

Marche funèbre et conception laïque de la mort

Dans la seconde moitié du 18^{ème} siècle, on assiste à une valorisation de l'individu au détriment de la religion. Particulièrement sensible dans le domaine des rites funéraires, ce glissement ne s'effectue pas seulement dans la rhétorique, avec le passage de l'oraison à l'éloge funèbre, mais aussi dans les formes musicales et dramatiques: la marche funèbre remplace le requiem, le spectacle héroïque et la révolte la méditation et la résignation à la volonté divine. La Révolution consacre officiellement cette sécularisation des funérailles, à tel point qu'à la Restauration, les compositeurs resteront fidèles aux formes et au langage nouveaux. Cette tradition se poursuit d'ailleurs dans la musique romantique et jusqu'au seuil du 20^{ème} siècle.

Trauermarsch und säkularisierte Auffassung des Todes

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird das Individuum auf Kosten der Religion aufgewertet. Dieser Wandel macht sich insbesondere in den Trauerritten bemerkbar: nicht nur in der Rhetorik – mit dem Wechsel der kirchlichen Abdankung zur akademischen Trauereloge –, sondern auch in den musikalischen und dramatischen Formen, wo der Trauermarsch das Requiem ersetzt bzw. der Traueraufzug und das Aufbegehren an die Stelle von Meditation und Ergebenheit in den göttlichen Willen treten. Durch die Französische Revolution wird diese Säkularisierung der Trauerfeiern in einem solchen Masse etabliert, dass die Komponisten auch in der Restauration der neuen Form und Sprache treu bleiben. Diese Tradition setzt sich überdies in der romantischen Musik bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts fort.

par Carlo Piccardi

Le sujet de la mort constitue l'un des éléments fondamentaux de la Révolution française, non seulement en raison des événements sanglants qui l'accompagnent, mais surtout parce que l'on y prend conscience d'un bouleversement radical par rapport au cadre de référence que la religion offrait jusque là au problème eschatologique. Bien que, devant la mort, tous les hommes se retrouvaient égaux – sur ce point la religion se montrait favorable à l'égalité, du moins face au Jugement dernier –, cela ne suffisait plus à faire accepter l'autorité de l'Eglise, tenue là aussi de se subordonner au pouvoir moral de la nation. En d'autres termes, la mort des grands personnages de la Révolution ne fut pas célébrée comme *trépas* (c'est-à-dire passage de leur âme de l'ordre terrestre au céleste), mais en vint à signifier que le peuple et l'Etat, entités désormais abstraites, et donc autorisées par leur dimension spirituelle à se substituer même aux offices religieux, s'arrogeaient complètement leur esprit. Comme toujours, il ne s'agit pas d'un saut qualitatif pur et simple, mais du résultat d'un processus de laïcisation déjà en cours depuis longtemps et qui, en ce qui concerne le discours sur la mort, précisément, venait de franchir une étape importante. Nous faisons allusion au changement qui, vers la moitié du 18^e siècle, aboutit à la transformation de la rhétorique funéraire: l'*oraison funèbre*, genre illustre, fit peu à peu place à l'*éloge* au cours d'une évolution étudiée minutieusement et magistralement par Jean-Claude Bonnet.¹ Réservée aux grandes

figures de l'aristocratie, et portée au comble de la perfection par Bossuet, l'oraison funèbre restait profondément attachée au principe de la démonstration eschatologique: le discours sur la vanité humaine n'entendait pas tant mettre en valeur la vertu du personnage célébré que le soumettre à l'ordre divin. Issu en revanche de la tradition académique, en tant que commémoration des académiciens disparus conduite par les secrétaires perpétuels, et valorisé encore en 1758 par les concours que l'Académie française réservait aux orateurs invités à tisser les louanges des grands hommes, l'éloge s'était libéré de l'arsenal conceptuel de la théologie et avait remplacé la grâce divine, agent extérieur, par la force intime du génie et la vertu des individus; soumis au jugement des hommes encore avant celui de Dieu, ceux-ci étaient mesurés à l'aune de l'éthique sociale de l'utilité plutôt que sur la base des principes ecclésiastiques. En 1790, à la mort de Franklin, Mirabeau fit son éloge devant l'Assemblée nationale:

«Les nations ne doivent porter que le deuil de leurs bienfaiteurs. Les représentants des nations ne doivent recommander à leurs hommages que les héros de l'humanité.»²

Le jugement des hommes se substituait ainsi à celui de Dieu, alors que la société civile remplaçait l'Eglise pour distribuer primes et mérites. L'éloge funèbre est en quelque sorte la manifestation littéraire de ce changement.

Existe-t-il un pendant musical à ce processus de laïcisation? Dans la mesure

où, tout en jouant le rôle de méditation sur la mort, elle se libère de la rigueur stylistique imposée par l'Église aux formes liturgiques des funérailles, je pense qu'on peut y répondre affirmativement en évoquant la marche funèbre. Le premier exemple que nous en ayons est la *Marche lugubre* composée par Gossec pour le cortège qui, le 4 avril 1791, accompagna la dépouille de Mirabeau vers l'église Sainte-Genève, transformée en Panthéon par décret de l'Assemblée nationale (exemple 1).³ Conçue pour susciter de profondes émotions de masse, la *Marche lugubre* atteint son objectif en produisant un effet mémorable que notent les comptes rendus des funérailles de Mirabeau: «Les notes, détachées l'une de l'autre, brisaient le cœur, arrachaient les entrailles» (*Révolution de Paris*). «Un roulement lugubre de tambours, et les sons déchirants des instruments fu-

nèbres, répandaient dans l'âme une terreur religieuse» (*Moniteur*).⁴ L'allusion à la «terreur religieuse» semblerait contredire notre point de vue, ce qui ressort aussi d'un autre témoignage:

«(...) les prêtres étaient précédés d'un corps de musique exécutant sur divers instruments étrangers, naturalisés depuis peu en France, une marche véritablement funèbre et religieuse» (*Révolution de Paris*).⁵

Il se peut que l'aspect religieux ait dépendu de la présence de prêtres à la cérémonie et de leur apparition juste après la musique («Une musique déchirante et un roulement de tambours annonçaient le clergé, qui précédait le corps» – *Orateur du peuple*).⁶ En vérité, la présence des ecclésiastiques ne pouvait plus avoir la fonction de représenter un pouvoir autonome ou distinct. Quelques mois auparavant, pour la fête de la Fédération du 14 juillet 1790, ils avaient

été autorisés à entonner le *Te Deum* composé par Gossec sur le texte liturgique latin, mais ce fut là l'ultime composition admise aux manifestations révolutionnaires. Signe avant-coureur de la déchristianisation à venir, le premier anniversaire de la prise de la Bastille, célébré au Champ-de-Mars, avait au contraire déchaîné une polémique féroce contre l'emploi d'un chant d'église dans une fête civile.⁷ Aux funérailles de Mirabeau, on ne chanta effectivement plus ni *Requiem*, ni *Miserere*, ni *De Profundis*, mais quelque chose qui pût souligner la fin du monopole de l'Église sur la mort; la marche funèbre exprime cette nouvelle donne en transférant le cadre de référence de l'Église à la nation. Il s'y exprime des sonorités très violentes auxquelles l'auditeur est soumis sans défense: on parle de «sons déchirants», capables de produire des malaises physiques. L'émancipation de la musique est palpable dans sa nouvelle dimension acoustique, le plein-air, avec son intégration de la résonance spatiale, son sens de l'éloignement du son: (*Le journal de Paris*) «les notes détachées l'une de l'autre», «une musique lugubre dont les mesures, de distance en distance, étaient frappées par un instrument qui imitait un bruit de cloche»,⁸ allusion à la vive impression produite sur la foule par le tam-tam, employé pour la première fois dans une composition musicale pour en rehausser le caractère fatal et scander pesamment le lent passage de la procession funèbre. Il ne s'agissait d'ailleurs pas seulement d'un effet physique puisque, dans les comptes rendus, l'adjectif «lugubre» est accompagné inmanquablement de celui de «terrible», qui renvoie à une sensation plus profonde et plus troublante.

Si ce n'était pas là la première fois que l'humanité assistait pétrifiée au spectacle de la mort, c'était certainement la première fois que cela se passait hors du cadre de référence de l'institution ecclésiastique, et donc sans le réconfort de la religion et de la raison d'être qu'elle conférait au trépas. Dans la marche funèbre, jouée effectivement hors de l'église, l'homme se trouvait confronté seul à la mort, avec sa seule force d'âme. Le fait de l'être en tant que citoyen, réuni avec d'autres citoyens en une cérémonie de méditation funéraire, ne le soustrayait pas à une solitude qui se manifestait dans les silences, le vide que les arrêts prolongés de la musique créaient autour d'elle. Noté par les chroniqueurs de la première bénédiction des drapeaux à Notre-Dame, le 27 septembre 1789,⁹ le «silence des cérémonies» et le «bruit des instruments militaires» allaient caractériser plusieurs cérémonies nationales successives, surtout celles de type funéraire.

«Lugubre et touchante harmonie, / Fais-nous entendre tes accords! (...) Et toi, muse patriotique, / Chante le funèbre cantique: / Un grand homme vient d'expirer.»

Dans ces vers prononcés à l'occasion de la mort de Mirabeau, Marie-Joseph Chénier exposait déjà le rôle central que

Exemple 1: «Marche lugubre» de François-Joseph Gossec

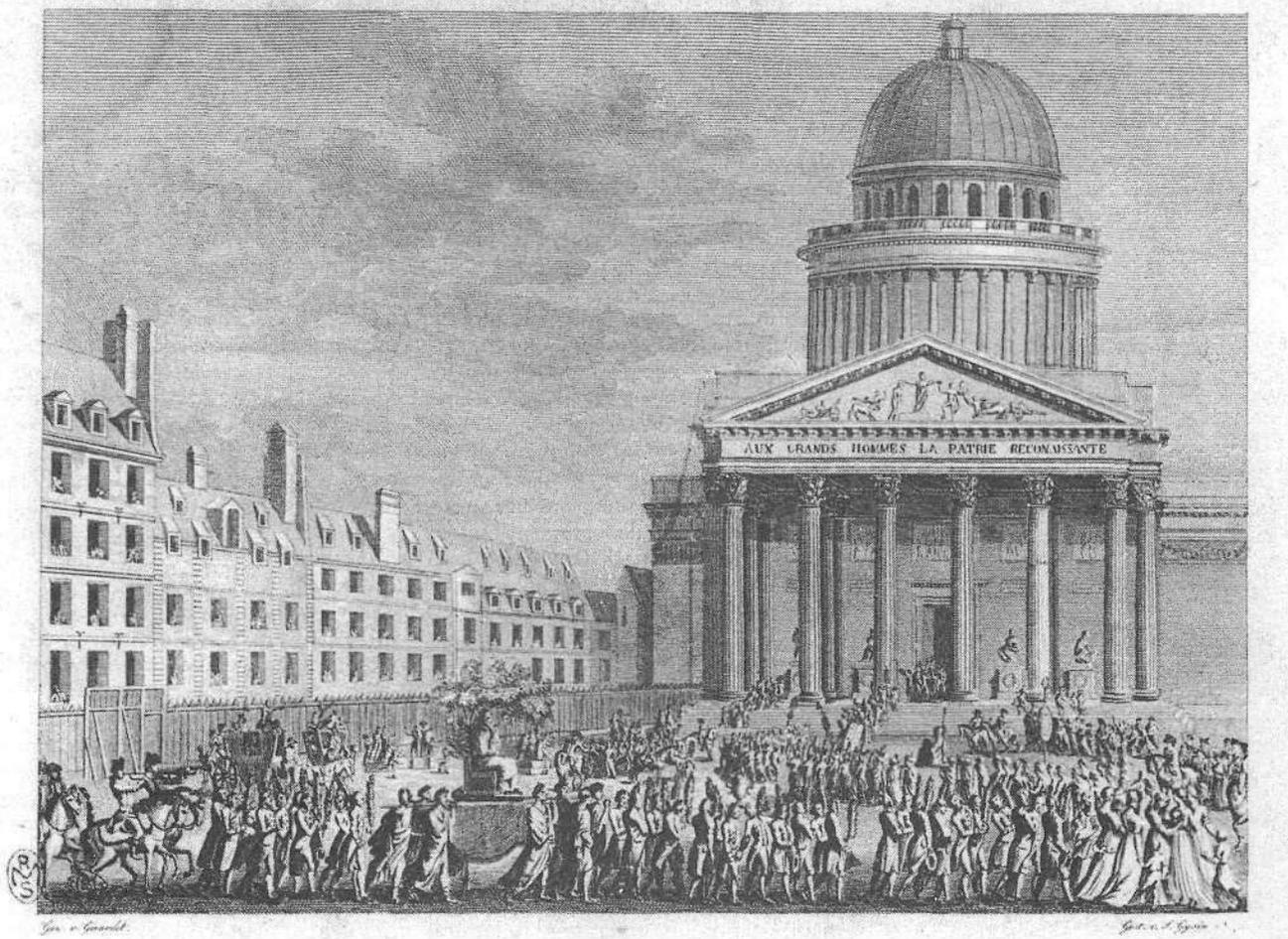
la musique allait assumer dans les derniers honneurs rendus à un grand homme, en une tentative de récupérer le sacré hors de l'Église. La marche de Gossec résonnait dans les rues pendant le cortège; ses accords scandés entre de longues pauses réverbéraient d'un mur à l'autre, rehaussant l'effet de vide dans le silence et le respect éploré que les spectateurs interdits manifestaient à son passage.¹⁰ A la sortie de l'église Saint-Eustache, le cortège se reforma alors qu'il faisait déjà nuit et que la lueur vacillante des flambeaux et le mystère des ombres projetées sur les murs prolongeaient les présages funestes des accords fatidiques. Rejouée plus tard dans une même ambiance nocturne lors du transfert des restes mortels de Voltaire au Panthéon, le 11 juillet 1791, la *Marche lugubre* de Gossec inspira à Chénier ces vers évocateurs:

«Harmonieux Gossec, lorsque ta lyre en deuil / De l'auteur de *Méropé* escortait le cercueil, / On entendait au loin, dans l'horreur des ténèbres, / Les accords prolongés des trombones funèbres, / La timbale voilée aux sombres roulements / Et du timbre chinois les tristes hurlements.»¹¹

Dans une lettre intitulée *Du pouvoir de la musique*, Chénier attribuait en effet à l'art des sons la faculté extraordinaire et décisive de susciter un imaginaire collectif de la Révolution, où l'idée de mort devient prépondérante. Et dans ses vers, il propose justement l'image d'une musique qui s'attache à résumer la terreur en modifiant ses équilibres habituels. Deux dimensions y sont impliquées: celle de l'espace, grâce à la notion de distance évoquée par les battements sourds des tambours recouverts de linge (première occasion pour des instru-

ments à percussion de jouer un rôle thématique, à côté du tam-tam – le «timbre chinois» –, dont la longue résonance sombre simule le hurlement des lamentations par l'expansion et la contraction successives de l'espace acoustique); et celle du temps, d'autre part, mise en relief par les «accords prolongés» au-delà de la pulsation normale, et dont résulte une scansion qui dilate et désarticule la polyphonie imitative qui était de règle dans la musique funéraire religieuse. La structure de la marche funèbre de Gossec est au contraire parfaitement homorythmique, au point de sembler complètement privée de thèmes, ou alors presque dépourvue de contours mélodiques achevés; nous avons plutôt affaire à des bribes thématiques d'une ou deux mesures, au plus, où les gémissements chromatiques, la dissonance, ou encore la sonorité lancinante de la fanfare concourent à produire des moments isolés d'une force extraordinairement concentrée, entre une pause et la suivante, moments remplis d'une douleur qui débouche sur le néant, le vide, le sens de l'existence face à l'éternité, sans pouvoir procurer de consolation. C'est là que réside probablement la raison de l'effet bouleversant relevé par les témoignages déjà cités et d'autres, effet qui introduit un élément fondamental de rupture, en abolissant la logique du discours imitatif polyphonique qui avait empreint jusque-là la tradition ecclésiastique – cette dernière étant entendue non seulement comme style, mais surtout comme structure symbolique d'une musique d'église dans l'écoulement de laquelle l'auditeur pouvait percevoir un discours en devenir qui transcendait le sentiment terrifiant et paralysant de l'évidence de la mort.

Exemple 2: «Funérailles de la reine Mary» de Henry Purcell



Transfert des restes de Rousseau au Panthéon le 11 octobre 1794

Historique

La marche funèbre n'est évidemment pas surgie du néant. Elle est l'aboutissement d'une tradition qui remonte au moins au 17^e siècle. Constant Pierre¹² y voit un précédent ancien dans la *Marche pour la pompe funèbre de Madame la Dauphine*, composée par Philidor l'Aîné, et qui présente déjà les caractéristiques essentielles de sa descendance: rhétorique des longs silences, homorythmie, fatalité des roulements de tambour.

De même qu'il existe une évocation musicale de la mort dans la perspective tracée par l'Eglise, et liée le plus souvent au chant (c'est-à-dire d'abord à la parole et à la polyphonie, symboles de la communion des fidèles), de même l'emploi des instruments manifeste chez Philidor une expérience purement existentielle de la mort, et exprime le face-à-face immédiat avec le vide produit par l'absence de vie. Ces niveaux différents de sensibilité se révèlent de la façon la plus évidente dans les rares œuvres où ils coexistent, ce qui est le cas de la musique composée par Henry Purcell pour les *Funérailles de la reine Mary II* (1694), musique constituée de trois hymnes à quatre voix, une *canzona* et une marche (exemple 2). Malgré toute leur expressivité, les hymnes maintiennent la gravité et le respect de l'écriture contrapuntique qui siègent au lieu sacré. Il en va de même pour la *canzona*. La marche, en revanche, un *adagio* pour deux trompettes et deux trombones, est

une suite de notes longues parfaitement homorythmiques, que le compositeur laisse résonner dans l'espace, et qui scandent le pas lent d'une procession décrite dans le manuscrit comme «The Queen's Funeral March sounded before her chariot»¹³; cet accompagnement est donc conçu pour la partie de la cérémonie représentée par le cortège, qui non seulement précède l'acte liturgique proprement dit, mais en reste détaché formellement, puisqu'il cesse au moment où le catafalque passe le seuil de l'église. C'est dire que la marche accompagne la présentation du cercueil à la collectivité réunie sur son passage, situation inverse à la cérémonie qui a lieu dans l'église: car à l'intérieur de celle-ci, le centre d'attention n'est pas le catafalque contenant la dépouille mortelle de la personne honorée, mais le rite où cette présence est occultée par le déroulement d'une action sacrée, où l'évocation du défunt est déjà transcendée par la vision de son destin céleste. Le cortège funèbre est en revanche le moment où, bien que l'on soit déjà confronté à l'idée de la mort en tant que valeur absolue, on éprouve encore la présence d'une vie, une souffrance plus physique que spirituelle, une image du trépas encore indissociable du visage du disparu, dont le catafalque domine incontestablement cette partie de la cérémonie. Essentielles pour rendre directement sensible la fatalité de la mort, les timbales et la percussion font partie intégrante de cette évocation physique du destin, même

si elles sont perdues – mais attestées historiquement et facilement reconstituables – dans le cas de la musique funèbre de Purcell. Il n'est en outre pas indifférent que la marche qui ouvre le rite funéraire de la reine Mary provienne de la musique de scène que Purcell écrit en 1682 pour *The Libertine* de Shadwell.¹⁴ L'idée de la mort qui sous-tend cette pièce est justement fatale au sens dramatique; c'est une douleur frappée de mutisme, représentée directement et éprouvée immédiatement, et non encore résolue par l'attente de la rédemption que procure l'exaltation religieuse. Elle implique donc une image musicale de la mort qui, au théâtre, se distingue de la cérémonie sacrée quant au sens. Sur la base des trois variantes de *topos* rythmique associées à l'idée de mort et de destin, selon la classification métrique de Fritz Noske – l'anapeste (♩), le tribrake dyambiue (♩♩), le péon imparchématique (♩♩♩) –, il est possible d'en suivre le développement (à travers *Amadis* et *Armide* de Lully, *Hippolyte et Aricie* et *Dardanus* de Rameau, *Alceste* de Gluck, *Les Danaïdes* de Salieri, *Evelina* de Sacchini)¹⁵ jusqu'à son point culminant à la période de la Révolution, où sa fréquence devient proportionnelle aux événements dramatiques vécus alors et suit l'autorisation de représenter la mort directement sur scène. Il ne s'agit pas de marche funèbre, puisqu'il y a rarement cortège, mais nous y trouvons évidemment la figure musicale de la mort et du destin sous

forme d'ostinato rythmique, soit dans la partie vocale, soit dans l'accompagnement instrumental, soit aux deux, comme si cette apparition rappelait que le pouvoir de l'individu sur ses propres actions avait été interrompu fatalement. Au cœur des situations théâtrales mentionnées, il y a l'individu laissé seul en proie à l'abattement, et qui subit la terreur devant l'anéantissement de la vie; en ce sens, la scansion grave prend un caractère oppressant qui est étranger à l'idée musicale de la mort telle qu'elle apparaît dans les compositions liturgiques, où l'expression de l'affliction se trouve toujours liée à l'espérance d'une victoire, en des formes qui ne se prêtent jamais entièrement à un mouvement fermé sur la douleur mais qui, par leur déroulement polyphonique linéaire, trouvent un élan qui dépasse l'instant et ouvre la perspective d'une progression réelle dans le temps, et donc vers une transcendance.

Protestantisme et franc-maçonnerie

Deux manières de concevoir la mort se côtoient: l'une existentielle et laïque, l'autre réglée par les canons de la religion. Cela explique que la marche funèbre n'ait pas été admise à faire partie de l'office des morts dans la tradition catholique, et qu'elle ait été tenue à l'écart de l'église, en un certain sens, comme manifestation liée au cortège funéraire, ou alors comme symbole dans les représentations théâtrales. La séparation est moins nette dans le camp protestant, où la situation est moins dogmatique et l'apport de la méditation individuelle plus valorisé. Composés pour les funérailles du comte de Reuss, sur des textes choisis par le défunt, les *Musikalische Exequien* de Schütz soulignent le côté privé de la cérémonie, son caractère introspectif, tout comme la *Trauerode* (BWV 198) de Bach sur la mort de la reine de Pologne et duchesse de Saxe (1727), ou le *Funeral-Anthem* de Haendel pour les obsèques de la reine Caroline d'Angleterre. En ce sens, ces musiques perpétuaient la tradition du lamento, de la *déploration*, des *tombeaux* qui, équivalents musicaux de l'éloge funèbre (où l'on célèbre dans le disparu la dimension spirituelle de son passage terrestre, en guise d'avertissement quant à son rôle civil), se rapprochent de l'hymne et de la marche funèbre révolutionnaires, toujours présentés comme témoignages d'une vie particulière. Dans cet ordre d'idées, un précédent important est constitué par les pratiques maçonniques, dont l'exemple le plus illustre est la *Maurerische Trauermusik* en do mineur K 377 de Mozart, exécutée en 1785 à la mémoire de deux «frères» (le duc Georg-August von Mecklenburg-Strelitz et le comte Franz Esterházy von Galántha), laquelle, en plus du fait d'avoir été conçue pour une manifestation particulière, présente un aspect voisin de la marche funèbre (par son rythme pointé lent, ses gruppements de triples-croches qui soulignent l'accentuation pesante, ses pauses remplies par le

timbre lugubre des cors de basset). On trouve des traits semblables dans *Le déluge*, rituel maçonnique funèbre composé par François Giroust pour une cérémonie solennelle en mémoire d'un frère de la loge parisienne «Le patriotisme» mort en 1784.

Sur le plan émotionnel, la composante funèbre est inséparable de la lutte des défenseurs de la lumière contre l'obscurantisme. Elle ne signifie pas la victoire sur le mal, mais traduit une force spirituelle puissante qui accompagne l'homme sur le dur chemin de l'existence.

Nous retrouvons ce même sens de la fatalité dans les musiques révolutionnaires qui reprennent les éléments stylistiques de cette lignée esthétique: hiératisme, valeur du silence, chœur d'hommes à trois voix, emploi exclusif des instruments à vent, issus de la «colonne d'harmonie» militaire, éléments qui donnent le sens d'une discipline rattachant les sentiments de l'individu à la prise de conscience collective. Même lorsqu'elle n'est pas expressément funèbre, la musique révolutionnaire reprend au modèle maçonnique son aspect d'avertissement face à la terreur, à la rencontre du monde obscur de l'irrationnel, au surgissement des ténébreux qui, alors qu'ils vont être dissipés par la lumière de la raison et du progrès, se montrent le plus chargés de mystère et d'ambiguïté. C'est la même expression qui se manifeste à l'instant de l'émotion la plus forte, par exemple lors de l'assassinat de Marat, et qui incite les partisans de l'«ami du peuple» à prêcher la terreur légitime. Montrant du doigt la «partie infectée» de la représentation nationale, des voix se font entendre dans les sections parisiennes, dominées par les sans-culottes, qui réclament «le tonnerre entre les mains du peuple» pour en châtier les ennemis: «Que la massue du peuple, terrible, frappe, écrase sans pitié (...) Devenons, puisqu'il le faut, cruels par pitié (...) Devenons le torrent débordé qui, lancé de la montagne, renverse, entraîne, précipite tout ce qui s'oppose à sa marche rapide!»¹⁶ Envisagés par les Lumières comme moyens pédagogiques pour vaincre le désordre, dans la perspective d'une pacification, le chaos, la désorganisation changent de sens et deviennent les objectifs premiers de la pensée révolutionnaire, qui s'appuie sur un imaginaire dessiné par la terreur. Les obsèques de Marat ne peuvent en effet être réduites à un simple rite funèbre; par l'exposition, en l'église des Cordeliers, du cadavre à moitié dénudé pour montrer la blessure et la chemise rougie de sang, elles tourment au spectacle proprement dit, où le sublime, rappelé par le cénotaphe couvert de fleurs et la couronne de chêne qui auréole la tête du héros, côtoie l'horreur de la plaie béante et de l'odeur du corps en décomposition.¹⁷ L'appel au dégoût indique qu'il s'agit d'une tragédie descendue de la scène dans la vie d'une société entière.

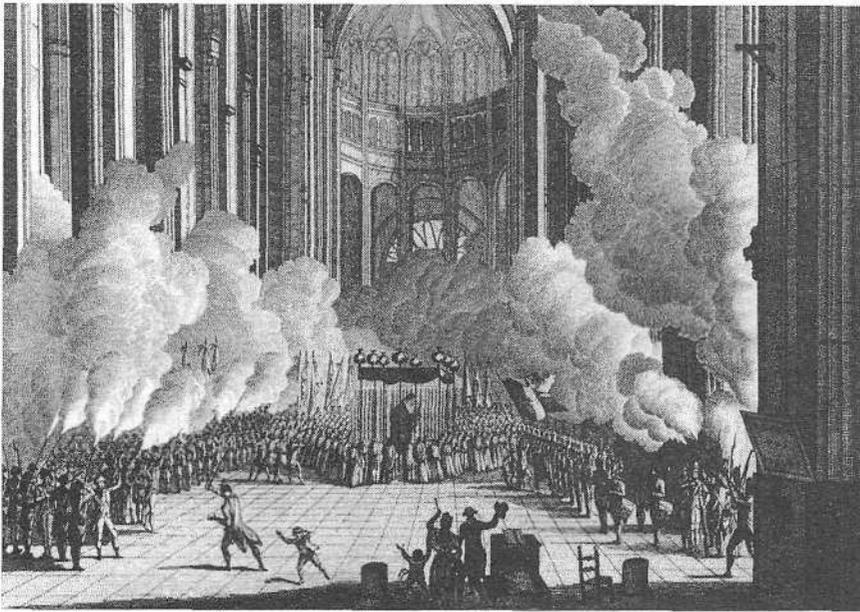
La tragédie lyrique; David

Il ne ressort pas clairement des comptes rendus que les obsèques de Marat aient

été accompagnées de musique. L'exposition terrifiante du cadavre sanglant faisait une telle impression qu'il n'y avait pas de place pour d'autres détails. Nous savons seulement que «les morceaux du célèbre Gluck» furent exécutés par les musiciens de la Garde nationale.¹⁸ Cela est trop peu pour repérer de quelles pièces de Gluck il s'agit, mais suffit à délimiter un cadre de référence où la musique cherche à explorer le destin qui dicte à l'homme ses lois sans appel. En fait la continuité d'expression entre la musique révolutionnaire et la *tragédie lyrique* est évidente non seulement dans la réutilisation à fins délibérément politiques de livrets d'opéra célébrant les valeurs primordiales de la liberté, etc. Elle ressort encore bien plus du fait que, pour ce qui fut peut-être la première cérémonie civique de caractère funéraire – la commémoration, le 20 septembre 1790, de la révolte des soldats de la garnison de Nancy tombés sous la répression du marquis de Bouil-

funèbres et la musique des sons déchirants. Les chanteurs exprimeront nos regrets par des accents plaintifs, les danseurs par des pantomimes lugubres et militaires.²⁰ La nouvelle musique surgissait donc en rapport organique avec la mobilisation de toutes les forces de la nation, appelée à professer symboliquement sa foi patriotique plutôt que la foi religieuse traditionnelle. Aux chanteurs réunis sur la place du Panthéon, David prescrivait un chœur «d'un effet large et sombre dans lequel s'exhalent les plaintes et l'horreur contre le fanatisme et le fédéralisme».²¹ Par fanatisme, on entendait bien sûr la religion, abhorrée donc même sous ses formes musicales traditionnelles, et remplacée par une dimension sonore qui en gardait la monumentalité tout en en amplifiant la fonction: la recherche de l'«effet large», la spatialisation des roulements de tambour, le «cri funèbre» («Ils sont morts pour la patrie») traduisaient un message et des rapports nouveaux avec la masse,

heure jusqu'au soir.²³ De telles manifestations sonores ne pouvaient pas ne pas influencer d'une certaine façon la musique produite dans ce contexte. La marche funèbre ne fut plus alors le seul genre à endosser cette violence sonore, avec le présage sinistre de ses percussions surgies du silence et la force lancinante de l'homorythmie compacte de l'orchestre d'harmonie: les autorités civiles, devenues militaires désormais, les officiers municipaux défilant escortés par l'armée, formaient «un appareil sévère et grave» où «la musique n'exécutera que des airs majestueux et sévères».²⁴ L'élément méditatif et lugubre de la marche funèbre s'étendait donc à l'expression musicale tout court de la Révolution. Dans ce contexte, il était inévitable que la cérémonie funèbre en vînt à donner le ton de l'ensemble des manifestations de l'esprit révolutionnaire: le fait qu'elle fit percevoir, dans la dimension physique du son, le souffle même du destin qui surpassa les actions de l'homme, élevait la marche et l'hymne funèbres au rang de symboles exemplaires résumant une condition qui, en mobilisant tous les individus de la nation, magnifiait leurs devoirs et leur inculquait fortement l'idée qu'aucun individu isolé ne saurait les dominer. C'était au contraire l'idée qui dominait l'individu et qui, bien qu'elle assurât défendre l'équilibre et la justice, revêtait une certaine sévérité oppressante qui se traduit musicalement par la gravité et des timbres sombres, lesquels n'étaient pas réservés qu'à la marche funèbre. «Le citoyen naît, vit et meurt pour la Patrie», telle était l'inscription proposée par le député Gohier pour son projet d'autel à la Patrie présenté le 19 juin 1792 au Comité d'instruction publique.²⁵ Ce n'est pas à son bien-être personnel, à son bonheur particulier qu'était convié le citoyen responsable, à chaque instant de sa vie et même de sa mort, mais à un idéal extérieur. Dans le projet de la fête de l'Être suprême (20 prairial 1794), David prévoyait «une musique éclatante».²⁶ Mais en même temps, un observateur moins engagé comme Grétry percevait aussi, derrière l'«éclat triomphal» de la nouvelle musique révolutionnaire, «l'élan terrible»²⁷ qui la sous-tendait, les teintes sombres d'une expression liée à l'idée de mort. Le caractère funeste du genre musical de la marche funèbre est totalitaire et ne laisse point de place à l'espérance, ou alors il débouche directement, par un processus insistant qui aboutit à un serment final frénétique, comme dans *l'Hymne du Panthéon* de Cherubini, sur l'idée de vengeance pour «les martyrs de la liberté». La confrontation de la mort et de la vie y est illustrée par un prélude funèbre dont les divers motifs fatidiques proviennent de la *Marche lugubre* de Gossec (roulements cadencés des timbales, ligne fragmentée des brèves lamentations chromatiques entonnées directement par le chœur d'hommes), puis une réaction rebelle de signe contraire, mais de charge égale, où le chœur affirme en bloc sa foi inébran-



Funérailles de Mirabeau, le 4 avril 1791

lé –, on fit jouer par une quantité d'instruments à vent l'ouverture du *Démophon* de Johann Christoph Vogel,¹⁹ faute d'une musique funèbre d'un nouveau genre. L'introduction de ce morceau scandé des accords sur le fond dramatique de silences où nous retrouvons le modèle de l'expression de la fatalité qui sera celui des marches funèbres révolutionnaires. Le rappel de l'imaginaire classique et de ses valeurs absolues est constant dans la musique révolutionnaire. C'est dans ce contexte que surgira le classicisme pictural de David, lequel fut d'ailleurs chargé de régler le déroulement des cérémonies révolutionnaires les plus importantes. Pour la fête du 18 floréal 1794 accompagnant le transfert au Panthéon de deux martyrs de la Révolution, Bara et Viala, David soumit à la Convention un projet qui intégrait étroitement la composante sonore, selon un idéal modelé nettement sur les témoignages de la tragédie grecque: «De distance en distance, les tambours feront entendre leurs roulements

où était affirmée la valeur militante d'une musique qui en intégrait l'élan guerrier. David évoque directement cet élément: «Les danseurs, par des attitudes martiales qu'accompagne la musique, célèbrent la gloire des deux héros.»²² De même, en fait, que la marche funèbre révolutionnaire s'impose pour commémorer les héros de la guerre, le modèle qu'elle propose garde une fonction et un aspect militaires, soulignés par l'emploi prépondérant des instruments à vent et la simplification des rythmes. Mais le caractère militaire résulte du rapport permanent entre le citoyen et le soldat, et du rôle militant du citoyen, qui acquiert la notion de patrie au moment où elle est perçue comme valeur menacée. La déclaration proclamant la patrie en danger fut faite officiellement le 22 et le 23 juillet 1792, sous une forme sonore qui n'est pas sans signification: les tambours battirent l'appel dans toutes les rues de Paris, alors que le canon, après un triple coup à six heures du matin, tonnait d'heure en

lable en la République et les droits du genre humain. *L'Hymne du Panthéon* fut conçu pour la fête organisée par la Convention lors du transfert des restes de Marat au Panthéon le 21 septembre 1794.²⁸ Bien qu'elle se présente aujourd'hui comme un produit typique de Thermidor, où la pompe est mise au service d'un processus de généralisation destiné à abolir le souvenir de l'événement particulier (le nom de Marat n'apparaît pas directement dans le texte chanté),²⁹ l'œuvre de Cherubini manifeste des traits semblables à l'allégorie de la mort héroïque qui distingue l'iconographie révolutionnaire, telle que l'a analysée Starobinski, en particulier dans deux célèbres tableaux de David, *Marat expirant* et *Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*. Le principe de la mort acceptée grâce à la transfiguration de la souffrance et de l'horreur, à la victoire de l'héroïsme et de l'immortalité sur la cruauté de la nature,³⁰ se traduit musicalement par une dilatation des durées, qui rompt la logique de la prosodie habituelle et qui ouvre l'ouïe au surnaturel, sans le secours des formules traditionnelles de la liturgie. Le rappel des signes du destin est d'ailleurs fréquent à l'époque; dans ses ouvrages théosophiques, Louis-Claude de Saint-Martin semble tenir compte de la symbolique sonore déjà reconnue par les musiciens qui, dans la nouvelle hymnologie, s'étaient pliés aux accents fatidiques qui donnaient à leur musique la gravité et la solennité d'un message défiant l'éternité: «En considérant la Révolution française dès son origine, et au moment où a commencé son explosion, je ne trouve rien à quoi je puisse mieux la comparer qu'à une image abrégée du Jugement dernier, où les trompettes expriment les sons imposants qu'une voix supérieure leur fait prononcer.»³¹ La pertinence sonore de cette comparaison n'est pas le moins du monde imaginaire; elle s'alimente au nouveau climat musical dessiné par des expériences où la composante funèbre joue un rôle important. La valeur quasi religieuse (de religion civile, bien entendu), l'élévation spirituelle de la marche funèbre en étaient justement les prérogatives, dans la mesure où elle était associée à des cérémonies qui ne pouvaient manquer de susciter des questions sur la survie de l'âme après la destruction du corps. L'impossibilité de penser musicalement la mort au-delà de son aspect physique, qui est la règle de toutes les musiques funèbres de l'époque révolutionnaire conçues pour des cérémonies particulières, ne signifie pas qu'on en niât la valeur générale. Au contraire, le fait qu'elles se donnent comme témoignage de chaque événement funèbre montre l'intention de généraliser le cas individuel et de le réinterpréter pédagogiquement à titre d'exemple, mais venu d'en-bas, et non plus du haut de l'autorité divine. Cela ressort d'une écriture repensée en fonction de l'expression directe du peuple et qui, ayant abandonné les processus savants de la musique sacrée, défend une sim-

PLICITÉ emblématique, ce que prouve la marche funèbre, réduite à quelques gestes essentiels, tout comme les hymnes et cantiques commémorant la disparition tragique des protagonistes plus ou moins illustres de la Révolution.

Le théâtre

La portée des rituels funèbres révolutionnaires est soulignée par leur retentissement dans les œuvres théâtrales de la même époque, certes tributaires, quant aux scènes funéraires, de la tradition classique de la *tragédie lyrique*, mais aussi portées à utiliser des moyens et procédés expérimentés par les mêmes compositeurs dans leurs œuvres civiles, comme c'est le cas pour le *Doria* de Méhul, où l'on voit un serment autour d'une «urne immortelle», un appel aux «mânes frémissants» du héros disparu et l'incitation finale à la vengeance (scène reprise de la même façon dans *Callias* de Grétry).³² Tout aussi significative est la marche funèbre qui ouvre le troisième acte de *Roméo et Juliette* de Daniel Steibelt: soixante mesures précèdent le chœur des jeunes filles rassemblées autour de la tombe de Juliette,³³ lesquelles scandent leur douleur, en do mineur et sur le battement des cloches, à mi-chemin entre le désespoir et la fureur. Voilà bien ce qui distingue la marche funèbre révolutionnaire: sur le fond d'une lamentation exprimée par les touches chromatiques, la sécheresse du rythme pointé affirme ce reste de résolution sévère qui donne à l'individu la force de défier l'abolu et de se situer, même vaincu, au centre de la tragédie, cela en contradiction totale avec la soumission à l'ordre divin prônée par la musique religieuse et imposée par un chant fluide et résigné. Illustrée par la rigidité du corset d'accords, qui ôte à la mélodie la possibilité de s'épancher en prières de pitié, l'homorythmie confirme ce sentiment de fierté qui se manifeste dans les marches funèbres des cérémonies républicaines, où les pauses et les silences empêchent souvent la mélodie de se former. En revanche, plus celle-ci est autorisée à couler, plus le sentiment de soumission à une volonté supérieure se renforce, ce qui est le propre de l'expression religieuse. Steibelt est cependant de ceux qui vécurent les péripéties de la Révolution sans s'y fondre. Étranger attiré à Paris parce que c'est là que se décidaient les destinées musicales du continent, il n'hésita pas à quitter la capitale française pour Londres, en 1796, dès qu'il s'aperçut qu'il n'y atteindrait pas son objectif. Mais bien qu'il ne fût pas mêlé aux événements, il ne pouvait y rester totalement indifférent et ne pas modifier, dans une certaine mesure, sa manière de s'exprimer. Pour ce qui est de se soumettre aux événements sans en partager nécessairement les raisons, le cas de Jan Ladislav Dussek, arrivé à Paris en 1786 et admis aussitôt à la Cour, où il bénéficia des faveurs de Marie-Antoinette,³⁴ est encore plus caractéristique. Ayant quitté la France pour l'Angleterre en 1790, à la nouvelle de la condamnation à mort de



Exemple 3: «Les douleurs de la reine de France» de Jan Ladislav Dussek

la reine, il exprima son horreur dans une pièce à programme pour piano, *Les douleurs de la reine de France* op. 23, où la mort de sa bienfaitrice n'est pas évoquée par la solennité et la componction de l'Ancien régime ou des rites religieux, mais par une *Marche* tout ce qu'il y a de plus conforme, munie de toutes les caractéristiques de la marche funèbre républicaine (phrases lapidaires séparées de silences, harmonies diminuées, etc.) (exemple 3). Bref, au moment de représenter cette mort cruelle, et avec l'intention de mettre au pilori les excès de la Révolution, Dussek ne réussit pas à s'en dissocier, et exprime musicalement l'événement dans les mêmes termes que l'aurait fait un musicien révolutionnaire de signe contraire. Cela montre bien qu'on était passé d'une époque à une autre et que, indépendamment des intentions, le système expressif ne pouvait rester celui d'avant. En particulier, dans le cas de l'opus 23 de Dussek, la mort de Marie-Antoinette n'est plus conçue comme méditation sur une souffrance privée mais, grâce à la marche funèbre, comme face-à-face avec une fatalité subie collectivement, partagée démocratiquement et imposée nécessairement par la nation. Elle est la démonstration la plus éclatante de l'empreinte qu'a laissée la Révolution dans les consciences: Dussek fut le premier à témoigner que, même en s'en dissociant, il n'était plus possible de résister à la logique que la Révolution avait mise en mouvement, et que les rites funèbres musicaux qu'elle avait suscités étaient devenus une sorte de patrimoine collectif, de langue commune qui allait perdre à la Restauration. Quand, en 1816, à l'instigation de Louis XVIII, Cherubini se mit au *Requiem en do mineur* destiné à commémorer la victime la plus illustre de la Révolution, Louis XVI, il ne parvint pas à sortir du climat sonore que celle-ci avait fixé dans son esprit. La terreur du *Dies irae* n'y est pas évoquée selon les gestes formels de la musique sacrée qui représentait le Jugement dernier, mais surgit du roulement ténébreux du tam-tam, ce qui renvoie directement à l'inspiration lugubre de Gossec, tout comme les longs moments de

silence qui ponctuent le discours dès l'introït, manière typiquement révolutionnaire d'affronter la mort en refusant les accents consolateurs. Quoique réactionnaire par son emploi de l'écriture contrapuntique, cette composition ne représente pas un retour en bonne et due forme à l'orthodoxie de la tradition religieuse. La Restauration fut une réalité politique et sociale, et il y en eut donc aussi une musicale, que Cherubini soutint par la sévérité de ses formes savantes. Mais celle-ci ne pouvait être un retour pur et simple au passé. Plusieurs conquêtes révolutionnaires intégrées dans l'organisation de l'Etat à la période napoléonienne faisaient désormais partie de l'ordre instauré par le Congrès de Vienne. La musique et les arts ne pouvaient y échapper. Quand Cherubini sera appelé, en 1825, à composer la grande *Messe du couronnement* de Charles X, il y insérera une *Marche religieuse* basée sur les notes d'une marche qui faisait partie de l'*Hymne funèbre* du général Hoche en 1797³⁵; la même solennité patriarcale, les mêmes silences grandioses et fatidiques y rappelaient un événement non moins lourd de sens pour la collectivité. L'Etat moderne, qu'il soit révolutionnaire ou conservateur, reste tributaire des expériences cruciales faites à partir de 1789: l'idée de nation, exigence absolue qui inspirait le respect et faisait sentir à tous qu'ils étaient égaux devant les responsabilités imposées au citoyen, demeura dans l'héritage européen, même après le crépuscule de Napoléon. Dans le geste de Beethoven biffant la dédicace de l'*«Eroica»* à Bonaparte se manifestait, au fond, le destin de la musique démocratique qui, ayant appris de la Révolution la fierté de la simplicité, allait la préserver et l'affirmer jusque dans les instants les plus tragiques de la répression des libertés par Metternich. La *Marcia funebre* de l'*«Eroica»* affirme cette fierté; mais en accumulant les dissonances, elle reflète aussi la fragilité de cette affirmation à une époque où l'utopie libertaire se fissurait déjà. Cependant cette fierté survivra dans la *Marche funèbre pour la dernière scène de «Hamlet»* op. 18 n° 3 de Berlioz, dans

celle du *Crépuscule des dieux* de Wagner, en passant par celle de *Nabucco*, de Verdi, où Fenena est menée au supplice, et jusque dans le rythme fatidique qui sous-tend chaque symphonie de Mahler au point d'en faire comme une immense marche funèbre, au-delà de la division en mouvements. Ce modèle répète fidèlement les éléments fondamentaux d'une expression immédiate, d'un *pathos* qui provient du sentiment direct et physique de la douleur, d'une manifestation qui se fonde sur le sentiment partagé collectivement et n'est plus soutenue par sa projection formalisée en écriture ornée. La sobriété et la pauvreté du geste expressif ne sont pas des connotations de la marche funèbre primitive, mais de la marche funèbre tout court, laquelle fait vivre dans le temps l'un des instants les plus élevés où la communauté s'approprie l'expression musicale.

Carlo Piccardi
traduction et adaptation:
Jacques Lasserre

1) J.-C. Bonnet, *Les morts illustres – Oraison funèbre, éloge académique, nécrologe*, in *Les lieux de la mémoire* (édité par P. Nora), II (*La Nation*), Paris 1987, pp. 217-241.

2) *Ibid.*, p. 231.

3) J. Tiersot, *Les fêtes et les chants de la Révolution*, Paris 1908, p. 51.

4) *Ibid.*, p. 274.

5) *Ibid.*

6) A. Coy, *Die Musik der Französischen Revolution*, München-Salzburg 1978, p. 48.

7) *Ibid.*, p. 20.

8) J. Tiersot, *op. cit.*, p. 274.

9) *Ibid.*, p. 15.

10) *Ibid.*, p. 52.

11) *Ibid.*, p. 58.

12) C. Pierre, *Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française*, Paris 1893, p. 45.

13) J.H. Thomas, *Préface* à H. Purcell, *Funeral Music of Queen Mary*, Stuttgart 1978, p. 3.

14) *Ibid.*

15) F. Noske, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague 1977, pp. 172-175.

16) Cité par I. Andries, *Marat dans les occasionnels et les almanachs*, in *La mort de Marat* (édité par J.-C. Bonnet), Paris 1986, pp. 107-108.

17) J.-C. Bonnet, *La mort de Marat à Paris*, in *La mort de Marat* cit., p. 62.

18) *Ibid.*, p. 67.

19) C. Pierre, *Les Hymnes et chansons de la Révolution*, Paris 1904, p. 843.

20) J. Tiersot, *op. cit.*, p. 191.

21) *Ibid.*, p. 192.

22) *Ibid.*

23) *Ibid.*, p. 75.

24) *Ibid.*, p. 76-77.

25) A. Mathiez, *Les origines des cultes révolutionnaires, 1789-1792*, Paris 1904, p. 135.

26) J. Tiersot, *op. cit.*, p. 131.

27) A. Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris 1812, livre IV, p. 13.

28) C. Pierre, *Les hymnes et chansons*, cit., p. 360.

29) M. Noiray, *La propagande par la musique*, in *La mort de Marat*, cit., p. 139.

30) J. Starobinsky, *1789 Les emblèmes de la raison*, Paris 1973, p. 93.

31) L.-C. de Saint-Martin, *Lettre à un ami ou considérations politiques, philosophiques et religieuses sur la Révolution française*, Paris, An III, p. 12.

32) M. Noiray, *op. cit.*, p. 133.

33) E. Prout, *Some forgotten Operas. III - Steibelt's «Roméo et Juliette»*, in *Luigi Cherubini nel «Monthly Musical Record»*, XXXIV, n. 407, p. 202.

34) I. Schiffer, *Johann Ladislaus Dussek, seine Sonaten und seine Konzerte*, Leipzig 1914, p. 9.

35) F. Lesure - C. Sartori, *Tentaivo di un catalogo della produzione di Cherubini*, in *Luigi Cherubini nel «II Centenario della nascita»* (édité par A. Damerini), Firenze 1962, p. 155.