la France victorieuse, s'élanche en désignant l'inscription rayonnante *Pro Patria* et une vision de charge militaire. Ce serait la rêverie de l'officier assis à sa table de travail, qui vient de composer le texte ou la chanson ayant inspiré sa vision, ou qui s'apprête à en rendre compte avec sa plume. Lamartine décrit ce moment traduit par Pinelli sur la toile : « Il était tard. La nuit était froide. De Lisle était rêveur ; son cœur était ému, sa tête échauffée. Le froid le saisit, il rentra chancelant dans sa chambre solitaire, cherchant lentement l'inspiration tantôt dans les palpitations de son âme de citoyen, tantôt sur le clavier de son instrument d'artiste, composant tantôt l'air avant les paroles, tantôt les paroles avant l'air, et les associant tellement dans sa pensée qu'il ne pouvait savoir lui-même lequel de la note ou du vers était né le premier, et qu'il était impossible de séparer la poésie de la musique et le sentiment de l'expression. » Il pourrait être l'une des nombreuses gloires militaires de l'époque révolutionnaire, représentée à l'aube de sa carrière. Mais que l'écriture soit liée à cette gloire limite la liste des noms possibles. On pense avant tout à Rouget de Lisle, auteur en avril 1792 du *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, devenu célèbre sous le titre de *La Marseillaise*. Le visage de l'officier est d'ailleurs proche du profil de Rouget de Lisle que l'on voit sur le médaillon de David d'Angers (1829). Contre cette identification, on doit relever l'absence complète d'allusion au musicien-chanteur, à la différence des versions du sujet peint par Lucien Melingue (1883) et par Jean-Jacques Scherrer (1918). Dans le tableau d'Isidore Pils, *Rouget de Lisle chantant La Marseillaise pour la première fois* (1849), le héros n'est pas figuré jouant lui-même du piano.

La belle leçon d'amour de la patrie qu'offre Pinelli est parfaitement en résonance avec l'imaginaire politique et culturel de la Troisième République qui favorise la propagation de la « foi laïque » dont l'œuvre est l'expression. Durant la décennie qui va de 1879, année de son adoption comme hymne national, à l'apothéose républicaine du centenaire de 1889, *La Marseillaise* connaît une diffusion massive dans la société française. L'allégorie de Pinelli s'inspire de *La Marseillaise* de Rude qui figure sur l'Arc de Triomphe à Paris, mais tempère son appel guerrier. Largement broyée avec un pinceau chargé, cette figure énergique est adoucie par des couleurs nuancées et lumineuses qui tirent vers les accords subtils de la peinture symboliste dans les années 1880. Par contre, la partie inférieure du tableau adopte un solide parti réaliste, ce qui incite à situer cette peinture dans le moment de la transition entre ces deux styles.

Le Bataillon et *La Marseillaise*



Le Départ du bataillon marseillais (1792)
 Jean Julien – 1922
 Huile sur toile
 293 x 270 cm
 Fonds du Musée du Vieux Marseille –
 Musée d'histoire de Marseille AF 9393

Peintre marseillais, Jean Julien (1888-1974) s'illustre en participant aux décors intérieurs de l'opéra et du tribunal de commerce de Marseille. Le Départ du bataillon marseillais (1792) fait partie d'un ensemble de quatre tableaux célébrant des épisodes de l'histoire de Marseille. Datés de 1922, ils ornaient le hall d'entrée du musée du Vieux Marseille, au parc Chanot.

L'épopée du bataillon des Marseillais est l'un des événements marquants de la Révolution française. L'histoire de ces hommes est associée à l'hymne national qui lui doit son nom. Arrivé aux oreilles des Marseillais par l'intermédiaire de François Mireur, jeune patriote venu de Montpellier afin de coordonner le départ du bataillon de l'Hérault avec celui de Marseille, le chant de Rouget de Lisle est appris par les hommes du bataillon grâce à la distribution de feuillets reportant ses paroles.

Le 2 juillet 1792, à 19 heures, le bataillon défile sur le Cours (actuel cours Belsunce) et prête serment sur l'autel de la liberté. Escorté par une foule de parents, amis et partisans, il franchit la porte d'Aix en tirant derrière lui trois chariots à bagages, une caisse d'artillerie et deux canons.

Le Chant de guerre pour l'armée du Rhin est entonné et repris en chœur par la foule : « Aux armes, citoyens... »

COMPOSITION

Plus de 45% du bataillon est composé de Marseillais et tous ont déjà dû prêter service dans la Garde nationale. Le reste des effectifs provient des Bouches-du-Rhône et de la région Sud-Est avec une petite proportion d'autres régions de France. La plupart sont des ouvriers et artisans, et leur moyenne d'âge est de 28 ans.

LA ROUTE

Le bataillon va parcourir 800 km par étape de 30 km en moyenne, marchant de nuit ou aux premières lueurs de l'aube pour éviter la chaleur. Il n'existe aucun témoignage direct de la propagation du chant sur le parcours mais la revue *Chronique de Paris* mentionne que les marseillais « ont fait entendre cet air guerrier dans tous les villages qu'ils traversaient. Ils le chantent avec beaucoup d'ensemble et le moment où ils agitent leurs chapeaux et leurs sabres, en criant tous à la fois "Aux armes citoyens !" fait vraiment frissonner » (*Chronique de Paris* du 19 août 1792).

Le bataillon rejoint Paris le 30 juillet.

Publié dans un quotidien parisien deux jours avant leur arrivée, le chant qu'interprètent les Marseillais est repris par la foule qui est venue les accueillir.

L'ATTAQUE DU CHÂTEAU DES TUILERIES

On associe également le bataillon des Marseillais à la prise des Tuileries du 10 août 1792 où il s'illustre en première ligne. Son commandant François Moisson est grièvement blessé et vingt Marseillais perdent la vie. Au terme de cette journée sanglante, le roi est assigné à résidence et, trois jours plus tard, emprisonné au Temple... Cette date marque la fin de la monarchie absolue en France.

La nouvelle de la prise des Tuileries arrive à Marseille cinq jours plus tard. Le 17 août, une lettre publiée par le club des amis de la Constitution de Marseille rend hommage aux combattants en ces termes : « [...] Le triomphe de la liberté dans la capitale l'assure désormais dans tout l'empire. La Nation veut être libre, elle l'est et le sera malgré les despotes ligués contre elle... Les Marseillais ont acheté au prix de leur sang la gloire d'avoir contribué en très grande partie au triomphe de la liberté, nous pleurons sur les cendres de nos frères, mais nous sommes fiers de leur conduite. »

Discographie – Bibliographie

Discographie

Ces références discographiques sont loin d'être exhaustives, tant le nombre des versions de *La Marseillaise* est important et correspond à des réalités très variées. Il s'agit donc d'une sélection à travers laquelle, pour ne pas alourdir le propos, seule une référence de disque figure pour chaque version.

ORCHESTRATIONS

- Hector Berlioz, *La Marseillaise*, Philips.
- François Joseph Gossec, *La Carmagnole villageoise*, Adda.
- Frédéric Robert, Désiré Dondeyne, *Musique et Révolution*, Musifrance Radio France.

ARRANGEMENTS

- Leonard Bernstein *Conducts Great Marches*, Sony.
- *Trésors de la musique mécanique*, boîte à musique « Cesarista » ; *L'Orgue français sous la Révolution*, orgue de foire Ruth, Calliope.
- Henri Agnel, « Al Marseillaise », Tangram.
- Fabrice Eulry, « La Marseillaise », *Fabrice Eulry en concerts*, Djaz.
- Serge Gainsbourg, *Aux Armes Et Cætera*, Philips.
- Franz Liszt, *La Marseillaise S 237 pour piano solo, Fantaisies, paraphrases et transcriptions*, Hyperion.
- Yannick Noah, « La Marseillaise », 1997.
- Jo Privat, « La Marseillaise », *Le Tour du monde de l'accordéon*, FGL.
- Michel Sardou, « La Marseillaise », *Le Monde symphonique de Michel Sardou et Jacques Revaux*, vol. 1, Turbo Records.
- Catherine Sauvage, « La Marseillaise », *Master Série vol. 1 & 2*, Podis.
- Francesca Solleville, *Hymne des Montagnards aux Jacobins, La Marseillaise, Musique, citoyens*, Chantons 89.
- Igor Stravinski, *La Marseillaise pour violon solo*, Chandos.

CITATIONS

- The Beatles, « All You Need Is Love », EMI.
- André Caplet, « Une Petite Marche bien française », *Un tas de petites choses, Floraison du piano à quatre mains en France*, C. Ivaldi, N. Lee, Arion.
- Claude Debussy, *Feux d'artifice*, extrait des *Préludes pour piano*, A. Planès, Harmonie Records.
- Edward Elgar, *The Music Maker*, EMI Classics.
- Umberto Giordano, *Andrea Chenier*, RCA.
- Charles Ives, *Quarter-Tone Pieces, Pianoduo*, Channels Classics.
- Ahmad Jamal Trio, « Stompin' at the Savoy », *Au Spotlife Club*, ILD.
- Zoltán Kodály, « Hary Janos », *Suite d'orchestre op. 35a*, Philharmonia Hungarica, dir. A. Dorati, Decca.
- Jacques Offenbach, *Chœur de la révolte n° 14*, extrait d'*Orphée aux enfers*, EMI Classics.
- Bud Powell, « La Marseillaise », *Earl Bud Powell/Relaxin' at Home 61-64*, Sound MS 6004-2.
- Renaud, « Où c'est qu'j'ai mis mon flingue », *Marche à l'ombre*, Polydor, 1980.
- Robert Schumann, *Die Beiden Grenadiere op. 49 n° 1*, Gérard Souza, *The Early Years*, Philips.
- Robert Schumann, *Le Carnaval de Vienne op. 26 pour piano*, Maria João Pires, Deutsche Grammophon.
- Robert Schumann, *Ouverture de Hermann et Dorothee op. 136 posth.*, Orch. symph. de Berlin, Arte Nova.
- Karlheinz Stockhausen, *Mixtur*, Stockhausen Verlag n° 8.
- Karlheinz Stockhausen, *Hymnen*, Stockhausen Verlag n° 10.
- Karlheinz Stockhausen, *Montag aus Licht*, Stockhausen Verlag n° 36.

- Piotr Ilitch Tchaïkovski, *Ouverture 1812, op. 49*, Orch. symph. de Chicago, dir. Abbado, Sony.
- Giuseppe Verdi, *Inno delle nazioni « Gloria dei Cieli Altissimi »*, *Pavarotti Plus*, Decca.

COMPOSITIONS « À PARTIR DE » LA MARSEILLAISE

- Albert Ayler, « Spirits Rejoice », *Spirits Rejoice*, Get Back, 1998.
- Claude Bénigne Balbastre, « Marche des Marseillais », *La Carmagnole villageoise*, Adda 581113.
- Brigitte Bardot, « Marseillaise générique », *Brigitte Bardot – Le disque d'or, Disc'az*, 1988.
- Claude Bolling, « La Marseillaise », *Warm up the Band*, Columbia.
- Pierre Cochereau, *Improvisation pour orgue, Two of a Kind*, HAVPCV 246.
- Marcel Dadi, « La Marseillaise », *Nashville Rendez-vous*, L'épicerie Magic/Small Axe.
- Éric Dalest, *Improvisation pour orgue, Feux d'artifice à l'orgue du Monétier*.
- Jean-Baptiste Davaux, *Symphonie concertante en sol pour deux violons principaux mêlés d'airs patriotiques, La Prise de la Bastille*, Concerto Cologne, Capriccio 10280.
- Glenmor, « Contre Marseillaise », « Ouvrez les portes de la nuit »/E dibenn miz Gwengolo, Glenmor An Distro.
- Eric Heidsieck, *Hommage à Rouget de Lisle*, ARB, 1988.
- La Brigade, « Ma Marseillaise », *Il était une fois...*, Barclay, 2001.
- Jean-Loup Longnon, « La Marseillaise », *Cyclades*, JMS, 1992.
- Richard Makela, « La Marseillaise », *Au Commencement, Night & Day*, 1999.
- Pascal Mulot, « La Marseillaise », *You Can Ear Me*, Jay, XIII bis Records, 1998.
- Oberkampf, « La Marseillaise », *L'Intégrale*, FGL.
- Marc Ogeret, « La Marseillaise anticléricale », *Chanson « contre »*, Vogue, 1989.
- Poetic Lover, « La Marseillaise », *Amants poétiques*, M6 Interactions, 1997.
- Guy Reibel, *La Marseillaise des Mille*, Arion, 1992.
- Django Reinhardt, « Echoes of France », *Mr Swing*, Compacts Radio France/Frémeaux et Associés.
- Jacky Terrasson, « La Marseillaise », *À Paris*, Blue Note, 2000.
- Ralph Thamar, « La Marseillaise noire », *La Marseillaise noire*, Wagram, 1998.

ENREGISTREMENTS HISTORIQUES

- Emma Calvé, *The Complete Known Issued Recordings*, Pearl, 1991.
- Feodor Chaliapin Rarities, *Acoustic Recordings from 1901 to 1912*, Vocal Archives.
- *Café de Paris*, Prism Leisure Corp., 2005.
- *La Grande Guerre 1914-1918*, Fresh Sound.
- *The Romance of Paris*, Georges Thill, Pearl, 1997.

FILMOGRAPHIE

- Jean Renoir, *La Grande Illusion*, 1937.
- Dimitri Kirsanoff, *Visages de la France*, 1937.
- Jean Renoir, *La Marseillaise*, 1938.
- Michael Curtiz, *Casablanca*, 1942.
- Claude Lelouch, *Le Propre de l'homme*, 1962.
- Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*, 1992.

Bibliographie

- Bartlet Élisabeth C., « Gossec, L'Offrande à la liberté et l'histoire de *La Marseillaise* », *Le Tambour et la Harpe : œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, Paris, Du May, 1991, p. 123-146.
- Bloom Peter, « Berlioz pendant l'année de la *Symphonie fantastique* », *Musique et société, hommages à Robert Wangermée*, Bruxelles, université de Bruxelles, 1988, p. 93-111.

- Bouzar-Kasbadji Nadya, « *La Marseillaise en Algérie coloniale et ses dissonances* », *1789-1989 : musique, histoire, démocratie*, vol. 2, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1992, p. 299-306.
- Brécy Robert, *La Révolution en chantant*, Paris, Van de Velde, 1988.
- Chailley François, « *La Marseillaise : étude critique sur ses origines* », *Annales historiques de la Révolution française*, n° XXXII, 1960, p. 266 et suiv.
- Charnay Thierry, « Énonciation et Chanson révolutionnaire », *1789-1989 : Musique, histoire, démocratie*, vol. 2, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1992, p. 429-444.
- Combe Charles-Henry, « Les Citations d'hymnes nationaux chez Debussy », *Revue musicale de Suisse romande*, n°XXXIX/1, mars 1986, p. 19-27.
- Coquet Françoise, « Aux écrans citoyens : *La Marseillaise* au cinéma », *French Studies*, n° 47, juillet 1993, p. 295-302.
- Coutant Henry, *La Marseillaise, son histoire depuis 1792*, Paris, R. Tricot, 1919.
- Cowan James, *La Marseillaise noire et autres poèmes français des Créoles de la couleur de la Nouvelle-Orléans*, Éditions du Cosmogone, 2001.
- Delfolie Valérie, *La Marseillaise, paroles et musique de Rouget de Lisle, essai de reconstitution historique et de critique littéraire*, Montmorillon, A. Rossignol, 1956.
- Dompnier Nathalie, « Entre *La Marseillaise* et *Maréchal*, nous voilà ! Quel hymne pour le régime de Vichy ? » in Myriam Chimènes (dir.), *La Vie musicale sous Vichy*, Paris, Complexe/IHTP/CNRS, 2001, p. 69-88.
- Du Bois Louis, *Notice sur La Marseillaise*, Lisieux, Durand, 1848.
- Favre Claude-Pierre, *La Marseillaise interdite*, Paris, France-Empire, 1969.
- Fiaux Louis, *La Marseillaise, son histoire dans l'histoire des Français depuis 1792*, Paris, Fasquelle, 1918.
- Froidcourt Georges de, *Grétry, Rouget de Lisle et La Marseillaise*, Liège, 1945.
- Fryklund Daniel, *La Marseillaise dans les pays scandinaves*, Hälsingborg, Schmidt, 1936.
- Fryklund Daniel, *La Marseillaise en Allemagne*, Hälsingborg, Schmidt, 1936.
- Fryklund Daniel, *Les Éditions anglaises de La Marseillaise*, Hälsingborg, Schmidt, 1936.
- Fuchs Monique, Chevalier Alain et Denise Fabrice (dir.), *La Marseillaise*, Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, à paraître.
- Garros Louis, *Rouget de Lisle et La Marseillaise*, Paris, Plon, 1936.
- George Chantal, Delbart Robert (éd.), *Marseillaise, Marseillaises. Anthologie des différentes adaptations depuis 1792*, Paris, Le Cherche-Midi, 1992.
- Georgel Chantal, Amalvi Christian, « Une icône républicaine : Rouget de Lisle chantant *La Marseillaise* par Isidore Pils », *Les dossiers du musée d'Orsay*, n° 28, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.
- Goude Jean-Paul, *Bleu Blanc Goude, La Marseillaise*, Paris, Nathan Image, 1989.
- Guyot Madeleine, *François Mireur et La Marseillaise*, exposition des Archives départementales de l'Hérault 27 avril-30 juillet 1992, réalisée par le service éducatif des Archives départementales de l'Hérault, Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, 1992.
- Hennion Antoine (éd.), *1789-1989 : Musique, histoire, démocratie*, 3 vol., Paris, Maison des sciences de l'homme, 1992.
- Hudde Hinrich, « Une inconnue célèbre : *La Marseillaise*, analyse du texte suivie de quelques marseillaises du 14 juillet », in *La Chanson française contemporaine : politique, société, médias*, actes du symposium du 12 au 16 juillet 1993 à l'université d'Innsbruck, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität, 1995, p. 91-104.
- Hudde Hinrich, « L'Histoire d'une fascination : *La Marseillaise* en Allemagne », *1789-1989 : Musique, histoire, démocratie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, vol. 2, 1992, p. 307-312.
- Hudde Hinrich, « Un air et mille couplets : *La Marseillaise* et les Marseillaises pendant la Révolution », *La Chanson française et son histoire*, Tübingen, Narr, 1988, p. 75-88.
- Jam Jean-Louis, « Fonction des hymnes Révolutionnaires », *Les Fêtes de la Révolution*, colloque, 1974, Paris, Société des études robespierristes, 1977, p. 433-442.
- Julien Jean-Rémy, Mongrédien Jean (éd.), *Le Tambour et la Harpe : œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, Paris, Du May, 1991.
- La Fuye Maurice, Guéret Émile, *Rouget de Lisle, inconnu*, Paris, Librairie Hachette, 1943.
- Landormy Paul, *La Musique française de La Marseillaise à la mort de Berlioz*, Paris, Gallimard, 1944.
- Laroque Christiane, Boissonade Euloge, *Rouget de Lisle, de La Marseillaise à l'oubli*, Paris, France-Empire, 1990.
- Leconte Alfred, *La Vérité sur la paternité de La Marseillaise*, Paris, 1865.
- Leconte Alfred, *Rouget de Lisle : sa vie, ses œuvres*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1892.
- Le Roux Maurice, « La musique de *La Marseillaise* », *La Revue des Deux Mondes*, n° 7-8, juillet-août 1990, p. 165-178.

- Leroy de Sainte-Croix, *Le Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, Strasbourg, Hageman ; Paris, Routier, 1880.
- *Les dossiers du Musée d'Orsay*, Une icône républicaine, Paris, 1989
- Livet Georges, « À Strasbourg aux origines de *La Marseillaise* : le *Chant de guerre de l'armée du Rhin* (1792) », *Annuaire de la société des Amis du vieux Strasbourg*, n° 22, 1992, p. 57-75.
- Loth Arthur, Brière-Loth Pierre, *La Marseillaise, enquête sur son véritable auteur*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1992.
- Luxardo Hervé, *Histoire de La Marseillaise*, Paris, Plon, 1989.
- Marty Ginette, Marty Georges, *Dictionnaire des chansons de la Révolution*, Paris, Tallandier, 1988.
- Mas Christian, *Rouget de Lisle, une présence politique. Entre lettres et musique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Mauron Marie, *La Marseillaise*, Paris, Librairie Perrin, 1968.
- Milhoïn Pierre, Burzuj-Richter Patrice, *La Marseillaise*, Bordeaux, Dufourg-Tandrup, 2001.
- Mongrédién Jean, *La Musique en France des Lumières au romantisme*, Paris, Flammarion, 1986.
- Nabe Marc-Édouard, *La Marseillaise*, Paris, Le Dilettante, 1989.
- Parès Philippe, *Qui est l'auteur de La Marseillaise ?*, Paris, Minerva, 1974.
- Paquette Daniel, « Claude Bénigne Balbastre et sa *Marche des Marseillais* », *L'Éducation musicale*, n° 405, février 1994, p. 9-11.
- Paquette Daniel, « *La Marseillaise* : ascendance et descendance », *Le Jura français*, n° 216, 1992, p. 243-250.
- Pénet Marc, *Mémoire de la chanson : 1 100 chansons du Moyen Âge à 1919*, Paris, Omnibus, 1998.
- Percival Fernand, Rasilly France de (éd.), *En français dans le texte : dix siècles de Lumières par le livre, Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1990.
- Pierre Constant, *La Marseillaise, comparaison des différentes versions, variantes de la mélodie, du rythme et de l'harmonie*, Paris, Magasin de musique du Conservatoire/Ernest Lacombe, 1887.
- Pierre Constant, *Les Hymnes et chansons de la Révolution française*, Paris, Imprimerie nationale, 1904.
- Prévot Michel, *La Marseillaise, étude sociologique de l'hymne national, glossaire historique*, Paris, Éditions Crimée/ministère de la Défense, secrétariat d'État aux Anciens Combattants, 1997.
- Pujade-Renaud Claude, Zimmermann Daniel, *Pour sauver La Marseillaise*, Paris, Messidor, 1988.
- Radiguer Henri, *Rouget de Lisle, musicien de la Révolution*, Éditions sociales internationales, 1936.
- Raxhon Philippe, *La Marseillaise ou le devenir d'un chant révolutionnaire en Wallonie*, Institut Jules-Destrée.
- Reynaud Georges, *Les Marseillais de La Marseillaise, dictionnaire biographique du bataillon du 10 août...*, Christian Éditions, 2001.
- Rieger Dietmar (éd.), *La Chanson française et son histoire*, Tübingen, Narr, 1988.
- Robert Frédéric, *Lettres à propos de La Marseillaise*, Paris, PUF, 1980.
- Robert Frédéric, *La Marseillaise*, préf. de Michel Vovelle, Paris, Imprimerie nationale, 1989.
- Robert Frédéric, « Genèse et destin de *La Marseillaise* », *La Pensée*, n° 283, sept.-oct. 1991.
- Robert Frédéric, « Genèse et destin de *La Marseillaise*, jusqu'à l'officialisation de 1879 », *La Pensée*, n° 221-222, juillet-août 1981, p. 72-85.
- Robert Frédéric, « Du mouvement des idées autour de *La Marseillaise*, de sa naissance (1792) à sa résurrection (1830) », *Vie musicale et courant de pensée 1780-1830, études musicologiques de la Révolution française*, n° 1, Institut de musicologie de Mont-Saint-Aignan, 1988.
- Robert Frédéric, « *La Marseillaise* », *L'État de la France révolutionnaire*, Paris, La Découverte, 1988, p. 257-258.
- Robert Frédéric, « Les Organistes face à *La Marseillaise* », *L'Orgue*, n° 209, janvier-mars 1989, p. 1-2 ; n° 210, avril-juin 1989, p. 1-3 ; n° 211, juillet-septembre 1989, p. 1-4 ; n° 212, octobre-décembre 1989, p. 1-3.
- Rosier Marguerite-Henry, *Rouget de Lisle*, Paris, Gallimard, 1937.
- Tiersot Julien, *Rouget de Lisle : son œuvre, sa vie*, Paris, Delagrave, 1892.
- Toulat Jean, *Pour une Marseillaise de la fraternité*, préf. de l'Abbé Pierre, Paris, Éditions Axel Noël, 1992.
- Tulard Jean, *Napoléon et Rouget de Lisle : marche consulaire contre Marseillaise*, Paris, Hermann, ca. 2000.
- Vovelle Michel, « *La Marseillaise*, la guerre ou la paix », *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1985, p. 85-136.
- Weiss Louise, *La Marseillaise*, tome 1 : *Allons enfants de la Patrie*, tome 2 : *Le Jour de gloire est arrivé*, tome 3 : *L'Étendard sanglant*, Paris, Gallimard, 1945.