



**HAL**  
open science

## L'hymne ou l'identité partagée

Paul Bacot, Valérie Bonnet, François Genton

► **To cite this version:**

Paul Bacot, Valérie Bonnet, François Genton. L'hymne ou l'identité partagée. Mots: les langages du politique, 2020, pp.9 - 23. 10.4000/mots.27007 . hal-04916340

**HAL Id: hal-04916340**

**<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-04916340v1>**

Submitted on 28 Jan 2025

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## L'hymne ou l'identité partagée

*Anthem, or shared identity*

*El himno o la identidad compartida*

**Paul Bacot, Valérie Bonnet et François Genton**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/mots/27007>

DOI : [10.4000/mots.27007](https://doi.org/10.4000/mots.27007)

ISSN : 1960-6001

### Éditeur

ENS Éditions

### Édition imprimée

Date de publication : 19 novembre 2020

Pagination : 9-23

ISBN : 979-10-362-0280-3

ISSN : 0243-6450

### Référence électronique

Paul Bacot, Valérie Bonnet et François Genton, « L'hymne ou l'identité partagée », *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 124 | 2020, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 27 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/mots/27007> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mots.27007>

---

## **L'hymne ou l'identité partagée**

Dans le dialogue *Eupalinos* (1921) de Paul Valéry, Socrate définit une profonde analogie entre l'architecture et la musique, qui permettent l'une et l'autre d'« être dans une œuvre de l'homme comme poissons dans l'onde, d'en être entièrement baignés, d'y vivre, et de lui appartenir ». Ce sont donc deux arts qui enferment « l'homme dans l'homme ; ou, plutôt, qui enferment l'être dans son ouvrage, et l'âme dans ses actes et dans les productions de ses actes [...]. Par deux arts, il [notre corps] s'enveloppe de deux manières, de lois et de volontés intérieures, figurées dans une matière ou dans une autre, la pierre ou l'air » (Valéry, 1960, p. 102-103). Ces monuments de pierre et d'air permettent aux individus de se fondre dans « l'œuvre de l'homme », dans une adhésion collective à un tout qui peut être par ailleurs très varié, national, religieux, politique, syndical, sportif, territorial, professionnel... Cette liste est loin d'être complète, ce tout étant la plupart du temps composite, c'est-à-dire par exemple national et territorial, territorial et religieux, sportif et politique, pour ne citer que quelques-unes des innombrables combinaisons possibles.

### **Les hymnes nationaux**

Qui s'intéresse à la construction d'un collectif nommé *nation* ou *État-nation* ne peut faire l'économie du patrimoine architectural et musical créé ou, souvent, réutilisé à cet effet. Les *hymnes nationaux*, pour nous en tenir à cet exemple de création musicale d'un collectif, sont apparus à des époques récentes. Ils datent, à quelques exceptions près, des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, c'est-à-dire de l'époque qui voit naître au fil des décennies la grande majorité des États-nations du monde. La plus ancienne de ces exceptions est le chant néerlandais *Wilhelmus van Nassouwe*, qui date sans doute de 1574, mais n'a été fait hymne

national des Pays-Bas<sup>1</sup> qu'en 1932. Il est suivi de divers hymnes monarchiques, par exemple *God Save the Queen* (ou *the King*)<sup>2</sup>, imprimé pour la première fois en 1744, mais sans doute connu avant, et qui n'a jamais officiellement été déclaré hymne du Royaume-Uni. D'autres chants monarchiques doivent être mentionnés ici, comme l'hymne espagnol<sup>3</sup>, imprimé pour la première fois en 1761, ou celui de la monarchie danoise, créé en 1770. Au départ, il y eut donc un chant de libération nationale, très modéré : Guillaume de Nassau s'y déclare « de sang allemand », fidèle sujet du roi d'Espagne et bon chrétien, mais à l'évidence il s'agit ici de définir une identité néerlandaise plutôt nordique, indépendante et protestante. Les chants monarchiques sont destinés à asseoir le règne des dynasties européennes alors que l'esprit des Lumières se répand.

Ce mouvement s'accélère à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle quand les révolutions américaine et française marquent l'irruption de la souveraineté du peuple et que la Pologne, rayée de la carte de l'Europe par trois partages, affirme la première la revendication nationale. La Révolution française se dote en effet dès 1792 du *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*<sup>4</sup>, l'hymne non officiel de Claude Joseph Rouget de Lisle, qui précède de très peu la proclamation de la République et ne fait donc pas référence à ce mot. Mais l'esprit y est, la souveraineté du peuple, les citoyens appelés à défendre la patrie contre les « cohortes étrangères », cette « horde d'esclaves, de tyrans, de rois conjurés ». La revendication nationale polonaise s'exprime en 1797 dans la *Mazurka de Dąbrowski*<sup>5</sup>, qui évoque aussi l'exemple mobilisateur d'un « Bonaparte » vainqueur (2<sup>e</sup> strophe). Rappelons toutefois que ces hymnes ne devinrent nationaux que bien plus tard : *La Marseillaise* en 1879, dans une France qui accepte de plus en plus d'être la République proclamée en 1870, et le chant polonais en 1927, soit près de dix ans après la restauration du pays.

Inquiets, les grands monarques européens comprennent dès 1789 qu'il est nécessaire de doter leurs territoires d'un chant célébrant leur personne comme l'incarnation suprême de la patrie, à l'instar de l'hymne prussien de 1790 (sur le timbre de *God Save the King*), ou des vertus les plus nobles, « sagesse, intelligence, justice », à l'instar en 1797 de l'hymne habsbourgeois du Saint Empire (jusqu'en 1806), puis de l'Empire autrichien (à partir de 1804), sur une mélodie commandée par la dynastie à son fidèle sujet Joseph Haydn. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, après la défaite de l'Empire napoléonien, les revendications natio-

1. L'hymne national des Pays-Bas : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-pays-bas/> (consulté le 06/07/2020).
2. *God Save the Queen* (ou *the King*) : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-royaume-uni/> (consulté le 06/07/2020).
3. L'hymne national de l'Espagne : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-espagne/> (consulté le 06/07/2020).
4. Le *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* : <https://www.youtube.com/watch?v=olrX3xEQdYg> (consulté le 06/07/2020).
5. L'hymne national de la Pologne : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-pologne/> (consulté le 06/07/2020).

nales occupent de plus en plus la scène européenne et les pays se dotent de chants mobilisateurs, la Grèce en 1823 avec son *Hymne à la liberté*<sup>6</sup>, hymne national en 1863, et la Hongrie la même année avec son *Hymne*, devenu national en 1903. Un grand nombre de pays qui n'existent pas encore sur la carte européenne à l'époque du congrès de Vienne, de l'Allemagne à l'Italie, de la Bulgarie aux pays baltes, vont suivre le mouvement tout au long de ce siècle – le premier fut la Belgique en 1830 (*La Brabançonne*)<sup>7</sup>. Au siècle suivant, le mouvement s'est intensifié, avec la naissance de nombreux États issus de la décolonisation et l'apparition d'hymnes créés pour des situations nouvelles. Ainsi, l'hymne tsariste russe sera un temps remplacé par *L'Internationale*<sup>8</sup>, puis dès mars 1944, quand apparaît clairement que la « Grande Guerre patriotique » sera victorieuse, par l'hymne de l'Union soviétique. L'auteur du texte stalinien, le poète officiel Sergueï Mikhalkov, a été aussi en 2000 celui de l'hymne de la Russie poutinienne. Face à l'expansion du modèle républicain, les hymnes monarchiques reculent. Certains hymnes sont même aujourd'hui « doublés » par des hymnes nationaux, par exemple au Danemark ou en Suède. À noter les cas, assez rares, de disparition d'un État, comme celle, en 1990, de la RDA, qui avait un hymne<sup>9</sup> depuis sa fondation en 1949 (mais sans paroles depuis 1972, car l'auteur du texte, le poète Johannes R. Becher, avait célébré l'Allemagne, « patrie unie », quand la RDA avait décidé d'exister à côté de la RFA).

Dans quelles catégories ranger tous ces hymnes ? Une distinction simple consisterait à opposer les chants solennels et lents, évoquant plutôt des chœurs protestants, aux chants de marche, généralement plus entraînants. Une distinction plus fine consiste à allier à cette caractérisation musicale une certaine interprétation du texte. C'est ce que propose une étude de l'Institut Jacques Delors (Cloet, Legué, Martel, 2013) qui définit, dans l'Union européenne, les hommages à la monarchie, à la patrie et au peuple, les éloges des beautés du pays, les hymnes martiaux et les appels à la concorde et à la liberté. Ces catégories pourraient aisément être appliquées aux hymnes de tous les pays du monde. Elles nous semblent cependant, à certains égards, peu satisfaisantes : ainsi, l'hymne allemand est rangé dans la catégorie des « appels à la concorde et à la liberté », avec l'hymne slovène par exemple, tandis que l'hymne français, certes martial, est rangé dans la même catégorie que la *Marche royale* espagnole (qui n'a plus de texte de nos jours). Quant à l'hymne du Royaume-Uni, il n'est pas qu'un « hommage à la monarchie », ou il est plutôt un hommage très particulier à une certaine forme de monarchie. C'est

6. L'hymne national de la Grèce : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-grece/> (consulté le 06/07/2020).

7. L'hymne national de la Belgique : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-belgique/> (consulté le 06/07/2020).

8. *L'Internationale* : <https://www.youtube.com/watch?v=Ykln5iQqw1E> (consulté le 06/07/2020).

9. L'hymne national de la RDA : <https://www.youtube.com/watch?v=RUHAbUyPT-A> (consulté le 06/07/2020).

pourquoi il paraît nécessaire de comprendre ces hymnes, texte et musique, dans leur dimension historique. Quelle idée de la nation transmettent-ils ou, plus exactement, quel collectif présupposent-ils ? Même si l'on est conscient du fait qu'un collectif chantant n'est pas supposé connaître la dimension historique de l'hymne national qui le réunit, et que c'est avant tout la volonté des individus de manifester leur fusion dans un collectif protecteur, consensuel et mobilisateur qui les guide, il n'en reste pas moins que cette fusion s'opère dans un cadre donné, qui a une histoire et une signification particulières.

C'est sur ce cadre donné, ce domicile idéal et affectif qui abrite le collectif, qu'une comparaison de certains hymnes particulièrement caractéristiques permet d'attirer l'attention. L'hymne monarchique du Royaume-Uni et celui, virulemment antimonarchique, de la France forment un contraste saisissant. On notera d'abord qu'aucun des deux hymnes n'insiste sur la nation : dans le cas de l'hymne monarchique, cela peut s'expliquer par le fait que le Royaume-Uni est constitué de diverses nations réunies par la monarchie ; et dans *La Marseillaise*, le terme *Français* n'apparaît, assez discrètement, qu'une fois, dans la deuxième strophe, pour manifester l'indignation de citoyens qu'on veut « rendre à l'antique esclavage ». Les deux chants défendent un modèle politique : le chant anglais celui d'une monarchie limitée (constitutionnelle), le chant français celui du peuple souverain (limité toutefois au sexe masculin). Dans la troisième strophe de *God Save the Queen*, il est en effet bien précisé que la reine doit défendre les lois (qui limitent son pouvoir) et toujours agir de sorte que ses sujets chantent de tout cœur et à pleine voix : « Que Dieu protège la reine ! ».

Enfin, on a souvent tendance à opposer le caractère sanglant de *La Marseillaise* à l'atmosphère recueillie et pacifique de *God Save the Queen*... ce en quoi l'on se trompe. L'hymne français appelle à la défense du territoire contre les monarques coalisés d'Europe. Certes, la France avait déclaré la guerre au « Roi de Bohême et de Hongrie », mais dans les faits les guerres de l'époque révolutionnaire ont bien opposé une large coalition de monarques à une France incarnant, même à l'époque napoléonienne, les « idées nouvelles ». En revanche, si l'hymne du Royaume-Uni évoque lui aussi la guerre à plusieurs reprises, avec la victoire pour objectif, ce n'est pas une guerre défensive qui est postulée ici. À l'époque impérialiste, un autre hymne anglais, le chant *Land of Hope and Glory*<sup>10</sup> composé par Edgar Elgar en 1901<sup>11</sup>, dit les choses certes plus nettement : on y souhaite que les frontières s'élargissent de plus en plus et que Dieu, qui a rendu le pays si puissant, continue d'augmenter sa puissance.

10. *Land of Hope and Glory* : [https://www.youtube.com/watch?v=3AQ-D\\_OnF-E](https://www.youtube.com/watch?v=3AQ-D_OnF-E) (consulté le 06/07/2020).

11. Texte d'Arthur Christopher Benson.

On notera par ailleurs que l'hymne des États-Unis d'Amérique<sup>12</sup>, *The Star-Spangled Banner*, un texte qui date de 1814<sup>13</sup>, évoque une bataille de la deuxième guerre d'indépendance de 1812, à savoir la résistance du fort de Baltimore à l'attaque navale anglaise. Or, cet hymne est aussi sanglant que *La Marseillaise*, puisque, dit la troisième strophe, le sang de l'ennemi (anglais) a lavé la pollution causée par ses pas. Mais la mélodie est moins martiale que celle de l'hymne français... et jusqu'en 1931, c'était un texte d'esprit républicain (*My Country 'tis of Thee*), mais écrit sur le timbre de *God Save the Queen*, qui faisait office d'hymne national : on voit ici combien « la dépendance du sentier » (*path dependence*<sup>14</sup>) oriente un pays anglo-saxon, pourtant en rupture politique et même militaire avec la métropole britannique et monarchique, vers un modèle solennel et empreint de religiosité.

De même, l'hymne allemand<sup>15</sup>, un texte de 1841 écrit sur le timbre de l'hymne impérial habsbourgeois, met l'Allemagne au-dessus de tout. En fait, il s'agit alors moins de l'Allemagne en soi que de l'unité allemande, qui est l'objectif prioritaire du mouvement national. Les deux premières strophes ne sont plus chantées depuis 1952, mais elles ne sont pas interdites : la première trace des frontières qui vont de la Belgique à la Russie (!), la seconde évoque les beautés des femmes, du vin et du chant allemands. Quant à la troisième, qui réclame l'unité, le droit et la liberté pour la patrie allemande, son plus féroce critique n'est autre que le contemporain Heinrich Heine, exilé en France depuis 1831, et qui paraphrase dès 1841 le texte du *Chant des Allemands* pour conclure son poème *Die Tendenz* : « Mais fasse en sorte que ta poésie / Soit aussi générale que possible »<sup>16</sup> – sous-entendant que ces « poètes engagés » ne sont que des nationalistes sans mordant. L'histoire de l'hymne russe actuel est intéressante : à *L'Internationale* succède en 1944 un chant impérialiste, où les nations de l'URSS sont unies par la « Grande Russie » (*Rous'*<sup>17</sup>)<sup>18</sup>, un trait

12. L'hymne national des États-Unis : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-etats-unis/> (consulté le 06/07/2020).

13. La mélodie est tirée d'un chant anacréontique anglais de 1771.

14. Nous nous référons à une notion que Bruno Palier décrit dans L. Boussaguet, S. Jacquot et P. Ravinet éd., *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019 (5<sup>e</sup> éd.), p. 446-453.

15. L'hymne national de l'Allemagne (avec les trois strophes) : <https://www.youtube.com/watch?v=hkQUoqe6UBs> (consulté le 06/07/2020).

16. « *Aber halte deine Dichtung / Nur so allgemein als möglich* » (Heine, 1983, p. 120). Pour la datation en 1841, *ibid.*, p. 733. La paraphrase apparaît dans le 4<sup>e</sup> vers de la 1<sup>re</sup> strophe : « *Und zu Taten uns begeistre* », qui reprend le 5<sup>e</sup> vers de la 2<sup>e</sup> strophe du *Chant des Allemands* de Heinrich August Hoffmann von Fallersleben.

17. Le terme désigne les premiers territoires slaves « russophones » au Moyen Âge, donc par extension surtout la Russie, mais aussi l'Ukraine et la Biélorussie en tant que nations dites *unificatrices*.

18. L'hymne national de l'URSS : <https://www.youtube.com/watch?v=LnlWI-N31EM> (consulté le 06/07/2020).

qui est renforcé par la version de 2000<sup>19</sup> dont le premier mot est « Russie » – le pays étant placé cette fois sous la protection de Dieu (2<sup>e</sup> strophe).

Proposons cependant quelques catégories possibles. *La Marseillaise* célèbre un moment unique de l'histoire, à savoir la conquête, hélas forcément violente, de la souveraineté du peuple. Elle accède ainsi à un statut singulier, auquel ce chant doit d'avoir eu et d'avoir encore sans doute une portée internationale. Les hymnes monarchiques vantent la monarchie en tant que représentante de la nation, le premier modèle étant l'hymne des Pays-Bas. Les autres hymnes vantent la beauté, les traditions, l'histoire, le patrimoine du pays, voire ses défaites ou ses fautes (comme l'hymne hongrois), plaçant parfois les pays sous la protection divine dont bénéficient par définition les monarchies. On notera enfin les hymnes de libération nationale, tels les hymnes polonais, italien<sup>20</sup> (partiellement), chinois<sup>21</sup>, vietnamien<sup>22</sup>, cubain<sup>23</sup>, algérien<sup>24</sup> et beaucoup d'autres. À l'exception de *La Marseillaise*, tous les hymnes restent assez discrets sur l'organisation politique du pays : beaucoup ont été conçus à des époques où la république n'était guère plus qu'un rêve et où il fallait, comme l'a noté H. Heine, rester « général ». Il faut peut-être se féliciter du fait que l'écrasante majorité de ces chants est cependant compatible avec la démocratie, ce qui est par exemple le cas dans l'Union européenne.

Pour terminer cette rapide revue des hymnes nationaux, il faut s'arrêter sur un hymne supranational, voire universel. Le Conseil de l'Europe, en 1972, a fait de la mélodie de l'*Hymne à la joie* son hymne, exemple suivi par l'Union européenne<sup>25</sup> en 1985, deux cents ans après la parution de l'ode *An die Freude* de Friedrich Schiller, qui a inspiré en 1824 à Ludwig van Beethoven le dernier mouvement de sa *Neuvième symphonie*. L'hymne européen n'a pas de paroles, mais on sait qu'il est fondé sur un texte, magistralement abrégé et arrangé par L. van Beethoven. Les solistes et le chœur célèbrent l'unité du genre humain, hommes et femmes, par la joie de vivre, l'amour et la richesse d'une nature offerte par Dieu. D'une certaine façon, cet hymne réalise par la musique et le chant, et de manière pacifique, les idéaux de fraternité et d'égalité de la Révolution française, et les 29 députés européens britanniques qui ont ostensible-

19. L'hymne national de la Russie : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-russie/> (consulté le 06/07/2020).

20. L'hymne national de l'Italie : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-italie/> (consulté le 06/07/2020).

21. L'hymne national de la Chine : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-chine/> (consulté le 06/07/2020).

22. L'hymne national du Vietnam : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-vietnam/> (consulté le 06/07/2020).

23. L'hymne national de Cuba : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-cuba/> (consulté le 06/07/2020).

24. L'hymne national de l'Algérie : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-algerie/> (consulté le 06/07/2020).

25. L'hymne de l'Union européenne : <https://www.youtube.com/watch?v=6drYoddj7-8> (consulté le 06/07/2020).

ment tourné le dos, le 2 juillet 2019, aux musiciens qui l'interprétaient ignoraient très probablement que leur geste avait été anticipé en littérature. En effet, dans le roman de Thomas Mann *Doktor Faustus* (2001, p. 633), le compositeur malade Adrian Leverkühn, à l'heure de la déshumanisation générale, produit un grand œuvre visant à abolir ce qui est « bon et noble » en l'homme, c'est-à-dire la *Neuvième symphonie*, en substituant un instrumental désespéré et agonisant à la vie joyeuse chantée par la voix humaine. Pour revenir à P. Valéry, l'hymne est fait d'une matière aérienne et par essence passagère, mais on ne peut s'empêcher de penser qu'il est parfaitement capable, dans certains cas particulièrement réussis, de viser l'universalisme en présupposant une communauté humaine réunie par le partage d'idéaux bons et nobles.

### **Le mot hymne : histoire, évolution et représentations**

Mais tous les hymnes ne sont pas nationaux, même si l'hymne national en est un peu l'archétype. Aussi convient-il d'interroger la notion d'hymne, pour mieux évaluer le degré de cohérence de la catégorie ainsi désignée.

Emprunté tardivement au latin *hymnus*, « chant en l'honneur d'un dieu ou d'un héros » (du grec *ἕμνος* de même sens), ce terme est repris par les auteurs chrétiens pour désigner un chant en l'honneur de Dieu dans la plupart des langues européennes. L'hymne est donc un chant de cérémonie et de célébration (y compris lors des enterrements et des mariages chez les Grecs). Cette idée est perceptible dans les paronymes allemands de *hymne* : *Lobgesang*, *Loblied* (*Lob*, « éloge »). C'est en cela que l'hymne ressort majoritairement au discours épideictique, genre de l'éloge et du blâme ; cependant, alors que les origines de l'hymne sont religieuses, celles du discours épideictique sont politiques, aspect qui pointe par le passage de l'hymne dans le domaine profane.

Le terme *hymne* se sécularise en effet progressivement dans les différentes langues, désignant, à partir du xiv<sup>e</sup> siècle, un poème lyrique célébrant « une personne, un sentiment, un événement, une chose » (*TLFi*). La chose se révèle être le plus souvent une notion abstraite (comme la justice dans *Hymne de la Justice* de Ronsard) représentée parfois à travers des dieux dans les allégories, référant plus ou moins directement à des valeurs (comme dans *Hymne à la liberté* d'Antoine Dupré). Pour autant, la frontière entre la rhétorique politique et la pompe religieuse n'est pas tranchée, ainsi que le note Yves Lehman à propos de l'éloquence antique :

L'éloquence épideictique [...] [a pour] vocation principale [...] de renforcer l'adhésion du public à des valeurs unanimement admises et reconnues comme telles. Dieux, souverains, notables, institutions : elle loue ce que tous s'accordent ou du moins devraient s'accorder à respecter. En particulier l'éloge divin – appelé génériquement « hymne » – y tient une place considérable au niveau de la réflexion théorique. (Lehman, 2007, p. X)

Ainsi, beaucoup d'hymnes nationaux réfèrent à des divinités (voir Perreault *et al.*, 2018), qu'elles appartiennent au panthéon en vigueur dans le pays ou qu'elles constituent une allégorie (ainsi, le second hymne national danois célèbre Freyja, la déesse de l'amour et de la beauté). Le sens de « chant solennel célébrant la patrie et ses défenseurs », celui qui renvoie à l'hymne national, correspond donc à un emploi spécifique du mot *hymne*, plus tardif. Le personnage célébré est souvent le souverain (ainsi, l'hymne hongrois<sup>26</sup> évoque le roi et héros national Mathias Corvin), mais parfois aussi un héros illustre (l'hymne lorrain<sup>27</sup> évoque « un héros de l'Histoire, / Le vaillant Lyautey ») ou anonyme, comme dans *La Portugaise*<sup>28</sup> (« Héros de la mer, noble peuple / Nation vaillante, immortelle / Relevez aujourd'hui de nouveau / La splendeur du Portugal ! »). Par-delà les valeurs<sup>29</sup>, la laudation du héros constitue une autre forme de célébration du collectif<sup>30</sup> :

Aussi s'agit-il rhétoriquement de rendre compte, ou plutôt de confirmer ce qu'il faut pour « faire » : un homme, un citoyen, un héros..., d'en actualiser la définition, en soulignant la présence symbolique d'un sens qui témoigne, par effet de reconnaissance et de distinction, de l'existence d'une communauté [...] faire l'éloge de soldats tombés pour la patrie, c'est [...] *confirmer* qu'il y a bien une nation pour laquelle des soldats sont tombés. (Nicolas, 2009, p. 119-120)

L'analyse du sens montre aussi la dimension chorale de l'hymne, où la connexité des plans du langage (une parole chorale, ou du moins l'énonciation d'une parole chorale par le *nous*) autorise la connexité des plans du discours (chanter le collectif)<sup>31</sup>. Ce point est particulièrement perceptible en anglais et transparaît dans le parasyndrome *anthem* (du latin ecclésiastique *antēfāna*, « antienne », altération de *antiphona*, lui-même issu du grec ancien *ἀντίφωνος*), plus fréquent que *hymn* pour désigner les chansons officielles (hymnes nationaux ou de collectifs comme *The Black National Anthem*, et dont l'évolution des emplois et des sens est proche de celle de *hymn*).

Le « nous », qui prend la place du « héros », est rendu disponible pour créer un *sens commun* dans l'action ; il détermine collectivement le rapport au monde en restaurant la concorde civile par contraste et opposition à un « eux » (Nicolas, 2009, p. 124). La monstration du « nous » passe en effet par la désignation

26. L'hymne national de la Hongrie : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-hongrie/> (consulté le 06/07/2020).

27. L'hymne lorrain : <https://www.youtube.com/watch?v=5ZuZUi1NGgk> (consulté le 06/07/2020).

28. L'hymne national du Portugal : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-portugal/> (consulté le 06/07/2020).

29. Parmi les hymnes des 28 pays de l'Union européenne (Royaume-Uni compris), 5 font référence à la concorde, la liberté et la justice.

30. Sur les 28 hymnes européens, 6 sont des hymnes martiaux. On peut aussi signaler que 4 hymnes renvoient à la monarchie.

31. Sur les 28 hymnes européens, 7 renvoient à la patrie et au peuple.

d'un « eux »<sup>32</sup>, potentiellement un ennemi, comme dans les hymnes dits *mar-tiaux*, ou un adversaire, comme dans les hymnes sportifs (« on est chez nous », « qui ne saute pas n'est pas lyonnais »<sup>33</sup>). Il montre aussi que l'hymne s'adresse à l'autre. Stéphane Perreault, Marie-Chantal Falardeau et Jeanne Guèvremont (2018) spécifient que les hymnes nationaux présentent des relations parasociales (Horton, Wohl, 1956) par le truchement de l'anthropomorphisation du pays. Ainsi l'hymne s'adresse à la terre, à la patrie, à la nation<sup>34</sup> : « Ma patrie, mon bonheur et ma joie / Comme tu es belle ! » (Estonie)<sup>35</sup>, « Ta floraison, de son bouton, de nouveau va éclore » (Finlande)<sup>36</sup>.

Lieu de la communion, du rassemblement, de l'union, le genre épидictique porte la dimension performantielle de l'hymne, qui, en tant que chant lié aux origines religieuses, funèbres ou mariales, ne peut exister sans vocalisation. En effet, si l'hymne est chanté par une seule personne (on pense à Jessye Norman chantant *La Marseillaise* lors des commémorations de la Révolution française<sup>37</sup>), celle-ci devient le porte-parole « d'une collectivité large, unanime, abstraite, dont l'assistance réelle est le symbole » (Pernot, 1993, p. 615). On constate que si sa dimension solennelle est rattachée à l'éloquence cérémonielle (la définition stipule que dans la tradition chrétienne, il « est un élément de l'office divin ou de la messe »), à un rituel, entendu au sens que lui donne Émile Durkheim, elle peut aussi être liée à un *kairos*, un moment rhétorique, spécifique, qui fait qu'on l'utilise pour pousser/encourager une équipe à un moment crucial du match, pour signifier une rébellion quand la patrie ou la démocratie sont en danger, pour rappeler la mémoire du héros défunt, etc. La performance hymnique devient alors une exhibition publique générant, ou

32. Voir entre autres Castel, Lacassagne, 2005. L'hymne national du Laos construit ainsi le peuple laotien par contraste avec les impérialistes – « Les Laotiens de toutes origines sont égaux et ne permettront plus aux impérialistes et aux traîtres de leur nuire » –, comme l'hymne congolais, qui le fait indirectement : « Levez-vous Congolais, unis dans le destin [...] Levez vos têtes, qui ont été baissées pendant si longtemps ». Voir les hymnes nationaux du Laos et de la République démocratique du Congo : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-laos/> et <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-republique-democratique-congo/> (consultés le 06/07/2020).

33. L'hymne de l'Olympique lyonnais : <https://www.youtube.com/watch?v=2qhJt7X9C4o> (consulté le 06/07/2020).

34. « [Certaines] des paroles des hymnes nationaux renvoient directement à une entité religieuse, prenant la forme, entre autres, de Dieu (*God*), du Seigneur (*Lord*), de Buddha (par exemple au Bhoutan), de celui mort sur la croix (en Colombie) » (Perreault *et al.*, 2018, p. 91). Voir les hymnes nationaux du Bhoutan et de la Colombie : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-bhoutan/> et <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-colombie/> (consultés le 06/07/2020).

35. L'hymne national de l'Estonie : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-estonie/> (consulté le 06/07/2020).

36. L'hymne national de la Finlande : <https://www.hymne-national.com/fr/hymne-national-finlande/> (consulté le 06/07/2020).

37. *La Marseillaise* chantée par Jessye Norman le 14 juillet 1989 : <https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/14-juillet-1989-jessye-norman-chante-la-marseillaise/> (consulté le 06/07/2020).

générée par une tension émotionnelle visant à produire un « être ensemble » ou un « sentiment des autres comme étant plus que de simples agents conscients, comme étant des membres réels ou potentiels d'une activité de coopération » (Searle, 1991, p. 241). Cette efficacité symbolique repose, comme le rappelle Pierre Bourdieu (1975, p. 186), sur « la relation entre les propriétés du discours, les propriétés de celui qui les prononce et les propriétés de l'institution qui l'autorise à les prononcer », mais aussi sur ce que Barbara Cassin appelle l'« effet-monde » de la performance :

*L'épideixis* est l'art de montrer « devant » et de montrer « en plus », suivant les deux grands sens du préverbe. Dans cet *epi* s'articulent la performance et l'éloge. Montrer « devant », publiquement, aux yeux de tous : une *epideixis* peut être ainsi une démonstration de force (déploiement d'une armée, chez Thucydide par exemple, ou démonstration de foule), une manifestation, une exposition. (Cassin, 2009, p. 7)

En résumé, des définitions ci-dessus glosées, on peut tirer le schéma conceptuel suivant :

- Utilisation de la fonction poétique (au sens des fonctions de Jakobson<sup>38</sup>) ;
- Dimension célébratoire (profane ou religieuse) ;
- Dimension solennelle ou rituelle ;
- Valorisation de concept ou notion ;
- Valorisation d'individus cristallisant ces notions.

Ce schéma conceptuel peut produire des applications plus larges du mot et renvoyer à des chants, voire à des mélodies dépourvues de paroles, d'une grande diversité : hymnes sportifs, régionaux, partisans<sup>39</sup>... La présence d'un ou plusieurs de ces traits permet l'utilisation du terme *hymne* pour désigner de manière plus ou moins informelle *I Will Survive* de Gloria Gaynor<sup>40</sup> comme « l'hymne de la coupe du monde de football » ou *Seven Nations Army* des White Stripes<sup>41</sup> comme « l'hymne de l'Euro 2008 ». Ces chansons se spécialisent dans la célébration de ce qui n'est pas un collectif, mais une occasion rituelle (comme les compétitions sportives) faisant s'affronter des groupes (les nations par le truchement des équipes, vues comme des défenseurs d'un parti, d'une nation, d'un collectif) et défendant des valeurs (celles du club « mon honneur est ma gloire »). Leur statut hymnique naît donc de la performance (c'est-à-dire d'une utilisation plus ou moins récurrente qui leur donne une puissance vicariale) de ces rituels, au sens que définit Erving Goffman (1973)<sup>42</sup>, que sont les

38. Le message est centré sur la dimension matérielle, sonore du langage.

39. Ou les utilisations métaphoriques : *hymne à la nature*, *hymne de reconnaissance*.

40. *I Will Survive* de Gloria Gaynor : <https://www.youtube.com/watch?v=ARt9HV9Tow8> (consulté le 06/07/2020).

41. *Seven Nations Army* des White Stripes : <https://www.youtube.com/watch?v=0j2QdDbelmY> (consulté le 06/07/2020).

42. « Acte formel et conventionnalisé par lequel un individu manifeste son respect et sa considération envers un objet de valeur absolue » (Goffman, 1973, p. 73).

compétitions sportives. C'est également la présence d'un ou plusieurs de ces traits qui permet de qualifier d'*hymnes* des chansons à caractère laudatoire. Dans le domaine populaire, on note ainsi l'*Hymne à la gloire des héros de Bir Hakeim*<sup>43</sup> (Marcelle Bordas) ou *Le Chant des soignants*<sup>44</sup> apparu durant la crise sanitaire. Les traits connotatifs, indépendamment des usages, ont une résonance instituante, propre à l'origine religieuse du terme.

L'hymne peut donc être un travail d'auto-institution (comme dans les cas des hymnes nationaux, qui font partie de la geste de l'institution nationale), de révérence (comme dans le cas de l'hymne religieux qui louange la divinité) ou de circonstance (comme dans les aspects cérémoniels). Ce point est perceptible dans les prépositions choisies dans les titres d'hymnes. On note ainsi trois types de constructions :

- Construction en *de* (*Hymne des soignants*) ;
- Construction en *pour* (*Hymne pour le temps présent*, *Hymne pour le climat*, *Hymne pour la fête de saint Joseph*) ;
- Construction en *à* (*Hymne à la joie*, *Hymne à l'amour*).

Le cas le plus simple est la construction en *de* qui introduit le collectif représenté par l'hymne à l'origine de celui-ci, et qui relève d'une logique d'affirmation du groupe. La construction en *à* implique un complément de destination, l'hymne célébrant le groupe dont on fait la louange. La construction en *pour* est plus complexe ; elle implique également un complément de destination, mais avec une ambiguïté : la destination est ici le destinataire (comme dans le cas des titres d'hymnes en *à*), ou le circonstant (*Hymne pour la fête de saint Joseph*), selon qu'il s'agit d'un hymne « en faveur de » ou d'un hymne « à l'occasion de ».

## À la recherche d'un modèle hymnique : cinq études de cas

Le présent dossier veut contribuer à une saisie de son objet depuis la composition de l'hymne et son institution comme tel jusqu'aux multiples usages qui en sont faits. Nous serons conduits à voyager dans le temps – de la Révolution française à l'époque très contemporaine – et dans l'espace – de l'Amazonie à la Nouvelle-Calédonie en passant par la France métropolitaine, le propos sur *La Marseillaise* étant à lui seul transnational.

Le premier article (Geneix-Rabault, Dotte, Bearune) nous donne à voir un hymne en train de se faire – en train d'être voulu, d'être conçu et de commencer à être adopté. On dispose ainsi d'un fort intéressant listage des nombreuses questions posées par la création d'un hymne national. Certes, la conjoncture

43. *L'Hymne à la gloire des héros de Bir Hakeim* chanté par Marcelle Bordas : <https://www.youtube.com/watch?v=jZnZQAGwYzw> (consulté le 06/07/2020).

44. *Le Chant des soignants* : <https://www.radiomelodie.com/actu/13602-le-chant-des-soignants-un-hymne-pour-se-rassembler-imaginer-a-rouhling-.html> (consulté le 06/07/2020).

est très particulière : il s'agit d'un hymne pour un État qui n'existe pas présentement en tant que tel (la Nouvelle-Calédonie), dans une société pluriculturelle et plurilinguistique, lourde d'un passé d'oppression et d'affrontements qu'il s'agit précisément de dépasser grâce, notamment, à l'adoption d'un chant unificateur. Mais cette extrême spécificité confère paradoxalement à l'étude de ce cas la valeur d'un modèle, qu'une démarche interdisciplinaire permet d'esquisser avec beaucoup de finesse.

Le cahier des charges de la commande institutionnelle à l'origine de ce *Soyons unis, devenons frères* (titre de la composition retenue) formulait des demandes quant au choix des langues utilisées, des mots et des sons mobilisés, des valeurs magnifiées, et appelait à réserver une place de choix à l'identité kanak. D'ultimes modifications conduisirent notamment à l'adoption de quelques instruments de musique locaux. Certaines caractéristiques des paroles renvoient à de nombreux autres hymnes, comme l'emploi des injonctions, mais aussi à la demande institutionnelle spécifique : référence à certains végétaux porteurs de symboles, à la terre vénérée et à la pratique du partage. La musique est celle d'une marche, comme celle de nombreux hymnes, mais là encore ont été intégrés des éléments renvoyant à la tradition locale. Malgré ces efforts consentis en vue de réaliser une synthèse, ce chant est resté, durant la première décennie de son existence, d'un usage limité.

Les conditions de création et de diffusion sont aussi au cœur du second article (Trovato), consacré aux hymnes régimentaires durant la Grande Guerre. Il ne s'agit pas d'hymnes nationaux, mais de chants produits par les « poilus », dans un cadre bien contrôlé par l'autorité militaire. La contribution qu'apportent ces chants à l'identité du groupe de soldats doit en effet aider à construire l'unité de l'ensemble des troupes, comme celle de tout le pays. Les journaux de tranchées ont donc été convoqués pour une étude d'une grande originalité. Le caractère relativement spontané tant des paroles que des musiques est rendu possible par les effets de l'alphabétisation massive des jeunes classes d'âge et par la circulation de tout un répertoire dans la population.

Si le plus souvent ces chants ne s'intitulent pas *Hymne*, on y retrouve certaines caractéristiques fréquentes dans ce genre musical : ce sont des marches, porteuses d'une forte charge émotionnelle. Les textes mettent en valeur l'homogénéité du groupe, ils ont souvent recours au pronom *nous* inclusif et collectif, à l'injonction, à l'apostrophe et à l'exclamation, au superlatif et à l'hyperbole, à l'évocation de valeurs bien françaises auxquelles est opposée la barbarie de l'ennemi – le « boche ». Le premier vers de l'une de ces chansons régimentaires, « C'est nous qui somm's les Francs-Poilus », pourrait servir de modèle à tous les hymnes.

Mais contrairement aux hymnes officiels, ces chants affichent un ton plaisant et joyeux, comme le stipule l'implicite cahier des charges auquel se soumettent ces auteurs anonymes, qui réutilisent volontiers des airs et des paroles

en circulation avant le conflit. S'il s'agit bien, à travers la composition et l'interprétation de ces hymnes qui ne disent pas leur nom, de contribuer au maintien de l'unité et de l'identité collective, le projet se trouve facilité par la bien réelle sociabilité interne du monde des tranchées.

Une autre façon d'approcher ce qu'il peut y avoir de commun à tous les hymnes, au-delà de leurs spécificités propres, et alors même qu'on accorde au mot *hymne* une acception très large, est fournie par le troisième article de ce dossier (Breuil). Après l'hymne laborieusement composé d'un pays en devenir, et les chants d'origine populaire vantant les valeurs d'un peuple en guerre à travers celles de ses soldats, il s'agit à présent de chants à caractère régional, infra- ou transnationaux – mais l'un d'eux est bien un hymne national. Dans leur grande diversité, ils ont en commun de parler de l'immense territoire amazonien.

On retrouve ici aussi certaines caractéristiques du genre hymnique, comme la fonction de sacralisation d'une terre porteuse de valeurs immuables – d'une terre et, en l'espèce, d'un fleuve et de la forêt qu'il traverse. Celle-ci fut longtemps présentée comme une nature hostile, associée à la barbarie par une certaine littérature hispano-américaine, mais un renversement symbolique s'opère progressivement, qui conduit à voir dans les grandes villes modernes la nouvelle jungle générant une nouvelle barbarie. Les hymnes ici qualifiés de « régionaux » chantent cette nouvelle vision de l'identité sud-américaine, centrée sur la préservation du patrimoine naturel.

Dès lors, c'est moins le *nous* qui règne dans les paroles que le *tu*, qui manifeste l'adresse directe à la terre familière : l'Amazone est au cœur d'un récit allégorique. Mais c'est bien l'identité de groupes humains que ces hymnes sont censés promouvoir, même si ces odes à une écologie transnationale – et néanmoins ancrée dans un certain patriotisme national – ne bénéficient pas, pour l'instant, d'une grande notoriété.

Le quatrième article (Favre) inscrit sa problématique dans le temps long. S'il revient sur les conditions de composition de l'hymne national français, c'est pour mieux tenter d'expliquer la longévité de *La Marseillaise* et ses reprises multiples au cours des siècles. L'originalité de l'étude tient à son centrage sur les raisons proprement musicales de ce succès. Une démarche rigoureuse montre que c'est notamment sa mélodie qui a permis tant la rapidité de l'adoption populaire que l'exceptionnelle diffusion universelle de l'hymne français.

Cette démonstration s'appuie d'abord sur une étude récente qui porte sur la perception de la musique, et plus spécialement sur les facteurs favorisant la reprise d'un chant, particulièrement d'un hymne, par un public donné. Il apparaît que les huit premières notes de *La Marseillaise* sont tellement caractéristiques qu'elles suffisent généralement à l'identifier, voire à la chanter. L'autre pilier de l'étude concerne les multiples variations dont la musique de l'hymne français a été l'objet – et notamment les vingt-trois variations d'Éric Heidsieck.

Sont ainsi dégagées six caractéristiques musicales à l'origine du succès historique de *La Marseillaise* : la simplicité de ses rythmes, le fait qu'elle reste reconnaissable avec des notes décalées, son caractère de marche chantée *forte*, voire *fortissimo*, la possibilité de l'interpréter *a capella*, sa fécondité qui permet de transformer le chant de guerre en chanson paisible, voire enfantine. Une sixième caractéristique nous ramène aux paroles, dont on peut supposer qu'elles ont précédé la musique au moment de la composition : les paroles choisies par C. J. Rouget de Lisle ont déterminé des phrases musicales courtes – l'une des conditions de félicité d'un hymne.

Le cinquième article (Talbot) interroge aussi la vie d'un hymne dans la durée, mais dans un contexte plus contemporain. L'*Hymne des femmes* est étudié ici à travers sa perception et ses réappropriations actuelles par des militantes féministes appartenant à une génération bien différente de celle qui l'a vu naître – celle du MLF. C'est une enquête par entretiens qui permet ici de comprendre ce que signifie le fait de chanter un hymne alors même que son propos ne correspond plus aux motivations de celles qui le reprennent néanmoins à leur compte. L'hymne peut et doit effectivement avoir cette capacité à perdurer dans sa portée symbolique au-delà des conditions de sa composition. Sa longévité témoigne ainsi d'une identité durable, résistant à l'évolution du collectif et à la diversité de ses membres. Pour ce faire, l'hymne renvoie à un récit, livre un héritage.

C'est à cette condition qu'il est un outil de conscientisation, de mobilisation et d'affirmation. Il remplit ces fonctions par sa puissance émotionnelle, capable de susciter une communion – toujours ce *nous* qui est la marque première du genre hymnique – et donc une exclusion – celle de l'autre (ici, les hommes ne sont pas rejetés, mais ramenés au rang de simples « alliés »). Chant d'affirmation d'un collectif, l'hymne permet de contrer un autre hymne : l'*Hymne des femmes* a été entonné pour couvrir les chants religieux de la Manif pour tous...

Dès lors, le décalage entre les paroles d'origine et la réalité perçue par celles qui les chantent perd de son importance : le féminisme et les féministes ne sont plus ce qu'ils étaient il y a un demi-siècle. Mais cette distance peut conduire à des ajouts, à des modifications, à des arrangements, à des variantes – plus rarement à un refus de joindre sa voix à celle des autres.

C'est ainsi que les hymnes perdurent et, à travers eux, les collectifs qu'ils mettent en scène sur ce registre particulier qui leur permet de survivre à leurs conditions de création. L'hymne n'existe que par celles et ceux qui le chantent.

## Références

BOURDIEU Pierre, 1975, «Le langage autorisé», *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. I, n°5-6, p. 183-190.

- CASSIN Barbara, 2009, « Sophistique, performance, performatif », *Anais de filosofia clássica*, vol. III, n° 6, p. 1-29.
- CASTEL Philippe, LACASSAGNE Marie-Françoise, 2005, « Les partitions discriminantes dans la négociation du contrat de communication », *Bulletin de psychologie*, n° 477, p. 299-306.
- CLOET Pierre-Robert, LEGUÉ Bénédicte, MARTEL Kerstin, 2013, *Unis dans la diversité : hymnes et drapeaux de l'Union européenne*, Paris, Notre Europe.
- GOFFMAN Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. I : *La présentation de soi*, A. Accardo trad., Paris, Minuit.
- HEINE Heinrich, 1983, « Zeitgedichte », dans H. Heinrich, *Sämtliche Werke*, t. II : *Neue Gedichte*, E. Genton éd., Hambourg, Hoffmann und Campe, p. 119-120.
- HORTON Donald, WOHL Richard, 1956, « Mass communication and para-social interaction: observations on intimacy at a distance », *Psychiatry*, vol. XIX, n° 3, p. 215-229.
- LEHMAN Yves, 2007, « Préface », dans Y. Lehman éd., *L'hymne antique et son public*, Turnhout, Brepols.
- MANN Thomas, 2001 [1947], *Doktor Faustus*, Francfort-sur-le-Main, Fischer.
- NICOLAS Loïc, 2009, « La fonction héroïque : parole épideictique et enjeux de qualification », *Rhetorica: A journal of the History of Rhetoric*, vol. XXVII, n° 2, p. 115-141.
- PERNOT Laurent, 1993, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, t. II : *Les valeurs*, Paris, Institut d'études augustiniennes.
- PERREAULT Stéphane, FALARDEAU Marie-Chantal, GUÈVREMONT Jeanne, 2018, « Au nom de la relation : le cas des hymnes nationaux », *Théologiques*, vol. XXVI, n° 1, p. 83-103.
- SEARLE John R., 1991, « L'intentionnalité collective », dans H. Parret éd., *La communauté en paroles : communication, consensus, ruptures*, Liège, Mardaga.
- VALÉRY Paul, 1960 [1921], « Eupalinos », dans P. Valéry, *Œuvres*, t. II, J. Hytier éd., Paris, Gallimard.