Trois batailles pour la République dans les concerts parisiens (1789-1794) : Ivry, Jemappes et Fleurus

*Three battles for Republic in Paris concerts (1789-1794): Ivry, Jemappes and
Fleurus*

Joann Élart

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/13424>

DOI : 10.4000/ahrf.13424

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 15 février 2015

Pagination : 71-108

ISBN : 978-2-200-92958-9

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Joann Élart, « Trois batailles pour la République dans les concerts parisiens (1789-1794) : Ivry, Jemappes et Fleurus », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 379 | janvier-mars 2015, mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/13424> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.13424>

TROIS BATAILLES POUR LA RÉPUBLIQUE DANS LES CONCERTS PARISIENS (1789-1794) : IVRY, JEMAPPES ET FLEURUS

Joann ÉLART

Trois batailles s'invitent à l'affiche des concerts parisiens entre 1789 et 1794. L'ouverture et l'entracte de la *Bataille d'Ivry* de Martini ne célèbrent plus à l'Opéra-Comique le sacre et la grandeur de Louis XVI, mais incarnent à travers l'expression d'une musique guerrière, le sentiment patriotique du moment. L'hymne et les chœurs « des *Batailles* » de *Fleurus* composés par Catel s'inscrivent dans les célébrations officielles des victoires de la Première coalition : le peuple s'en empare dans les concerts patriotiques organisés en plein air. La *Bataille de Jemappes* de Devienne est une symphonie descriptive et imitative inscrite aux concerts Feydeau. Partition hors du commun, celle-ci témoigne de la naissance d'une littérature parallèle pour le piano-forte destinée aux amateurs et aux élèves, très en vogue entre la Révolution française et la Restauration, composée de pièces militaires, historiques ou imitatives, qui donnent à entendre tout ce qui s'est passé sur le champ de bataille.

Mots-clés : concert, bataille, fête révolutionnaire, opéra-comique, théâtre Feydeau, Paris, Révolution française, Consulat, Empire, Restauration, Première coalition, Seconde coalition, Bataille de Fleurus, Bataille de Jemappes.

Vouloir rétablir la monarchie en France, tel est le projet des grandes puissances européennes coalisées contre la France révolutionnaire. Jusqu'en 1801, avant que les guerres ne basculent dans l'ère napoléonienne, les conflits se succèdent pendant près d'une décennie de la Première coalition (1792-1797) à la Seconde coalition (1798-1801). Tout commence par un ultimatum lancé par la France à l'Autriche, qui se transforme en une

déclaration de guerre en avril 1792 ; tout dégénère rapidement avec la suspension du roi le 10 août, qui marque la proclamation de la République et l'abolition de la monarchie en septembre ; tout s'envenime enfin avec l'exécution de Louis XVI le 21 janvier 1793. Les Autrichiens, les Prussiens, les Anglais, les Italiens, les Espagnols, les Portugais s'unissent pour tenter d'écraser le modèle que la France souhaite maintenant étendre à l'Europe entière, celui de la Révolution et de la République. La France combat sur plusieurs fronts simultanément, et malgré son isolement et la durée des conflits, elle réussit à repousser l'assaillant et à préserver, tant que bien que mal, la République. Le contexte est naturellement favorable à la composition d'hymnes, de chants, de marches et de pièces militaires en tout genre. Comme le rappelle en effet Constant Pierre dans ses *Hymnes et chansons de la Révolution*¹ :

« L'ouverture de la campagne contre la coalition étrangère et les émigrés offrit aux chansonniers un aliment nouveau : ils purent à souhait exalter le courage des défenseurs de la patrie, volontaires ou soldats de la réquisition ; maudire les tyrans et les rois ; apostropher ironiquement Prussiens et Autrichiens ; chanter les exploits de nos jeunes troupes qui remportèrent d'éclatants succès à Valmy, Jemmapes, Mons, etc. ; [...] glorifier la défense héroïque de Lille bombardée et l'énergique résistance de Thionville ; railler les mésaventures des troupes ennemies dans les chansons grivoises ou de plaisantes facéties [...] »².

Dans cet ouvrage, Constant Pierre a rassemblé un corpus de près de 3 000 pièces produites entre 1789 et 1802, réparties en deux grandes familles : d'un côté, les œuvres vocales, majoritaires, composées d'hymnes, de chants, de chansons populaires, de couplets politiques ou patriotiques, parfois extraits d'ouvrages dramatiques ; de l'autre, les œuvres instrumentales, composées d'ouvertures, de symphonies, de marches, de pas, etc. Dans cet ensemble foisonnant, trois pièces empruntant leur titre à trois batailles – Ivry, Jemappes et Fleurus –, se retrouvent à l'affiche des concerts

(1) Constant PIERRE, *Les Hymnes et chansons de la Révolution. Aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Paris, Imprimerie nationale, 1904. Pour un panorama sur la musique révolutionnaire en général, Jean-Rémy JULIEN, Jean MONGREDIEN, *Le tambour et la harpe : œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, Boulogne-Billancourt, édition du May, 1991 ; Malcolm BOYD (dir.), *Music and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

(2) Constant PIERRE, *Les Hymnes et chansons*, op. cit., p. 38 ; plus récemment, Martin KALTENECKER, *La rumeur des batailles - La musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 2000.

parisiens pendant les premières années de la Révolution française, entre le 14 juillet 1789 et le 9 Thermidor (27 juillet 1794). Malgré le titre commun de « bataille », ces œuvres présentent pourtant des différences importantes, tant historiques que stylistiques. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous passerons en revue la *Bataille d'Ivry* de Martini, une bataille d'une autre époque qui s'invite dans les concerts de la Révolution française. Nous nous arrêterons ensuite sur la *Bataille de Fleurus*, ou plutôt, « les *Batailles* » de Fleurus de Catel. Enfin, il sera question de la *Bataille de Jemappes* de Devienne et de la naissance d'un genre de pièces imitatives. Pour mener à bien cette étude, deux ensembles de sources ont été exploités : tout d'abord, les périodiques parisiens, dans lesquels ont été relevés les articles de presse relatifs aux concerts publics³ ; ensuite, les sources musicales des batailles à l'affiche des concerts et à la vente dans les catalogues d'éditeur.

Avant de commencer à présenter les résultats de cette étude, il est prudent d'énoncer quelques notions générales sur le concert. Comme le théâtre, le concert est pendant la Révolution française un spectacle en pleine mutation. Espace public propice à l'exaltation des sentiments patriotiques et à la diffusion des idées de la Révolution, le concert se distingue en tant que forme d'organisation de la fête et de la cérémonie révolutionnaire. Le modèle hérité de la fin de l'Ancien Régime⁴ réussit à se maintenir, même si le concert public peut parfois prendre les allures d'un concert patriotique, les pièces purement concertantes faisant place aux hymnes et aux chants révolutionnaires. Le concert est cependant en pleine restructuration sous la Révolution. Tout d'abord, on assiste à la lente agonie du Concert Spirituel, seule institution royale autorisée par le privilège à organiser des concerts dans la capitale les jours de fêtes religieuses depuis 1725. L'institution survit quelques mois à la Prise de la Bastille, en déménageant plusieurs fois et en changeant de direction *in extremis*, pour disparaître définitivement en mars 1790⁵. Ensuite, disparaît le Concert de la Loge Olympique, concert aristocratique à souscription prenant la relève du Concert des Amateurs en 1783, et, avec la loi Le Chapelier en 1791, de nouvelles structures se

(3) D'après Joann ÉLART (dir.), *Répertoire des concerts parisiens. De Louis XVI à la Révolution, 1773-1794* (en préparation) et Cécile DUFLO, Étienne JARDIN et Patrick TAÏEB (dir.), *Répertoire des concerts parisiens. De la Révolution aux Cent jours, 1794-1815* (en préparation).

(4) Construit sur le « programme éclectique », qui se met en place dans les grandes institutions de concert public à Londres ou à Paris dans les années 1760-1770. Après une ouverture instrumentale (symphonie ou mouvement symphonique), il présente une alternance de musique vocale – pièces pour soliste (airs de bravoure, scènes italiennes ou françaises, etc.) ou ensembles vocaux (motets, hiérodramas, etc.) – et de musique instrumentale (symphonies concertantes, concertos, sonates, etc.)

(5) Constant PIERRE, *Histoire du Concert spirituel (1725-1790)*, Paris, Société française de Musicologie, 1975, 2000.

développent, comme le concert du Cirque du Palais-Royal. Enfin, pendant la Terreur, l'aristocratie est en fuite, et avec elle, une grande partie des artistes. La vie de concert est quasiment au point mort à Paris au plus fort de la crise entre 1792 et 1793⁶ et s'implante dans quelques villes provinciales où la société parisienne se reconstitue, notamment à Rouen, qualifiée de « capitale musicale » par l'historien Claude Mazauric⁷. Enfin, il est utile de rappeler que les connaissances sur le concert pratiqué à cette période sont lacunaires : elles correspondent essentiellement à l'information qu'il est possible de trouver dans les annonces et les comptes rendus de presse, et à l'activité – ou une grande partie de l'activité – des concerts dits publics. Il faut ajouter que, pour un bon nombre d'entre eux, si la date et le lieu du concert nous sont ainsi parvenus, les programmes sont absents dans les sources. Enfin, la plupart des programmes connus restent souvent incomplets ou approximatifs : le compositeur n'est pas mentionné ou le niveau de précision sur l'œuvre est trop faible. Par ailleurs, il est impossible de mesurer avec précision les hymnes ou les chants patriotiques donnés spontanément à la demande du public, sauf quand ces suppléments au programme font l'objet d'une critique dans la presse.

Une bataille d'une autre époque : *La Bataille d'Ivry* de Martini

Des valeurs de la Monarchie aux couleurs de la Révolution

D'origine allemande, Jean-Paul-Égide ou Jean-Paul-Gilles Martini (1741-1816) s'installe à Paris dans les années 1760, où il devient musicien du Prince de Condé, musicien du comte d'Artois, surintendant de la musique du roi, directeur de la musique du Théâtre Feydeau sous la Révolution, inspecteur de l'enseignement, professeur de composition au Conservatoire

(6) Voici un bref état du nombre de concerts parisiens relevés entre 1781 et 1800, établi à partir de Joann ÉLART (dir.), *op. cit.*, et Cécile DUFLO, Étienne JARDIN et Patrick TAÏEB (dir.), *op. cit.* Entre 1781 et 1788, 35 concerts sont organisés en moyenne chaque année, moyenne qui explose littéralement avec la loi Le Chapelier et l'inauguration du Cirque du Palais-Royal : 73 concerts en 1789, 176 en 1790 et 77 en 1791. Suivent ensuite les années creuses pendant la Terreur : 23 concerts en 1792, 10 en 1793, 27 en 1794 et 28 en 1795. Le nombre de concerts retrouve ensuite une moyenne de 42 concerts par an.

(7) Claude MAZAURIC, « Rouen, capitale musicale », *À travers la Haute-Normandie en révolution. 1789-1800*, Comité régional d'histoire de la Révolution française, 1992, p. 261-263. Voir aussi Joann ÉLART, « Circulation des quatre symphonies œuvre VII de Johann Franz Xaver Sterkel de l'Allemagne à Rouen : un itinéraire singulier du goût musical entre 1770 et 1825 », Herbert SCHNEIDER (dir.), *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert : Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie Saarbrücken 1999*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2002, p. 266-281.

et plus tard surintendant de la Chapelle de Louis XVIII⁸. Auteur de treize opéras dont *L'Amoureux de quinze ans* (1771), *Le Droit du seigneur* (1783) et *Annette et Lubin* (1785) du répertoire de l'Opéra-Comique, il se distingue également dans la composition de musique de chambre, de romances – dont le célèbre *Plaisir d'amour* –, de musique religieuse et de nombreuses pièces de musique militaire écrites pour différentes circonstances révolutionnaires. Drame lyrique en trois actes, composé sur un livret de Durosot et représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 14 novembre 1774, *Henri IV ou la Bataille d'Ivry* est une œuvre de commande pour les célébrations de l'accession au trône de Louis XVI en mai 1774. Cette circonstance impose à la partition un ancrage idéologique évident, qui l'associe aux réjouissances et aux valeurs de la monarchie, comme le rappelle notamment sa reprise sous la Restauration à l'Opéra-Comique le 23 avril 1814 « pour l'heureux retour des fils de Henri IV au trône de France⁹ », ou plus tard, sous la monarchie de Juillet – elle est par exemple exécutée à la Cour devant le roi Louis-Philippe à Saint-Cloud le 15 octobre 1840¹⁰. Cet opéra fait référence à la victoire de Henri IV sur l'armée de la Ligue lors de la bataille d'Ivry le 14 mars 1590, qui est une des batailles de la huitième guerre de religion : le roi est le personnage principal du livret et de l'action, où la musique emprunte beaucoup aux fanfares militaires, aux marches et aux pièces vocales héroïques¹¹.

Pourtant, malgré le fond idéologique de la *Bataille d'Ivry*, son ouverture et son entracte apparaissent à cinq reprises dans les concerts parisiens entre novembre 1789 et août 1791¹². Pour Patrick Taïeb, l'engouement est tel qu'il y aurait eu une véritable « frénésie [qui a] laissé des traces indélébiles dans la mémoire musicale des Français »¹³. L'affiche des concerts viendrait-elle défendre une idée de la monarchie face à la Révolution en

(8) D'après Elizabeth C. BARTLET, « Martini, Jean-Paul-Gilles », Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, [en ligne].

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17926>.

(9) Indication figurant sur le livret de 1814, citée dans Nicole WILD et David CHARLTON, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 275, notice 883. Le 26 janvier 1815, l'ouverture est également donnée au début du concert de Pio Cianchettini à la Salle Olympique (voir Cécile DUFLO, Étienne JARDIN et Patrick TAÏEB (dir.), *op. cit.*).

(10) Voir Thomas VERNET, « Les Concerts à la cour de Louis Philippe », *Dezède* [en ligne]. <https://dezede.org/dossiers/34/>.

(11) Voir Elizabeth C. BARTLET, *op. cit.*

(12) Voir Joann ÉLART (dir.), *op. cit.* L'ouverture est exécutée les 26 novembre 1789 au Cirque du Palais-Royal, le 2 février 1790 au Portique français (ancien Panthéon) par les Élèves de l'École Royale de danse, le 25 février 1790 et le 4 août 1791 au Cirque du Palais-Royal. L'entracte seul est donné le 26 mai 1791 au Cirque du Palais-Royal.

(13) Patrick TAÏEB, *L'ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris, Société française de Musicologie, 2007, p. 344.

marche, ou au contraire, détournerait-elle les élans guerriers de l'œuvre et l'image paternelle du roi Henri IV à des fins patriotiques ? Patrick Taïeb pense en effet que son « attractivité [...] relève [...] de l'opportunité politique [où] la référence à Henri IV véhicule l'image du souverain réunificateur après les guerres de religion et sert à adresser au roi [Louis XVI] un message d'allégeance consentie en retour de la bienveillance protectrice »¹⁴. Il ajoute que « la multiplication des spectacles musicaux comportant cet extrait de l'opéra suggère qu'il a été choisi pour le sentiment politique dont il est porteur et en raison de son ancienne popularité »¹⁵. Indépendamment de la portée idéologique, la partition musicale, et en particulier son ouverture et son premier entracte, très en vogue sous le règne de Louis XVI, est de fait encore très populaire dans les premières années de la Révolution, dans cette période transitoire où Louis XVI est encore roi de France (jusqu'au 4 septembre 1791) puis roi des Français (jusqu'au 10 août 1792). Mais ce n'est plus le roi que l'œuvre vient saluer mais bien l'esprit révolutionnaire et les victoires de la République, comme l'attestent par ailleurs les reprises sous le Directoire¹⁶ et le Consulat¹⁷.

Popularité et produits dérivés

La popularité de la *Bataille d'Ivry*, en particulier de son ouverture et de son entracte, est intimement liée à son instrumentation. En effet, l'ouverture fait appel « à une instrumentation exceptionnelle [...], deux trompettes et deux timbales en plus de l'orchestre habituel, et [...] en plus, une petite flûte »¹⁸, sans compter, dans l'opéra, l'utilisation de deux fifres, d'un tambour, de coups de canons et de cris de soldats pour produire un « bruit de guerre »¹⁹. Pour cette raison, selon Patrick Taïeb, cette ouverture évoque, comme celles du *Magnifique* et d'*Aucassin et Nicolette* de Grétry,

(14) *Ibidem*, p. 343.

(15) *Ibid.*, p. 344.

(16) L'ouverture est donnée à un concert à bénéfice au Théâtre Louvois le 9 mars 1798 (voir Cécile DUFLO, Étienne JARDIN et Patrick TAÏEB, *op. cit.*).

(17) L'entracte est exécuté le 31 août et le 22 septembre 1800 lors de concerts d'harmonie au Pavillon d'Hanovre. L'ouverture et l'entracte sont entendus le 29 septembre 1800 au concert de l'orchestre des musiciens du Consul à la Maison Longueville (voir Cécile DUFLO, Étienne JARDIN et Patrick TAÏEB, *op. cit.*).

(18) Patrick TAÏEB, *op. cit.*, p. 221.

(19) Jean-Paul-Gilles MARTINI, *Henry IV, drame lyrique en trois actes et en prose mêlé d'ariettes, représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy. Le 14 novembre 1774*, Paris, Sieber, 1775, F-Pn [H 944, p. 100, 130-131.

NB. F-Pn = Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France. Désormais noté [*Henri IV*, opéra].

« une couleur guerrière, importante dans le livret »²⁰. Outre l'ouverture et le premier entracte aux accents militaires, le second entracte, dit « entracte de la bataille »²¹, précédé d'une « explication de l'entracte formant la bataille »²², est composé de plusieurs séquences successives, inscrites dans des carrures régulières : la Générale, l'Assemblée, l'Appel, le Drapeau, la Marche, la Charge. Contrairement à la plupart des opéras-comiques qui se terminent par un chœur moralisateur en vaudeville, l'opéra se conclut ici sur une marche instrumentale après un long monologue du roi Henri²³, suivie d'une nouvelle « explication de la marche »²⁴ et de la conduite de la figuration militaire pendant les deux derniers actes.

Figure 1. L'entracte de la bataille et son explication

Partition de *Henry IV ou la Bataille d'Ivry* de Martini, Paris, Sieber, 1775, p. 100-101
Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, [H 944]

Un autre témoin de sa popularité est sa reprise récente à l'Opéra-Comique. Ce véritable « retour en force » de l'œuvre entre 1789 et 1791 « s'explique par la reprise que le Théâtre-Italien entreprend en automne 1789, non sans rapport avec les événements de l'été »²⁵, même si le

(20) Patrick TAÏEB, *op. cit.*

(21) [*Henry IV*, opéra], *op. cit.*, p. 101-102.

(22) *Ibidem*, p. 100.

(23) *Ibid.*, p. 125-129.

(24) *Ibid.*, p. 130-131.

(25) Patrick TAÏEB, *op. cit.*, p. 344.

Moniteur universel « dénonce la lourdeur des rapprochements entre la figure légendaire et l'atmosphère particulière de l'hiver 1789-1790, pendant lequel le peuple parisien pouvait se sentir en harmonie avec un souverain qui venait de rendre dignement hommage aux événements récents dans un discours prononcé le 4 février 1790, devant une Assemblée Constituante enthousiaste »²⁶. Cette extraordinaire popularité est par ailleurs attestée par la publication de l'ouverture et de l'entracte en parties séparées chez Sieber²⁷, indépendamment de la gravure de l'opéra chez le même éditeur, comme le signale l'annonce publicitaire déposée à la page de titre de ce dernier : « L'ouverture, et le premier Entracte sont gravé [sic] et se vendent séparément »²⁸. Connu pour son catalogue de musique instrumentale à dominante germanique, Sieber se lance dans l'édition d'opéras-comiques en 1775. Il est intéressant de constater que c'est justement avec *Henri IV* et deux autres opéras qu'il inaugure sa rubrique « opéra-comique »²⁹, en même temps qu'il intègre à la rubrique des symphonies périodiques la référence à l'ouverture et l'entracte vendus séparément³⁰. Il est également intéressant de constater que cette référence à une ouverture vendue séparément est la seule dans le genre de l'ouverture proposée dans son catalogue, au moins jusqu'en 1782. En effet, en 1776, bien que Sieber ajoute douze nouveaux opéras-comiques à son catalogue, aucune autre ouverture n'est publiée séparément³¹ ; ce n'est qu'en 1782 que Sieber intègre deux nouvelles ouvertures à son catalogue³², et en 1786 qu'il ajoute le mot « ouverture »³³ au titre de la rubrique qui devient « Simph.^{es} Périodiques et Ouverture »³³ ; en 1801, dans la rubrique « Ouverture » qui est devenue une rubrique à part entière, l'ouverture d'*Henri IV* figure toujours à la tête d'une liste comportant seize références³⁴.

Enfin, la popularité de l'œuvre est confirmée par les différentes parodies de l'air *Pour un peuple aimable et sensible* (ronde de l'acte II,

(26) *Ibidem*.

(27) [*Henri IV*, ouverture et entracte] Jean-Paul-Gilles MARTINI, *op. cit.*

(28) [*Henri IV*, opéra], *op. cit.*, page de titre.

(29) Cari JOHANSSON, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm, 1955, vol. 2, facs. 106, catalogue Sieber, 1775. Les deux autres opéras-comiques sont *Le Prétendu* de Gaviniès, un intermède en trois actes créé en 1763, et *Gilles garçon peintre* de Laborde, parodie en un acte créée en 1767.

(30) *Ibidem*, « Ouverture et entra. d'Henry ».

(31) *Ibid.*

(32) *Ibid.*, facs. 111, catalogue Sieber, 1782. Les deux ouvertures sont celles de *La Frascatana* et celle des *Deux jumeaux*.

(33) *Ibid.*, facs. 112, catalogue Sieber, 1786. Une quatrième ouverture est alors proposée à la vente, celle d'*Iphigénie*.

(34) *Ibid.*, facs. 117, catalogue Sieber, 1801.

scène V³⁵), présenté parfois sous le titre *Vive Henri ! Vive Henri*³⁶ ! D'après Constant Pierre, cet air sert en effet de timbre pour plusieurs chants révolutionnaires : *Pour célébrer la gloire*, « récit historique de ce qui s'est passé dans la ville de Paris, depuis le commencement de juillet jusqu'aux 13, 14, 15 et 16 du même mois de l'année 1789 »³⁷ ; *Vous à qui la patrie est chère*, « couplets à M. Duv(erney), commandant du bataillon de la garde nationale de Lézigny, chantés le dimanche 30 mai 1790, jour de la bénédiction des drapeaux »³⁸ ; *Enfin cet heureux jour arrive*, « chanson patriotique pour le jour de la Confédération »³⁹ ; *Sur les ailes de la victoire*, « chanson de table pour la fédération du 14 juillet 1790 [...] La garde nationale de Paris aux députés de celle des provinces, et des troupes de ligne, par J.-S. L***, natif de Paris, garde national de Beaumont-sur-Oise »⁴⁰ ; *Français contemplez votre ouvrage*, « couplets [...] chantés à la cérémonie célébrée en l'honneur de Mirabeau, le 14 mai, à l'église Sainte-Genève, par les ouvriers du bâtiment »⁴¹ ; *Pour un peuple loyal et brave*, « chanson pour le 14 juillet »⁴². Au-delà d'*Henri IV*, Martini sera sollicité tardivement sous le Directoire pour la composition d'hymnes, comme le montrent les transcriptions de Constant Pierre⁴³ : en 1796, Martini compose *L'Hymne à l'Agriculture* sur des paroles de M^{me} Pipelet⁴⁴ ; en 1798, l'*Hymne à la République* sur des paroles de Chénier⁴⁵ et le *Chant triomphal pour la fête du 1^{er} vendémiaire an VII* sur des paroles de Leclerc⁴⁶.

Pour conclure, si la *Bataille d'Ivry* n'a donc vraisemblablement aucun rapport avec les événements et aucune bataille de la Première coalition, c'est une bataille populaire d'un autre âge qui s'affiche dans les programmes de concert de la Révolution pour constituer une illustration

(35) [*Henri IV*, opéra], *op. cit.*, p. 87-88.

(36) Il s'agit du refrain de cette ronde, ponctuant les quatre couplets, voir [*Henri IV*, opéra], *op. cit.*, p. 88.

(37) Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, *op. cit.*, p. 460-461, notice 190.

(38) *Ibidem*, p. 473, notice 291.

(39) *Ibid.*, p. 497, notice 345.

(40) *Ibid.*, p. 500, notice 372.

(41) *Ibid.*, p. 523, notice 513*.

(42) *Ibid.*, p. 550, notice 643.

(43) Constant PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Paris, Imprimerie nationale, 1899. À signaler une quatrième pièce de Martini ne figurant pas dans cet ouvrage, le *Chant d'allégresse* donné à la fête de la Paix le 9 novembre 1801, voir Constant Pierre, *Hymnes et chansons*, *op. cit.*, p. 453, notice 163.

(44) *Id.*, *Musique des fêtes et cérémonies*, *op. cit.*, p. 265-269, pièce n° 48 ; *Hymnes et chansons*..., *op. cit.*, p. 398, notice 120.

(45) *Ibidem*, p. 148-152, pièce n° 28 ; *Hymnes et chansons*, *op. cit.*, p. 420, notice 146.

(46) *Id.*, *Musique des fêtes et cérémonies*, *op. cit.*, p. 153-166, pièce n° 29 ; *Hymnes et chansons*, *op. cit.*, p. 420, notice 147.

guerrière évocatrice de l'époque. Le succès populaire de l'ouverture de la *Bataille d'Ivry* préfigure celui des batailles en général, comme l'affirme Patrick Taïeb choisissant justement l'exemple de la *Bataille de Fleurus* de Catel « que les concerts de l'Institut national feront entendre en 1794 »⁴⁷, même si les deux œuvres n'ont rien à voir du point de vue du style.

Chanter la bataille au concert : les *Batailles de Fleurus* de Catel

Catel et Fleurus

Élève de Gossec, puis accompagnateur à l'École royale de chant, Charles-Simon Catel (1773-1830) entre dans le corps de la Garde nationale de Paris pendant la Révolution, avant d'enseigner l'harmonie et le contrepoint au Conservatoire de Paris dès son ouverture en 1795. Il est ensuite nommé inspecteur de l'enseignement à partir de 1810 et membre de l'Institut en 1815. Auteur du *Traité d'harmonie* (1802), ouvrage théorique de premier rang traduit en trois langues, Catel a laissé quelques pages célèbres dans les répertoires de l'Opéra et de l'Opéra-Comique : dans une production comptant dix opéras, retenons les *Artistes par occasion* (1807), *L'Auberge des Bagnères* (1807) ou *Les Bayadères* (1810), trois de ses plus grands succès⁴⁸. Après Gossec, il est le compositeur le plus fécond dans le domaine des pièces révolutionnaires, comme le montre la liste des œuvres et des transcriptions publiées par Constant Pierre⁴⁹.

(47) Patrick TAÏEB, *op. cit.*, p. 344.

(48) D'après Sylvan SUSKIN, « Catel, Charles-Simon », Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, [en ligne].

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05167>.

(49) En 1791 : *Hymne à l'égalité*, paroles de Chénier, n° 86 ; *Marche pour musique militaire en fa majeur*, n° 125^b. – En 1793 : *Ode patriotique*, paroles de [Lebrun], n° 87 ; *Ouverture pour instruments à vent en do mineur*, n° 116 ; *Hymne sur la reprise de Toulon*, paroles de Chénier, n° 55. – En 1794 : *Stances chantées à la fête des élèves pour la fabrication des canons, poudres et salpêtre*, paroles de Pillet, n° 90 ; *Pas de manœuvre pour instruments à vent*, n° 139 ; *Marche militaire en fa majeur*, n° 128 ; *Marche pour musique militaire en fa majeur*, n° 129 ; *Hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus*, paroles de Lebrun, n° 57 ; *La Bataille de Fleurus*, paroles de Lebrun, n° 58 ; *Symphonie militaire en fa majeur*, n° 114 ; *Marche militaire en fa majeur*, n° 130 ; *Marche en fa majeur*, n° 131 ; *Ouverture en fa majeur*, n° 121. – En 1795 : *Symphonie pour instruments à vent en do majeur* (1795), n° 115 ; *Stances pour l'anniversaire du 9 thermidor*, paroles de Fabien Pillet, n° 19 ; *Hymne du 10 août*, paroles de Chénier, n° 10. – En 1796 : *Chant du banquet républicain*, paroles de Lebrun, n° 64 ; *Chant pour l'anniversaire de la fondation de la République*, paroles d'Amalric, n° 27. – En 1799 : *Hymne pour la souveraineté du peuple*, paroles de Boisjoslin, n° 33. – Dates imprécises : *Ode sur la situation de la République durant la tyrannie décemvirale*, paroles de Chénier, n° 99 ; *Hymne à l'Être suprême*, paroles de Chénier, n° 40 ; *Ode sur le vaisseau "le Vengeur"* (13 prairial an II), paroles de Lebrun, n° 98. D'après constant PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, *op. cit.*, « liste des morceaux par ordre chronologique », p. 573-577 (la numérotation renvoie à celle proposée par Constant Pierre). Voir également les notices historiques correspondantes dans Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, *op. cit.*

La bataille de Fleurus et la victoire de la France le 8 messidor an II (26 juin 1794) ont inspiré de nombreux compositeurs, chansonniers et paroliers. De toutes les productions qui exploitent ce sujet florissant, seules deux versions composées par Catel ont été à l'honneur à l'affiche des concerts parisiens. Comme le rappelle Constant Pierre :

« C'est le 26 juin 1794 que les armées françaises vainquirent les Autrichiens et leurs alliés dans les champs de Fleurus. Deux jours après, la nouvelle de cette victoire parvenait à la Convention qui décréta, le 11 messidor an II (29 juin), qu'un concert serait donné le soir même dans le jardin des Tuileries par l'Institut national de musique pour célébrer ce fait d'armes »⁵⁰.

Et effectivement, la presse annonce un concert patriotique le 29 juin 1794 au Palais national pour le « gain de la bataille de Fleurus & de ses suites heureuses par la déroute entière des armées coalisées devant les Soldats de la liberté »⁵¹. L'orchestre de l'Institut national de musique y exécute la *Bataille de Fleurus*, ode républicaine de Catel sur des paroles de Lebrun, ainsi que l'*Hymne à l'Être suprême* de Gossec. Après la chute de Robespierre, elle est à nouveau programmée le 10 août 1794 au Jardin national, lors d'un concert patriotique pour la célébration de l'anniversaire du 10 août. Elle est exécutée après une « décharge d'artillerie, ouverture digne d'un tel morceau »⁵², par l'orchestre de l'Institut national de musique, avec l'*Hymne à l'Être suprême* de Gossec et le *Chant des victoires* de Méhul, en plus d'une symphonie de Gossec et d'une ouverture de Jadin. Elle est également à l'affiche de l'Exercice annuel de l'Institut national de musique le 7 novembre 1794, qui, avec une ouverture de Méhul et une symphonie concertante de Devienne, « a excité le juste enthousiasme des auditeurs »⁵³. À ces trois événements relayés par la presse, s'ajoutent trois autres exécutions relevées par Constant Pierre à partir des archives⁵⁴, qui distinguent deux versions bien différentes de « la bataille de Fleurus » : d'un côté, l'*Hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus* – ou *Chanson de Fleurus* –, et de l'autre, la *Bataille de Fleurus* à proprement parler. Il publie d'ailleurs la transcription d'un billet signé des « Administrateurs

(50) Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 331.

(51) *Journal de Paris*, 13 messidor an II (1^{er} juillet 1794).

(52) *Journal de Paris*, 25 thermidor an II (12 août 1794).

(53) *Journal des théâtres et des fêtes nationales*, 25 brumaire an III (15 novembre 1794).

(54) Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 330-336 (notices 65 et 66).

provisoires de l'Institut / Sarrette, Devienne, Chérubini, Gossec, Pagniez, F. Duvernoy, Delcambre⁵⁵ » qui confirme bien que :

« La *Bataille de Fleurus*, chant républicain du citoyen Lebrun, a été renvoyé par le Comité de salut public à l'Institut national pour être mis en musique. Ce morceau a été traité de deux manières. En premier lieu, pour l'usage du peuple, il a été fait un air simple ; en second lieu, il a été traité pour être exécuté à grand chœur et à grand orchestre »⁵⁶.

À cet égard, les sources musicales confirment bien l'existence de deux versions, même si dans les faits, il n'est pas simple de savoir quelle(s) version(s) et quel(s) arrangement(s) ou extrait(s) de ces versions ont été donnés en public. Cette confusion est principalement la conséquence du choix des paroles par le compositeur, « auteur d'une scène lyrique composée avec diverses strophes de l'*Ode patriotique sur les événements de 1792* de Lebrun, [qui] trouva dans ce même poème la matière d'un hymne sur la victoire de Fleurus, dont il fit deux versions musicales »⁵⁷. Du point de vue des sources musicales, il est entendu que la Commission d'instruction publique a fait imprimer « le chant simple avec refrain pour le peuple »⁵⁸ (la *Chanson de Fleurus*) et sent « la nécessité d'imprimer aussi les strophes qui ont été mises en musique pour un grand orchestre »⁵⁹ (la *Bataille de Fleurus*). Effectivement, les deux pièces apparaissent dans la collection de la *Musique à l'usage des fêtes nationales*, recueil de pièces de différents genres publiés en douze livraisons. Constant Pierre rappelle que « chacune de ces livraisons fournissait de la sorte le matériel d'exécution indispensable à la célébration des fêtes dans les départements et aux armées »⁶⁰ et qu'« elles ont permis de publier plusieurs œuvres importantes, pour chœur et orchestre, de Gossec, Catel, Cherubini, Lesueur, Méhul, etc. [...], dont certaines eussent été perdues sans elles : l'*Hymne à la Raison*, le *Chant du départ* de Méhul ; la *Bataille de Fleurus*, le *Chant des triomphes*, l'*Hymne du Panthéon*, etc »⁶¹. Sans aucun doute possible, l'*Hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus* est publié dans la cinquième

(55) AnF [F 1^c 184, cité dans Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 333.

(56) *Ibidem*.

(57) Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 61.

(58) AnF [F 1^c 184, cité dans Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 333.

(59) *Ibidem*.

(60) Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 124.

(61) *Ibidem*, p. 124.

livraison en thermidor an II, et la *Bataille de Fleurus*, dans la septième livraison en vendémiaire an III⁶².

L'Hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus

HYMNE À LA VICTOIRE.
SUR LA BATAILLE DE FLEURUS.
Par LEBRUN; Musique de CATEL.
Chanté au Concert du Peuple, le 16. Messidor,
An 2. de la République Française.

Fièrement.
C'est en vain que le Nord en fan - te et vo - mit d'al -
freux bat - il - lons, leur corps est promis aux sillons de no - tre
France triomphan - te. FLEURUS, tes champs couverts de
morts, attestent les heureux ef - fets de la valeur répu - bli -
caine, tes champs fameux par nos exploits, ont tra - hi l'es -

CHOEUR
poir et la haine de cent mille es - cla - ves des rois, Non
non, il n'est rien d'impos - si - ble à qui prétend vaincre ou pé -
rir. Ce cri Vive libre ou mou - rir, est le ser -
ment d'être in - vin - ci - ble.

2. C.
PARÉILS aux flots de ces ravines
Dont le bruit sème la terreur,
Ils s'avançoient et leur fureur
Méditoit de vastes ruines.
Leurs vœux se disputoient nos biens,
Du meurtre de nos citoyens
Ils ensanglantoient leurs pensées.
Ils ont paru ! mais ils ont fui
Comme ces feuilles dispersées
Qu'éole chasse devant lui.
Non, non, il n'est rien d'impossible
A qui prétend vaincre ou périr.
Ce cri : *Vive libre ou mourir.*
Est le serment d'être invincible.

Figure 2. *L'Hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus* de Catel

Paris, Au Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, 1794

Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, [Vm7 16772

L'Hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus est composé sur les paroles de Lebrun de *Ode patriotique sur les événements de 1792* – cinq à six strophes selon les sources – et font alterner, dans la pure tradition du genre, des couplets chantés par un soliste ou un coryphée, et un refrain chanté par le chœur qui peut être le peuple. Les nombreuses sources de cet hymne⁶³ suggèrent des arrangements différents : de la simple basse chiffrée à l'accompagnement d'une harmonie avec serpent, de la transcription pour piano-forte à la partition pour orchestre, *Fleurus* marque les esprits et se chante tous les tons. Constant Pierre qualifie cette pièce

(62) *Ibid.*, p. 140.

(63) *Ibid.*, p. 330-331.

d'« improvisation de 29 mesures, pour une voix, sans développement et facilement exécutable », avant de préciser :

« On ne pouvait exiger davantage. Bien que ce soit une œuvre hâtive, elle n'est pas dépourvue de qualités. Précédant le *Chant des victoires* et peut-être le *Chant du départ* de Méhul, qui offrent quelque analogie avec lui [...], cet hymne a un caractère martial ; la simplicité de la mélodie n'en exclut pas l'énergie »⁶⁴.

Dans un compte rendu du concert de la fête du 10 août 1794, on estime que « Catel, élève de Gossec, [...] jeune compositeur, [...] marche sur les traces de son maître » et qu'il « a saisi toutes les nuances du poème de Lebrun » :

« Il a peint avec une vérité frappante le combat, le récit des combats et le chant de la victoire ; et certes, il fallait avoir reçu de la nature une énergie peu commune pour rendre ce couplet digne de Pindare : Pareils aux flots de ces ravines / Dont le bruit sème la terreur »⁶⁵.

Chanté au concert du peuple le 16 messidor an II (4 juillet 1794)⁶⁶, l'hymne semble avoir été donné dès le concert du 11 messidor (29 juin) au Palais national et repris à celui du 23 thermidor (10 août) au Jardin national, dans une version avec chœur et orchestrée pour instruments à vent, puisque l'« on chanta en chœur la strophe de Lebrun : Soleil, témoin de la victoire [...] »⁶⁷ le 29 juin et « la Bataille de Fleurus, grand Chœur, paroles de Lebrun, musique de Catel »⁶⁸ le 10 août. Constant Pierre indique en effet que « cette “ mise en chœur ” était faite pour 4 voix, ainsi qu'il résulte de la note du copiste qui fournit à cette occasion 20 parties de dessus, 15 de haute-contre, 16 de taille et 20 de basse-taille [...] »⁶⁹. Grâce aux archives rassemblées patiemment par Constant Pierre, on sait que pour ce dernier concert, « l'Association des artistes musiciens fournit 10 exemplaires de “ l'accompagnement du chant simple de la *Bataille de Fleurus* ” moyennant la somme de 7 lt ; ces parties séparées d'instruments furent insérées dans la

(64) *Ibid.*, p. 331.

(65) *Journal des théâtres et des fêtes nationales*, 5 fructidor an II (22 août 1794).

(66) Charles-Simon CATEL, *Hymne à la Victoire. Sur la Bataille de Fleurus. Par Lebrun ; [...] Chanté au Concert du Peuple, le 16. Messidor, an 2. de la République Française*, Paris, Au Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, 1794, F-Pn [Vm⁷ 16772].

(67) *La Décade philosophique*, t. 1, 20 messidor an II (8 juillet 1794).

(68) *Journal de Paris*, 25 thermidor an II (12 août 1794).

(69) Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 332.

5^e livraison du Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales »⁷⁰. On sait par ailleurs que « deux mille exemplaires contenant les paroles seules de la strophe : *Soleil témoin de la Victoire* furent fournis par l'Institut national pour être distribuée au peuple »⁷¹.

Même si le terme de « concert » est parfois employé dans les comptes rendus de presse⁷², la forme d'organisation se rapproche ici de la fête patriotique, en atteste la nature des programmes regroupant des œuvres de circonstance. Ce sont en effet « des Airs patriotiques & guerriers, & des Chants civiques en chœurs nombreux [qui] ont attiré l'attention générale & produit un plaisir universel »⁷³. Le cadre même de l'événement et la participation spontanée du public – désigné comme « une foule immense de citoyens et de citoyennes »⁷⁴ ou « le peuple réuni en masse »⁷⁵ – aux cris victorieux de *Vive la République !* et aux nombreuses danses, ne laissent aucun doute : « les drapeaux pris sur les ennemis, flottants autour de l'estrade qui contenait tous les Musiciens, attestaient et rappelaient les victoires nombreuses de la République, & tous les spectateurs réunis en aussi grand nombre, ont fini par se confondre fraternellement & former entre eux différents groupes qui exécutaient des danses & des rondes, sur les airs & les paroles depuis longtemps adoptés par la Nation ; ces groupes ne se sont séparés qu'à la naissance du jour »⁷⁶. Le programme peut cependant se rapprocher de la forme du concert en puisant directement dans son répertoire, comme la *Symphonie en ut* de Gossec ou l'*Ouverture* de Jadin données le 10 août.

(70) *Ibid.*, p. 331.

(71) *Ibid.*

(72) On lit par exemple que « les musiciens de l'Institut national, réunis à un grand nombre d'artistes des différents spectacles, commencèrent un concert qui dura deux heures ». *Moniteur universel*, 14 messidor an II (2 juillet 1794).

(73) *Journal de Paris*, 13 messidor an II (1^{er} juillet 1794).

(74) *Moniteur universel*, 14 messidor an II (2 juillet 1794).

(75) *Journal des théâtres et des fêtes nationales*, 4 fructidor an II (21 août 1794).

(76) *Ibidem*.

La Bataille de Fleurus

11 Très animé

Haute-contre
 Taille
 Basse-taille
 Petite flûte I
 Petite flûte II
 Clarinette en do I
 Clarinette en do II
 Cor en fa I
 Cor en fa II
 Basson I et II
 Trompette en ré I
 Trompette en ré II
 Trombone HC
 Trombone T
 Trombone B
 Serpent
 Timbales

Non, non, il n'est rien d'impossible

Figure 3. *La bataille de Fleurus de Catel*

Premier chœur, mesure 11, « Non, non, il n'est rien d'impossible »

Gravure : Joann Élart

Dans le prolongement de cet hymne, Catel produit une seconde mise en musique des paroles de Lebrun en ne conservant que trois des six strophes : la première remaniée (les quatre premiers vers sont remplacés par le refrain *Non, non, il n'est rien d'impossible* qui introduit la suite *Fleurus, tes champs couverts de morts*), la deuxième sans le refrain (*Pareils aux flots*) et la quatrième également sans le refrain (*Soleil témoin de la victoire*)⁷⁷. Les parties séparées publiées dans la *Musique à l'usage des fêtes nationales* laissent à entendre une œuvre pensée pour l'exécution en

(77) Charles-Simon CATEL, *La Bataille de Fleurus, chœur par Le Brun* [...] N. 7 et 8, Paris, Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, [1794], 13 parties, F-Pn [H2-88 (Vm Bob 650).

plein air : un chœur à trois voix d'hommes accompagné par un orchestre d'instruments à vents (deux pupitres de petites flûtes, de clarinettes, de bassons, de trompettes, de cors, trois de trombones, un de serpent et des timbales⁷⁸). À cette structure centrale, Catel adjoint une ouverture pour instruments à vent, publiée dans la dixième livraison de la *Musique à l'usage des fêtes nationales*, composée à l'origine « pour le concert donné au théâtre Feydeau par l'Institut national de musique le 17 brumaire an III (7 novembre 1794) »⁷⁹. D'après une note retrouvée par Constant Pierre, l'« « ouverture qui précède les trois chœurs de la bataille de Fleurus » [...] laisse supposer que cette œuvre a servi d'introduction à l'une des auditions de l'hymne composée sous ce titre par le même auteur »⁸⁰. Pour Constant Pierre, « cette composition de Catel mérite l'attention [...] parce qu'elle témoigne d'une profonde science théorique qui lui valut, huit ans plus tard, l'honneur de mettre d'accord des maîtres tels que Chérubini, Méhul, Gossec, etc., très divisés pour la rédaction du *Traité d'harmonie* nécessaire à l'enseignement du Conservatoire [...] »⁸¹. Il développe ensuite son analyse musicale :

« La facture est surtout scolastique ; on y trouve des marches d'harmonie, canons, etc., présentés sous une forme intéressante. Point de mélodie à proprement parler ; des suites d'accords savamment enchaînés et combinés en vue de l'effet d'ensemble. On sent que l'auteur a procédé largement, en tenant judicieusement compte des conditions d'exécution par des masses imposantes et en plein air. On remarque aussi dans son œuvre le souci de l'expression et un certain sentiment, avec une tendance au style imitatif [...] »⁸².

Constant Pierre affirme qu'un fragment de cette *bataille* est programmé au concert du 11 messidor an II (29 juin 1794)⁸³, avec l'*Hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus*, même si « la première audition dans sa forme intégrale eut lieu le 14 juillet suivant »⁸⁴. La *Bataille de*

(78) Constant Pierre publie le détail des parties copiées par Lefebvre pour les concerts du 14 juillet et du 10 août 1794, qui révèle, outre une idée du nombre d'exécutants – d'une soixantaine au double, selon la pratique du dédoublement des pupitres –, la présence de parties de contrebasses à cordes et de grosse caisse et cymbales non imprimées. Voir Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 333.

(79) *Ibidem*, p. 855, notice n° 2313.

(80) *Ibid.*

(81) *Ibid.*, p. 335.

(82) *Ibid.*

(83) *Ibid.*, p. 333.

(84) *Ibid.*

Fleurus est donc encore une œuvre de circonstance et de commande pour une fête en plein air, un « chant républicain, envoyé à l'Institut national de musique par le Comité de salut public, pour être chanté au concert du 14 juillet »⁸⁵. Les mémoires de Lefebvre, copiste de l'Opéra, révèlent une seconde exécution de l'œuvre le 23 thermidor an II (10 août 1794) avec une « 4^e strophe sur de nouvelle musique »⁸⁶, qui est redonnée le 16 pluviôse an IV (5 février 1796) « à la cérémonie funèbre [sic] en l'honneur du général Jourdan »⁸⁷.

La *Bataille de Fleurus* est enfin programmée en clôture de l'exercice annuel de l'Institut national de Musique le 7 novembre 1794 au Théâtre Feydeau⁸⁸. De la fête publique, l'œuvre glisse donc volontiers vers l'espace du concert : bien qu'il soit gratuit, puisqu'« on y entrait par des billets donnés, [...] il y a eu un peu de confusion dans la manière de placer le public, par une distinction de billets timbrés, et d'autres non timbrés »⁸⁹. Le peuple n'est pas le public des concerts et le public des concerts ne veut pas se mélanger au peuple : c'est pourquoi en ces temps troublés, il est prudent d'annoncer que « l'Institut réformera dorénavant cette distinction, qui a déplu généralement »⁹⁰. Tout dans la forme indique ici qu'il s'agit d'un concert public : le programme en deux parties est composé d'une alternance d'œuvres vocales et instrumentales ; chaque partie commence par un morceau symphonique et termine par un chœur ; le répertoire est puisé dans celui du concert de musique savante (ouvertures pour instruments à vent de Méhul et Catel – détournées de l'usage des fêtes –, air de bravoure de Langlé, duo de Cherubini, symphonies concertantes de Devienne et de Kreutzer), à l'exception des deux chœurs patriotiques de Le Sueur et de Catel (la *Bataille de Fleurus*).

Fleurus, un sujet à la mode

Comme bien d'autres batailles, *Fleurus* appartient aux faits historiques de l'année 1794 « dont le souvenir a été conservé dans les chansons », pour lesquels « des couplets élogieux parurent à l'annonce [...] des succès des armées [...] de sorte que les noms de *Fleurus* [...], inscrits dans les fastes

(85) D'après l'indication figurant sur le livret : BnF [8-YE pièce 4947. – Paris, Imprimerie nationale, [s. d.], 3 p.

(86) Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 333.

(87) *Ibidem*, p. 335.

(88) Cette exécution n'est pas mentionnée par Constant PIERRE, op. cit. Voir Cécile DUFLO, Étienne JARDIN et Patrick TAÏEB, op. cit.

(89) *Affiches, annonces et avis divers*, 19 brumaire an III (9 novembre 1794).

(90) *Ibidem*.

militaires, se retrouvent dans les annales de la chanson »⁹¹. Constant Pierre inventorie une vingtaine de pièces vocales écrites sur ce sujet. Parmi les compositions originales, l'*Ode sur la victoire remportée dans les plaines de Fleurus* de Cambini⁹² est un chant avec accompagnement de deux hautbois ou clarinettes, deux cors, deux bassons et trombone. Sa brièveté (seize mesures) et son orchestration pour instruments à vent en font un hymne populaire, qui a pu concurrencer celui de Catel, surtout venant d'un compositeur qui est une célébrité à Paris à cette époque. Très connu pour ses motets, Giroust est également l'auteur de deux pièces, *Les volontaires en gaité à la bataille de Fleurus*⁹³ et *Tyrtée aux plaines de Fleurus*, « hymne guerrier demandé par la Convention et agréé par elle »⁹⁴. À côté de ces trois compositeurs de musique savante, d'autres auteurs signent des versions peut-être plus spontanées : *Où courent-ils ces vils esclaves*, « Himne sur la victoire remportée aux champs de Fleurus [...], paroles et musique par le citoyen Roy, de la section des Marchés »⁹⁵ ; *Le Français libre à ses voisins*, « après la bataille de Fleurus, par le citoyen Vaudrey, de Spoy »⁹⁶ ; *C'est en vain que le Nord enfante*, « chant républicain sur la bataille de Fleurus, paroles de Lebrun, musique de J.-B. l'Élu »⁹⁷ ; *Couplets chantés à l'occasion de la victoire de Fleurus, célébrée dans la commune de Bernay*⁹⁸ ; *Hymne sur la victoire de Fleurus*, par le citoyen Chauchot⁹⁹ ; *Les Vainqueurs de Fleurus à la postérité*, « récit héroïque à grand orchestre, par F. Nogaret »¹⁰⁰ ; *La Prise de Charleroi et la victoire de Fleurus*¹⁰¹.

S'ajoutent à cette liste les pièces parodiques utilisant un timbre connu, comme l'air *Allons, enfants de la patrie*, sur lequel se chantent *Contre nous des rois en délire*, « couplets patriotiques chantés à l'Opéra national, par Chéron, le 12 messidor (30 juin), en réjouissance de la victoire signalée remportée le 8 à Fleurus, paroles de Fabre-Olivet »¹⁰², et *Français, nous n'avons plus d'alarmes*, couplets chantés à Bapaume par l'agent

(91) Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 40.

(92) Giuseppe Maria CAMBINI (1746-1825 ?), *Ode sur la victoire remportée dans les plaines de Fleurus*, Paris, Boyer, [1794], 7 parties, F-Pn [Vm⁷ 7065. Voir Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 336, notice n° 67.

(93) Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 706, notice n° 1451. Paroles de Félix Nogaret.

(94) *Ibidem*, p. 706, notice n° 1452. Paroles de Félix Nogaret.

(95) *Ibid.*, p. 704-705, notice n° 1448*.

(96) *Ibid.*, p. 705, notice n° 1448**.

(97) *Ibid.*, p. 705-706, notice n° 1449*.

(98) *Ibid.*, p. 707, notice n° 1454.

(99) *Ibid.*, p. 707, notice n° 1457*.

(100) *Ibid.*, p. 707, notice n° 1458.

(101) *Ibid.*, p. 708, notice n° 1466.

(102) *Ibid.*, p. 704, notice n° 1448.

national du district « sur l'autel de la Patrie, le 15 messidor deuxième année républicaine, en l'honneur de la victoire remportée le 9 par les Français dans les plaines de Fleurus »¹⁰³. À Bapaume encore, le citoyen Caigniez, administrateur du district, chante le 9 messidor an II (27 juin 1794) sur l'air de *Roland*, opéra de Piccinni, *Que de nos voix les fiers accents*, « couplets sur la victoire remportée par les Français dans les plaines de Fleurus »¹⁰⁴. Citons encore : *Tandis qu'à l'Éternel la France rend hommage*, « hymne patriotique sur la bataille de Fleurus, par le citoyen Moline, secrétaire-greffier, attaché à la Convention nationale »¹⁰⁵ sur l'air *En détestant les rois* ; *Le Pied de né du quintumgheusat* de Mercier, « chanson militaire sur la mémorable journée de Fleurus, dialogue »¹⁰⁶, sur l'air *Mes bons amis, voulez-vous m'enseigner* ; *Le Grand bal de Fleurus*, « rondeau républicain, par le citoyen Pierre Colau, de la section Bonne-Nouvelle »¹⁰⁷, sur l'air *Si vous aimez la danse* ; *Sonnons la trompette guerrière ou Victoire de Fleurus*, « couplets sur la victoire des républicains français à Fleurus, chantés au théâtre de la cité Variétés, paroles de Gamas »¹⁰⁸, sur l'air des *Montagnards* ; *Malgré l'impuissante rage* de Lemaire, « couplets patriotiques, chantés à l'Opéra le lendemain de la bataille de Fleurus »¹⁰⁹, sur l'air *Aussitôt que la lumière* ; *Qui pousse des cris d'allégresse* par Royer, « couplets sur la victoire de Fleurus »¹¹⁰, sur l'air de l'*Hymne de la patrie* ; *Il fuit l'ennemi perfide* par Guéniot, officier de santé à Avallon, « hymne sur la prise de Charleroi et sur la victoire de Fleurus »¹¹¹, sur l'air *Oublions jusqu'à la trace* tiré du *Déserteur*, opéra de Monsigny.

Pour conclure, la bataille de Fleurus est une des représentations les plus retentissantes sur la scène publique parisienne, qu'elle soit fête ou concert, deux modes d'organisation entre lesquels les pièces patriotiques et les œuvres de concert circulent volontiers. Dans ce mélange des genres, les *Batailles de Fleurus* de Catel trouvent leur place, plus que toutes autres. Outre les différentes pièces vocales que nous avons évoquées, deux autres pièces attirent particulièrement l'attention. Il s'agit des *Batailles de Fleurus* de Desprésaux et Metzger, deux compositions écrites pour piano-forte et

(103) *Ibid.*, p. 705, notice n° 1449.

(104) *Ibid.*, p. 706, notice n° 1453.

(105) *Ibid.*, p. 706, notice n° 1450.

(106) *Ibid.*, p. 707, notice n° 1455.

(107) *Ibid.*, p. 707, notice n° 1456.

(108) *Ibid.*, p. 707, notice n° 1457.

(109) *Ibid.*, p. 707, notice n° 1459.

(110) *Ibid.*, p. 707, notice n° 1460.

(111) *Ibid.*, p. 708, notice n° 1465.

violon – de la musique instrumentale pure donc – qui s’inspirent des formes musicales héritées directement de la *Bataille de Jemappes* de Devienne.

De l’imitation de la bataille : la *Bataille de Jemappes* de Devienne

Deux ans avant Fleurus, la bataille de Jemappes, près de Mons en Belgique, s’achève le 6 novembre 1792 par la victoire de l’armée révolutionnaire française sur l’armée autrichienne. Pour les historiens, la bataille de Jemappes est la première victoire française de l’histoire de la République qui intervient quelques mois après la proclamation du 11 juillet sur la Patrie en danger ; pour les musicologues, elle est aussi la première mise en musique d’une bataille de la Révolution française.

Une bataille entre Danton et Robespierre

Une fois n’est pas coutume sous la Révolution française, l’histoire de l’œuvre n’est pas en phase avec l’histoire de France. En effet, la *Bataille de Jemappes* de Devienne est exécutée pour la première fois le 8 avril 1794 au Théâtre Feydeau¹¹², soit près de deux années après la victoire remportée par les Français le 6 novembre 1792. Aucune raison ne vient expliquer cet hommage tardif, à l’exception de la liberté du compositeur d’écrire sur un sujet ancien dont il souhaite peut-être rappeler le souvenir. Certes les années 1792-1793 sont fortement perturbées et, comme nous l’avons évoqué en introduction, les concerts parisiens sont en déroute¹¹³, notamment ceux de la rue Feydeau, « célèbres par leur exécution parfaite, [qui] avaient été suspendus dans les temps calamiteux de la tyrannie dictatoriale »¹¹⁴ lit-on en novembre 1794 à leur réouverture. Toujours est-il que le concert du 8 avril, annoncé dès le 3 avril dans le *Moniteur universel*, est placé sous les couleurs du drapeau français : la *Bataille* est donnée avec l’*Hymne patriotique à grand chœur* de Pierre Gaveaux (1760-1825), dans un contexte houleux, celui du procès et de l’exécution de Danton et de ses partisans.

(112) D’après le dépouillement de la presse parisienne et la mention « exécutée au Concert du théâtre de la Rue Feydeau » figurant à la page de titre de la source musicale (voir plus loin).

(113) L’œuvre a pu être donnée quelques jours après la victoire, au cours d’une cérémonie improvisée pour la circonstance qui aurait échappé à la critique parisienne.

(114) *Journal des théâtres et des fêtes nationales*, 11 brumaire an III (1^{er} novembre 1794).

Plus tard, après la chute de Robespierre, la *Bataille* s'invite encore à l'affiche du concert du 28 octobre 1794, qui inaugure la réouverture des concerts du Théâtre Feydeau, et plus généralement, des concerts parisiens. Le programme éclectique est celui d'un concert de musique savante, nettoyé de la plupart des morceaux patriotiques qui avaient envahi l'affiche ces dernières années : à l'exception de la *Bataille de Jemappes* de Devienne et de l'*Hymne français à grand chœur* de Lebrun, il propose une affiche de musique savante alternant pièces vocales (air de bravoure, air italien et scène française), pièces instrumentales remettant à l'honneur le répertoire symphonique et concertant d'Ancien Régime, défendu par la jeune génération des musiciens français (*Symphonie* de Haydn, *Concerto pour cor* d'Eler exécuté par Duvernoy, *Symphonie concertante pour flûte, clarinette et basson* de Devienne¹¹⁵, *Concerto pour violon* composé et exécuté par le jeune Rode de retour de Rouen). La presse souligne « la parfaite exécution de l'orchestre »¹¹⁶, mais, malgré une description de chaque élément de programme, la revue de la *Bataille* est passée sous silence. La « Symphonie patriotique de Devienne »¹¹⁷ est encore programmée le 19 novembre 1794, lors du deuxième concert de la saison à Feydeau, marqué par la présence de Pierre Garat et de sa *Complainte du troubadour*, écrite dans les geôles rouennaises sous la Terreur¹¹⁸.

(115) Voir Aurélie MALLÉDANT et Patrick TAÏEB, « Les sources de la *Quatrième symphonie concertante* de Devienne conservées à la Bibliothèque nationale de France », dans Joann ÉLART, Étienne JARDIN et Patrick TAÏEB (dir.), *Quatre siècles d'édition musicale. Mélanges offerts à Jean Gribenski*, Bruxelles, Peter Lang, 2014, p. 125-147.

(116) *Affiches, annonces et avis divers*, 9 brumaire an III (30 octobre 1794).

(117) C'est ainsi qu'elle est annoncée dans les *Affiches, annonces et avis divers* et le *Journal des théâtres et des fêtes nationales*, le 29 brumaire an III (19 novembre 1794).

(118) Voir Joann ÉLART et Patrick TAÏEB, « La *Complainte du Troubadour* de Pierre-Jean Garat (1762-1823) », *Les Orages*, n° 2 (L'imaginaire du héros), Besançon, Apocope, mai 2003, p. 137-168.

Figure 4. *La Bataille de Jemappes* de Devienne

Paris, Imbault, [mai 1794], page de titre de l'arrangement pour piano-forte
Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, F-Pn [Vm7 7117]

Devienne et Jemappes

Virtuose de la flûte et du basson, François Devienne (1759-1803) se fait un nom au Concert Spirituel où il se produit à de nombreuses reprises dans les années 1780 dans un répertoire de concertos et de symphonies concertantes de sa composition. Il occupe différents postes dans les orchestres parisiens les plus réputés : bassoniste à l'Opéra en 1779, flûtiste au Concert de la Loge Olympique dans les années 1780, sergent-musicien de la Garde nationale en 1790. Alors impliqué dans l'enseignement musical auprès des enfants des soldats, Devienne conserve cette activité quand l'institution devient l'École gratuite de musique de la Garde nationale en 1792, puis l'Institut national de Musique en 1793 avant de devenir le Conservatoire en 1795. Auteur de la *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte* (1794), il écrit également de nombreuses romances,

de la musique de chambre et une douzaine d'opéras inscrits au répertoire de l'Opéra-Comique, dont le titre à grand succès *Les Visitandines*¹¹⁹. Créé peu de temps avant Jemappes, le 7 juillet 1792 au Théâtre Feydeau, cet opéra est représenté plus de deux cents fois entre 1792 et 1797 et reste l'opéra le plus parodié pendant la Révolution française¹²⁰. Auteur très à la mode à cette époque, il l'est également par les différentes pièces révolutionnaires qu'il inscrit au répertoire des fêtes : l'*Hymne à l'Éternel*¹²¹, le *Chant du retour*¹²², l'*Hymne au bonnet rouge*¹²³, la *Raison du sage*¹²⁴, la *Chute des tyrans*¹²⁵, la *Romance patriotique sur la mort du jeune Bara*¹²⁶, le *Chant républicain sur la mort d'Agricol Viala, soldat de onze ans, mort en combattant pour la patrie*¹²⁷ et une *Ouverture pour instruments à vent*¹²⁸.

La *Bataille de Jemappes*¹²⁹ est probablement l'œuvre la plus originale de toute sa production. Tout d'abord, selon l'usage répandu à cette époque pour l'édition de la musique instrumentale, la première version¹³⁰ est gravée chez Imbault en parties séparées¹³¹. Sans conducteur, il est certes difficile d'analyser le travail d'orchestration de Devienne, mais il est toutefois important de constater que « la *Bataille de Gemapp* [...] est peut-être la première symphonie dans l'histoire de la musique où l'on utilise le trombone – et de plus, trois trombones à la fois »¹³². En effet, la présence des trois trombones est exceptionnelle, puisque « Beethoven lui-même n'introduira cet instrument qu'à partir de sa cinquième symphonie »¹³³. Du

(119) D'après William MONTGOMERY, « Devienne, François », Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press [en ligne].

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07688>.

(120) Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 54. Quatre motifs empruntés à cet opéra ont servi de timbre pour environ une cinquantaine de chansons révolutionnaires.

(121) *Ibidem*, p. 328, notice 57. Paroles de Geoffroy.

(122) *Ibid.*, p. 400, notice 127. Paroles de Legrand.

(123) *Ibid.*, p. 676, notice 1309. Paroles de Hérivaux.

(124) *Ibid.*, p. 703, notice 1439. Paroles de Guérault.

(125) *Ibid.*, p. 703, notice 1440. Paroles de Magol.

(126) *Ibid.*, p. 716, notice 1517. Paroles d'Auguste.

(127) *Ibid.*, p. 718, notice 1526. Paroles de Coupigny.

(128) *Ibid.*, p. 853, notice 2305.

(129) *Ibid.*, p. 845, notice n° 2277**.

(130) D'après les numéros de cotages (qui donnent l'ordre de parution chez l'éditeur), il semble que la seconde version arrangée pour piano-forte, violon et basso, visant le marché des amateurs, ait été imprimée avant la première version exécutée en concert, qui elle est arrangée pour orchestre symphonique.

(131) Parties : violon I, violon II, altos I et II, basso, petite flûte, hautbois I, hautbois II, clarinette I, clarinette II, bassons I et II, cor I, cor II, trompette I, trompette II, trombone I, trombone II, trombone III, timbales.

(132) Barry BROOK, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 1962, tome II, p. 241.

(133) Jean MONGRÉDIEN, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, p. 265.

point de vue du genre, l'œuvre se distingue des *Batailles de Fleurus* de Catel, puisqu'il s'agit de musique instrumentale. L'absence de paroles et le développement en un seul mouvement symphonique sont deux caractéristiques qui pourraient la rapprocher de l'ouverture, de laquelle elle n'a cependant pas la forme. En effet, son caractère anticiperait plus volontiers celui de la symphonie à programme. Sorte de symphonie descriptive en un seul mouvement, elle est pourtant qualifiée de « symphonie à grand orchestre » dans les sources¹³⁴, d'« *Historische Symphonie* » (symphonie historique) par un correspondant à Paris de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* en juillet 1800¹³⁵, de « *programmatic ov.[erture]* » (ouverture à programme) par William Montgomery dans le *New Grove Dictionary*¹³⁶, figure dans le corpus des « symphonies françaises » de Barry Brook¹³⁷ et appartient au genre des « pièces caractéristiques » de Michèle Biget¹³⁸. Loin de la coupe de la symphonie classique en trois ou quatre mouvements, la *Bataille* expose d'un seul tenant des « éléments pittoresques¹³⁹ » enchaînés les uns après les autres, où la recherche d'effets prime sur le travail thématique et harmonique. La *Bataille* de Devienne propose ainsi une juxtaposition d'épisodes contrastés, où la musique suit une progression temporelle en trois temps (préparatifs, combats et victoire), accompagne les armées dans leurs déplacements (départs des troupes ou de la cavalerie, attaques, charges), rythmés par différents bruits de guerre (générale, trompettes, tocsin, feux de file, canons), animés par quelques hymnes et chants patriotiques (la *Marseillaise* pour les préparatifs ; la *Carmagnole*, *Ça ira* et des fanfares pour la victoire), pour constituer une fresque où la voix humaine est également imitée par les instruments de musique (le général Dumouriez s'adressant aux soldats, les plaintes et les cris des blessés, les cris de victoire). Ce morceau symphonique n'est donc pas sans rappeler la célèbre chanson de Clément Janequin (ca 1485-après 1558), la *Bataille de Marignan* qui inaugure une tradition de pièces musicales évoquant les bruits de guerre aux XVII^e et XVIII^e siècles, même si le genre

(134) Par exemple, dans le *Moniteur universel*, 7 et 8 avril 1794, ou dans la source musicale : François DEVIENNE, *La Bataille de Gemmapp, sinfonie à grand orchestre exécutée au Concert du théâtre de la Rue Feydeau*, Paris, Imbault, [1794], cotation 495, 18 parties, F-Pn [V^m 7116].

(135) Cité dans Jean MONGRÉDIEN, *op. cit.*, p. 266.

(136) William MONTGOMERY, *op. cit.*

(137) Barry BROOK, *op. cit.*, tome I, « inventaire sommaire de la symphonie et de la symphonie concertante françaises », p. 600 ; une notice lui est consacrée dans le tome II, p. 246-247.

(138) Michèle BIGET-MAINFROY, « Les pièces caractéristiques de la Révolution française et de l'Empire », dans Marita GILLI (dir.), *Les limites de siècles : champs de forces conservatrices et régressives depuis les temps modernes*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2001, vol. 2, p. 395.

(139) Jean MONGRÉDIEN, *op. cit.*, p. 265.

est complètement renouvelé entre la Révolution française et la Restauration. Conséquence du contexte que nous avons décrit, la bataille de Jemappes n'est pas un sujet très fécond, en comparaison de la bataille de Fleurus¹⁴⁰. Si elle ne semble pas inspirer compositeurs et chansonniers, elle remet au goût du jour, en revanche, le genre de la « bataille musicale », qui fédère toute une production d'œuvres descriptives et imitatives portant non seulement sur les plus grandes batailles des Première et Seconde coalitions, mais également sur d'autres événements historiques marquants comme la Journée du 10 août 1792¹⁴¹, le procès et l'exécution de Louis XVI¹⁴² et de Marie-Antoinette¹⁴³, la Chute de Robespierre le 9 thermidor¹⁴⁴, ou encore,

(140) Deux autres mises en musique sont connues : *Cinquième harmonie ou la Bataille de Gemmapes et la prise de la ville de Mons*, dédiée aux armées du Nord, composée par G.-F. Fuchs, ordinaire de l'armée parisienne (Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 845, notice n° 2277) ; *Aux armes ! Aux armes !* « hymne pour la fête du citoyen soldat N. Labertêche, blessé de quarante-un coups de sabre, et d'un coup de feu à la glorieuse journée de Jemmapes », sur l'air *Vive le vin, vive l'amour* (qui devient *Vivent les faits, vive le nom*), par le républicain T. Rousseau, auteur des chants patriotiques en deux volumes, au marché d'Aguesseau (Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 582, notice n° 803*).

(141) Dans la *Révolution du 10 août 1792* de Lemièrre de Corvey (Paris, Frère, 1793), la bataille est transposée dans les rues de Paris. On entend un « Patriote courant dans les fauxbourgs » avant l'« Étonnement et le tumulte », un « Espion allant au château » des Tuileries avant l'« Arrivée des Patriotes » ; les bruits de guerre (tocsin, chanson de guerre, appel de trompette, charge, combat, air des Fédérés [la *Marseillaise*]) et les airs victorieux (la *Carmagnole* et *Ça ira*) viennent rythmer l'évocation des acteurs de la journée qui prennent la parole sur des airs d'opéras parodiés (les Fédérés chantent « Mourir n'est rien » [air tiré du *Déserteur* de Monsigny] ; le roi prononce le « Discours du roi » [sur l'air de la romance « Une fièvre brûlante un jour me terrassoit » tiré de l'acte II de *Richard Cœur-de-Lion* de Grétry] et chante en prison « S'il faut ici passer ma vie » [sur l'air de « Si l'univers entier m'oublie » tiré de l'acte II du même opéra] ; « Les Aristocrates » viennent soutenir le roi [sur l'introduction de l'air « Ô Richard ô mon roi » tiré de l'acte I du même opéra]. – Nos attributions entre crochets carrés, d'après la source musicale : F-Pn [Vm⁷ 7111.

(142) Dans la *Mort de Louis Seize* de Mouchy (Paris, Mallet, ca 1794), le piano-forte peint Louis XVI « au Temple avec sa famille », puis le déroulement du procès et du jugement à la Convention, sa comparution, son interrogatoire, les tumultes, les prises de parole du roi et le discours de Malesherbes prenant sa défense, le désespoir de sa famille à laquelle le roi adresse son testament et ses adieux, sa marche au supplice, son dernier discours sur l'échafaud couvert par le bruit des tambours, sa mort sur un long decrescendo intervenant après une rapide descente en arpeggio à la main droite figurant bien entendu la guillotine qui n'est pas nommée.

(143) Dans la *Mort de Marie-Antoinette* de Dussek (Paris, Pleyel, ca 1796), le piano-forte accompagne également la Reine au supplice, de son emprisonnement à l'échafaud, en passant par ses réflexions sur son ancienne grandeur, sa séparation de ses enfants, la lecture de la sentence de mort et sa résignation, la marche au supplice pour finir sur le bruit de la guillotine.

(144) Dans la *Révolution du 9 thermidor* de Lemièrre de Corvey (Paris, Frère, 1795), l'auditeur s'invite cette fois à la Convention et à la Commune, et prend place entre montagnards et jacobins. La pièce comporte trois mouvements rythmés par différents épisodes : 1. « Ouverture de la Séance du 9 », « Entrée de Robespierre », « Discours d'un Patriote », « Discours de Barrère » sur la *Carmagnole*, « Un Conjuré », « Tapage des Patriotes », « Un Patriote seul », « Un Conjuré », « On demande l'arrestation des Conjurés », « Aux voix », « Le Décret est rendu », « Ah ça ira », « la Séance est levée » ; 2. « Assemblée de la Commune », « Arrivée d'Henriot [sic] » [sur l'air du chœur des *Trembleurs* extrait d'*Isis* de Lulli], « Motions » [sur l'air « Je crains de lui parler la nuit » tiré de l'acte I de *Richard Cœur-de-Lion* de Grétry], « On envoie Henriot [sic] chercher les Conjurés » sur l'air « Nage toujours mais n'ti fies pas », « Départ d'Henriot [sic] » sur l'« Air de Malbrouck [sic] », « la Victoire », « Leur réception

dans un style moins événementiel, le tombeau de Mirabeau¹⁴⁵, ou le portrait des Incroyables¹⁴⁶ et des Merveilleux¹⁴⁷.

*Du bruit, et rien que du bruit*¹⁴⁸ ?

Le correspondant de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* cité précédemment remarque « ne pas comprendre du tout l'engouement des Français pour ces sortes de composition »¹⁴⁹ et déclare que « nous n'avons, en allemand, encore aucun nom pour cela »¹⁵⁰. Véritable mode en France, ces fresques historiques se multiplient en effet chez plusieurs éditeurs et viennent illustrer non seulement les victoires de l'armée française – rarement les défaites –, quelques épisodes marquants de l'histoire de France entre la Révolution et la Restauration¹⁵¹. C'est ainsi que l'on peut évaluer à environ une cinquantaine le nombre de pièces de ce type éditées en France¹⁵². Dans toute cette production écrite pour piano-forte (avec souvent

à la Commune », « La Retraite » ; 3. « Séance du soir », « On annonce la rébellion de la Commune », « Poursuivons jusqu'au trépas », « Appel », « La Générale », « Trompette », « Proclamation », « Aux armes Citoyens » [la *Marseillaise*], « Siège de la Commune », « On prend les Conjurés », « On les mène au supplice ». – Nos attributions entre crochets carrés, d'après la source musicale : F-Pn [Vm⁷ 7111 bis.

(145) Jean-Frédéric-Auguste LEMIERRE DE CORVEY, *Le Tombeau de Mirabeau le patriote, composé pour le forte-piano*, Paris, auteur, mai 1791.

(146) Gervais-François COUPERIN, *Les Incroyables, pièce musicale pour le piano-forte*, œuvre VI, Paris, auteur, 1797. La didascalie « c'est incroyab paol d'honneur c'est incroyab » est répétée de nombreuses fois sur un motif rythmique et mélodique très simple (un saut d'octave) qui suggère vraisemblablement une libre intervention de chanteurs.

(147) Gervais-François COUPERIN, *Les Merveilleuses, pièce musicale pour le piano-forte*, œuvre VII, Paris, auteur, 1797. Aucune didascalie.

(148) François-Henri-Joseph CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, Magasin de musique de la Lyre moderne, 1825, tome I, notice « Bataille », p. 57.

(149) Jean MONGRÉDIEN, *op. cit.*, p. 266.

(150) *Ibidem*.

(151) Sous l'Empire et la Restauration, en plus des batailles, la *Cérémonie du couronnement de sa Majesté l'Empereur des Français* de Beauvarlet-Charpentier (Paris, auteur, février 1805) rend hommage au sacre de Napoléon le 18 mai 1804. L'*Entrée solennelle de Louis XVIII dans la ville de Paris* de Metzger (Paris, auteur, avril 1814) accueille quant à elle le retour des Bourbons le 24 avril 1814, et L'*Affaire de Rodez* de Lemièrre de Corvey (Paris, Naderman, mai 1818) revient sur les procès de l'affaire Fualdès entre 1817 et 1818.

(152) Nous avons constitué notre corpus à partir des catalogues et des ressources en ligne (BnF, CCfr, Gallica, etc.), du catalogue volumineux publié en annexe d'Adélaïde de PLACE, *Le piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1986, p. 197-362, de listes partielles comme celles publiées par Michèle BIGET-MAINFROY, *op. cit.*, p. 407 (elle propose également des pièces anglaises non retenues dans notre étude et quelques autres glissées par erreur, comme la *Mort de Mozart* de Lodi, pièce non imitative), ou dans *Musique et Révolution française, Annales littéraires de l'université de Besançon*, 1989, p. 95-97 et p. 234-235. Pour complément d'information, il existerait plus de cent cinquante de ces pièces à l'échelle européenne, d'après Karin SCHULIN, *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815*, Tutzing, 1986, cité dans Yves JAFFRES, « Les batailles musicales et le piano-forte : les Batailles de Jemmapes », dans Catherine GAS-GHIDINA et Jean-Louis JAM (dir.), *Aux origines de l'école française du pianoforte de 1768 à 1825*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, collection *Révolutions et romantismes*, n° 7, 2004, p. 87-101 : 87.

accompagnement d'un violon et d'une basse *ad libitum*), seule une douzaine de pièces ont été d'abord écrites pour l'orchestre¹⁵³, de la *Bataille de Jemappes* de Devienne à la *Bataille de Wellington ou la bataille de Vitoria* opus 91 de Beethoven dont elle pourrait s'inspirer d'après Barry Brook¹⁵⁴. Au passage, il est intéressant de prendre conscience des moments forts qui ont marqué l'histoire des guerres de la Révolution et de l'Empire car, si certains bruits de batailles ont été immortalisés par l'imagination des artistes, d'autres n'ont pas été mis à l'honneur. Certes, les partitions ne constituent pas un témoignage sonore fidèle aux événements, mais ces « batailles » en musique versent toutefois un apport critique et anecdotique dans l'histoire des faits. Nous retiendrons de cet ensemble : les deux *Révolutions* (Journée du 10 août 1792 et 9 Thermidor [27 juillet 1794]) de Lemièrre de Corvey¹⁵⁵, dont la première anticipe de quelques mois la *Bataille de Jemappes* de Devienne¹⁵⁶ ; trois versions de la *Bataille de Jemappes* (6 novembre 1792) de César, Steibelt et Devienne¹⁵⁷ ; une *Mort de Louis XVI* (21 janvier 1793) de Mouchy¹⁵⁸ ; la *Bataille de Neerwinden* (18 mars 1793) de Steibelt¹⁵⁹ ;

(153) Yves JAFFRES, *op. cit.*, p. 87.

(154) « Il se pourrait bien que Beethoven ait connu cette œuvre, qui offre de nombreuses ressemblances avec sa propre *Bataille de Vittoria* ». Voir Barry BROOK, *op. cit.*, tome II, p. 241.

(155) Jean-Frédéric-Auguste LEMIÈRE DE CORVEY (1771-1832), *La Révolution du 10 août 1792, pot-pourri national composé pour le forte-piano [...] dédié aux mânes de Guillaume Tell, œuvre X^e*, Paris, Frères, [février 1793], F-Pn [Vm⁷ 7111 ; *Id.*, *La Révolution du 9 thermidor (faisant suite à la Révolution du 10 août 1792), pot-pourri national composé pour le forte-piano [...] dédié aux amis de la Justice, œuvre XX^e*, Paris, Frères, [avril 1795], F-Pn [Vm⁷ 7111 bis. Datations des sources musicales, d'après les annonces publiées dans Anik DEVRIÈS-LESURE, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle. Catalogue et annonces*, Paris, CNRS éditions, 2005.

(156) La partition de la *Révolution du 10 août* publiée chez Frère est annoncée dès le 1^{er} février 1793 dans le *Journal de Paris*, tandis que la publicité pour les deux versions de la *Bataille de Jemappes* gravées chez Imbault paraît dans les *Annonces* du 19 mai 1794. Voir Anik DEVRIÈS-LESURE, *op. cit.*, p. 156 et 325.

(157) Pierre-Antoine CÉSAR (17...-1809 ?), *Bataille de Gemmap ou la prise de Mons par les Français sous le Commandement du Général Dumourier. Composé pour le forte piano*, Paris, Durieu, [janvier 1793], F-Pn [Vm⁷ 7119 ; Daniel STEIBELT (1765-1823), *Grande bataille de Gemmapes et Hymne des Marseillais avec variations pour piano-forte*, Paris, Gaveaux, [décembre 1793], aucune source à la BnF ; DEVIENNE, *La Bataille de Gemmap, sinfonie à grand orchestre exécutée au Concert du Théâtre de la rue Feydeau composée & arrangée pour clavecin ou piano-forte avec accomp.¹ de violon et violoncel ad-libitum*, Paris, Imbault, [mai 1794], F-Pn [Vm⁷ 7117.

(158) F. D. MOUCHY, *La Mort de Louis XVI arrangée pour le forte-piano ou harpe, et violon ad libitum, œuvre 3*, Paris, Mallet, [ca 1794], F-Pn [Vm⁷ 5709.

(159) Daniel STEIBELT, *La Bataille de Nerwinde, pièce militaire et historique arrangée pour le piano et dédiée à la mémoire du Maréchal de Luxembourg et aux armées royales françaises*, op. 110, Paris, Richault, [ca 1793], F-Pn [Vm¹² 26867.

une *Mort de Marie-Antoinette* (16 octobre 1793) de Dussek¹⁶⁰ ; deux versions de la *Bataille de Fleurus* (26 juin 1794) de Despréaux et Metzger¹⁶¹ ; la *Défaite des Espagnols* de Steibelt, probablement à la bataille du Boulou (30 avril au 1^{er} mai 1794)¹⁶² ; deux versions de la *Bataille de Praga* (4 novembre 1794) de Lorenziti et Viguerie¹⁶³ ; la *Bataille de Montanotte* (12 avril 1796) de Beauvarlet-Charpentier¹⁶⁴ ; une *Paix entre la France et l'Empereur* au siège de Mantoue (entre 1796 et 1797) de Metzger¹⁶⁵ ; trois versions de la *Bataille de Marengo* (14 juin 1800) de César, Viguerie et Dourlen¹⁶⁶. Entre le sacre de Napoléon et le retour des Bourbons, de nouvelles « batailles » sont encore livrées par les éditeurs de musique dans la tradition de ces pièces révolutionnaires¹⁶⁷.

(160) Jan Ladislav DUSSEK (1760-1812), *La Mort de Marie-Antoinette*, pièce de piano-forte, œuvre 44, Paris, Pleyel, ca 1796, F-Pn [L 10334].

(161) Félix DESPRÉAUX (1746-1813), *La Bataille de Fleurus suivie de Pas de charge qui a décidé la victoire en faveur des Français composée pour le piano-forte avec accompagnement de violon*, Paris, Porro, [octobre 1794], F-Pn [D 16415 ; Franz METZGER (actif à Paris entre 1785 et 1808), *Bataille de Fleurus*, pièce militaire pour le forte-piano avec accompagnement de violon ad Libitum dédiée à l'armée de Sambre et Meuse [...] œuvre XI^e, Paris, Auteur, Lobry, [novembre 1794], F-Pn [Vm⁷ 7120].

(162) Daniel STEIBELT, *Défaite des Espagnols par l'armée française*, sonate militaire pour le piano-forte, Paris, Boyer (n° 127 du *Journal de pièces de clavecin*), [juillet 1794], F-Pn [Vm⁷ 5658].

(163) Bernard LORENZITI (1764 ?-1815 ?), *Bataille de Prague*, quatuor pour deux violons, alto et basse, Paris, Naderman, [ca 1794], [Vm⁷ 7115 ; Bernard VIGUERIE (1761-1819), *La Bataille de Prague*, sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon et violoncel, Paris, Imbault, [ca 1794], F-Pn [Rés. F 1612].

(164) Jacques-Marie BEAUVARLET-CHARPENTIER (1766-1834), *Victoire de l'armée d'Italie, ou la Bataille de Montenotte*, pour le forte-piano ou orgue, Paris, Auteur, Louis, [septembre 1796], F-Pn [Fol Vm 225⁴].

(165) Franz METZGER, *La Paix entre la France et l'Empereur, ou les prodiges de l'armée d'Italie*, pièce militaire pour le forte-piano, avec accompagnement de violon et de violoncelle ad libitum, œuvre 15, dédiée au général Buonaparte, Paris, [novembre 1797], auteur, F-Pn [Vm⁷ 5711].

(166) Pierre-Antoine CÉSAR, *Bataille de Maringo gagnée par le général Bonaparte*, Premier Consul de la République française, où l'on entendra tout ce qui s'est passé dans cette action, composée pour le forte-piano, Paris, Durieu, [ca 1800], F-Pn [Vm⁷ 7118 ; Bernard VIGUERIE, *Bataille de Maringo*, pièce militaire et historique pour le forte-piano avec accompagnement⁴ de violon et basse dédiée à l'armée de réserve, Paris, auteur, [juillet 1800], F-Pn [Vm⁷ 5697 ; Victor DOUREN (1780-1864), *Sonate militaire pour piano forte* [...] œuvre 2.^e, Paris, Capelle, Paris, Capelle, [décembre 1800], [Vm¹² 8394. À noter également l'existence d'une version pour musique militaire par Georg-Friedrich FUCHS, *La Bataille de Maringo*, dédiée à Bonaparte, premier consul, musique militaire, Paris, auteur, [ca 1800], F-Pn [Vm²⁷ 1594].

(167) Sans dresser un état complet et précis des sources, signalons que Steibelt écrit sur la bataille d'Ulm (15-20 octobre 1805) et sur la bataille d'Austerlitz (2 décembre 1805), sujet également de deux autres pièces de Jadin et Beauvarlet-Charpentier ; Lemièrre de Corvey met en musique le siège de Gaète (26 février-18 juillet 1806) ; dans son *Élégie harmonique*, Dussek évoque le souvenir de la bataille de Saalfeld (10 octobre 1806, du côté prussien) ; Lemièrre de Corvey et Beauvarlet-Charpentier composent sur la bataille d'Iéna (14 octobre 1806) ; Mansui s'intéresse à la campagne de Russie (juin-septembre 1812) ; Beauvarlet-Charpentier, à l'entrée à Wilna (juin-juillet 1812) ; Steibelt, à la prise de Moscou et à son incendie (14 septembre au 23 octobre 1812) ; Aubery-Dubouley, à la bataille de Montmirail (11 février 1814) ; Pacini, à la bataille de Paris (30 mars 1814). Pendant les Cent-Jours, Ruppe peint la défaite à la bataille de Waterloo (18 juin 1815). Sous la Restauration,

Sur la nature de ces pièces, les musicologues sont assez partagés : Michèle Biget considère « ce répertoire pour clavier [...] conservateur », « d'une évidente naïveté » et « manqua[n]t d'originalité »¹⁶⁸ ; à propos de la *Bataille de Jemappes* de Devienne, Jean Mongrédien estime que « tout cela est à peu près sans intérêt »¹⁶⁹, ce qui semble résumer le point de vue très critique de Castil-Blaze en son temps :

« On donne ce nom [bataille] à une sorte de composition instrumentale dans laquelle le musicien croit imiter, avec des sons, le bruit de guerre et les divers résultats d'une *bataille*. / L'expression musicale, riche en images et en effets, a ses bornes qu'il faut bien se garder de passer. Toute tentative, en ce genre, ne sert qu'à montrer l'impuissance de l'art et la sottise de l'artiste. [...] Il y en a qui poussent leur ridicule présomption jusqu'à tenter l'imitation d'une *bataille*. Que produisent-ils ? du bruit, et rien que du bruit. L'expression instrumentale est trop vague. [...] / L'auteur d'une *bataille* [...] couvre sa partition grotesque de burlesques explications. Les écoutants n'ont pas sous les yeux un livret qui les aide à débrouiller ce chaos infernal, cet amas indigeste de lieux communs triviaux, dont l'effet assourdissant ne peut être comparé qu'au vacarme que font les paysans pour arrêter leurs abeilles fugitives. / [...] c'est le comble de l'absurdité. / On nous a donné successivement les batailles de Prague, de Jemappes, de Marengo, d'Austerlitz, de Waterloo, etc., etc., [...]. Tous ces œuvres singuliers ont été achetés par la foule ignorante. Ne doit-on pas compter sur le succès d'une spéculation fondée sur la sottise »¹⁷⁰ ?

Yves Jaffres pense quant à lui que ces batailles « participent de quelque manière à un élan social et politique qui leur confère une toute nouvelle dimension psychologique » et que le piano-forte est chargé de « traduire, dans le cadre d'une famille, ou d'un groupe de partisans, souvent éprouvés, les émotions fortes causées par les troubles de ces périodes agitées... »¹⁷¹. Cette réflexion est d'autant plus vraie que ces « batailles », à l'exception peut-être de celle de Devienne, sont publiées dans les jours ou

Beauvarlet-Charpentier rend hommage à la bataille de Fontenoy (11 mai 1745) gagnée par Louis XV, quelques mois après le retour des Bourbons.

(168) Michèle BIGET-MAINFROY, « Les pièces caractéristiques », *op. cit.*, p. 397, 395 et 406.

(169) Jean MONGRÉDIEN, *op. cit.*, p. 266. Si Jean Mongrédien accorde une place à cette « symphonie » dans son livre, c'est qu'il recherche les traces de la symphonie française qui « disparaît en tant que genre » (p. 265).

(170) François-Henri-Joseph CASTIL-BLAZE, *op. cit.*, p. 57-60. Pour contredire cette opinion, il suffit de se forger la sienne en découvrant les différentes batailles enregistrées en 2012 chez Forgotten Records par le pianiste Daniel Propper dans *L'Écho des batailles*.

(171) Yves JAFFRES, *op. cit.*, p. 88.

les semaines qui suivent l'événement¹⁷². Elles constituent donc un corpus de pièces dont l'intérêt dépasse la simple analyse musicale. Comme le souligne Adélaïde de Place, « d'une façon générale, ces œuvres visaient d'abord à l'effet, faisant fi de toute qualité musicale »¹⁷³, là où Yves Jaffres précise que « ce sont avant tout des évocations : elles ont pour but de susciter de vives émotions chez les auditeurs »¹⁷⁴.

Mais de quels auditeurs parlons-nous ? À l'exception de la *Bataille de Jemappes* de Devienne exécutée en concert, les autres pièces n'apparaissent pas dans les programmes de concert. La « foule ignorante » de Castil-Blaze serait donc principalement constituée par celle des amateurs et des élèves qui se produisent dans le cadre de la famille et de la leçon. Du divertissement à l'enseignement, il n'y aurait qu'un pas pour Adélaïde de Place car « en réalité, il s'agissait surtout d'une musique de divertissement qui, comme le précisait Camille Pleyel, convenait particulièrement bien aux apprentis pianistes en quête de morceaux récréatifs »¹⁷⁵. Toujours à l'exception de Devienne, il n'est donc pas très étonnant de trouver dans la liste des auteurs un profil commun de pianiste virtuose, professeur de piano et arrangeur d'œuvres lyriques réduites pour le piano¹⁷⁶, dont la production vise effectivement un lectorat d'amateurs et d'élèves, et correspond tout à fait à la généralisation du piano-forte dans la société. Pour Yves Jaffres, « l'émergence de batailles musicales se révèle donc comme un événement essentiellement pianistique »¹⁷⁷, ajoutant que les circonstances historiques exceptionnelles sont en quelque sorte un prétexte pour explorer les limites sonores de l'instrument qui pouvaient rendre tous

(172) Il suffit pour cela de comparer les dates des annonces relevées dans la presse avec les dates des événements dans les sources citées plus haut.

(173) Adélaïde DE PLACE, *op. cit.* p. 105.

(174) Yves JAFFRES, *op. cit.*, p. 90.

(175) Elle cite les « observations » de Pleyel publiées en préface du *Répertoire des demoiselles* (Paris, Pleyel et fils, 1820) : « J'ai remarqué depuis longtemps que les professeurs qui se livrent à l'enseignement du piano, sont fort embarrassés lorsque [...] ils sont obligés de choisir des morceaux susceptibles d'être exécutés en société, et de produire de l'effet, sans cependant être difficiles. / C'est à cet embarras sans doute qu'il faut attribuer la prédilection de quelques maîtres pour les ouvertures, batailles et airs de ballets ».

(176) À titre d'exemple, Pierre-Antoine César est l'auteur d'un catalogue d'arrangements produits à partir du répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique (entre autres, les ouvertures de *Deux jumeaux de Bergame* de Désaugiers, des *Trois fermiers* de Dezède, d'*Iphigénie en Aulide* et d'*Armide* de Gluck, de *la Fausse magie*, de *Midas*, des *Événements imprévus* et de *Colinette* de Grétry, d'*Henri IV* et de son entracte de Martini, de *Félix* et de *la Belle Arsène* de Monsigny, de *la Feinte jardinière* et de *Roland* de Piccinni, d'*Œdipe à Colone* de Sacchini), mais également des 24 livraisons des *Variétés amusantes* comportant des ariettes d'opéra et d'opéra-comique, ariettes italiennes, romances, vaudevilles et duo.

(177) Yves JAFFRES, *op. cit.*, p. 88.

ces effets et ces contrastes grâce aux jeux de nuances et de pédales, loin du peuple et des fêtes révolutionnaires.

Si l'on se réfère au quatrième chapitre du catalogue de Constant Pierre consacré à la musique instrumentale¹⁷⁸, les « batailles » se distinguent en effet des œuvres composées pour les cérémonies en plein air et souvent orchestrées pour instruments à vent. D'ailleurs, Constant Pierre ne s'attarde pas sur ces pièces savantes, dont l'intention et la destination sont tout à fait différentes. En cherchant à valoriser la virtuosité de l'exécutant, elles s'apparentent ainsi à trois autres genres proches de l'improvisation écrite, très en vogue à cette époque : le thème et variations, la fantaisie sur la paraphrase d'un thème donné, le pot-pourri combinant, juxtaposant et variant différents airs à la mode tirés du répertoire vocal (opéras, romances, chansons, comptines) ou instrumental. Elles empruntent également aux genres musicaux mis au goût du jour pendant la Révolution : marches – lugubres, funèbres, militaires, victorieuses ou parfois religieuses –, ouvertures – du répertoire lyrique ou pour instruments à vent –, pas – redoublés, de manœuvre ou de charge –, symphonies militaires, harmonies, chants – de triomphe, de départ, de retour –, suites d'airs civiques, etc. Une des particularités de toutes ces pièces historiques, qui puisent un peu dans tous ces genres, est de donner une perspective du champ de bataille ou de l'événement historique, en exploitant différents moyens musicaux souvent stéréotypés que l'on trouve dans la mélodie, l'harmonie, le rythme, l'intensité et le timbre.

Cris des blessés et coups de canon

Le point commun de toutes ces pièces descriptives est le récit d'un épisode historique particulier qui associe à la musique des didascalies permettant de suivre le déroulement de l'événement et de donner à l'interprète l'intention souhaitée. La comparaison des *Batailles de Jemappes* de Devienne et de César fait apparaître des traits communs entre les deux pièces. La coupe est quasiment la même : la forme globale est en trois parties, décrivant les préparatifs de la bataille, le combat et la victoire. Le plan tonal des pièces est en *ré* majeur, avec épisode central expressif dans l'homonyme mineur, ici en *ré* mineur, pour peindre « les plaintes et les cris des blessés » pour Devienne, les « plaintes des mourants et des blessés » pour César. Les séquences militaires sont marquées par des éléments musicaux caractéristiques puisés dans le genre des marches et des fanfares,

(178) Constant PIERRE, *Hymnes et chansons*, op. cit., p. 839-860.

qui apportent au passage quelques éléments thématiques. Les hymnes cités, souvent arrangés, donnent du mouvement au tableau, en imitant le déplacement des troupes alliées ou ennemies (avec effets d'éloignement et de rapprochement). Les airs patriotiques ont un caractère diégétique et donnent à entendre la *Marseillaise*, la *Carmagnole* ou *Ça ira*. Les couleurs du tableau puisent enfin dans la transcription de bruits de guerre : le tocsin résonne au loin, le feu de file s'embrase, les coups de canon assourdissants détonnent, les troupes et les cavalcades progressent, fuient ou s'affrontent en assauts violents à la baïonnette, les ordres militaires du général prennent l'allure d'un récitatif et les cris des soldats percent le tumulte. Tous ces éléments stylistiques se retrouvent dans les « batailles » composées après celles de Jemappes et ce, jusqu'à la Restauration. Arrêtons-nous sur deux de ces éléments : l'épisode expressif et les coups de canon.

Figure 5. Devienne, *La Bataille de Jemappes*

Figure 6. César, *La Bataille de Jemappes*

Figure 7. Despreaux, *La Bataille de Fleurus*

Figure 8. César, *La Bataille de Marengo* Figure 9. Viguerie, *La Bataille de Marengo*

Dans le corpus des batailles révolutionnaires, l'épisode expressif est présent dans cinq batailles, de Jemappes à Marengo, en passant par Fleurus. Les caractéristiques sont semblables d'une bataille à l'autre : il est toujours écrit dans le relatif mineur du ton principal dans un tempo assez lent (*largo*, *adagio*, *andante*, *lento* ou *lamentabile*) ; pour illustrer les « plaintes » des blessés et des mourants, didascalie commune à toutes ces pièces, les compositeurs empruntent au style rigoureux les dissonances et les chromatismes de Gluck, l'écriture syncopée *alla zoppa* ou en triolets de croches rappellent le style *Sturm und Drang* de Haydn ou de Mozart, l'imitation des plaintes sont accentuées, en plus des dissonances, par des *sforzando* (*rinf*) ou des accents.

Figure 10. Devienne, *La Bataille de Jemappes*

S'ils sont présents dans toutes les pièces, les coups de canon sont figurés par différents moyens. Devienne utilise un motif mélodique très simple, allant de la dominante à la tonique sur des valeurs courtes. La simplicité de cette écriture dérive ici de la première version pour

orchestre¹⁷⁹, dont la palette d'effets disponibles diffère de celle du piano-forte. Cette manière d'imiter le tir rapide du canon n'est pas sans rappeler quelques introductions de symphonies classiques, notamment les 38^e et 41^e symphonies de Mozart. La puissance des coups est marquée de trois manières différentes : registre grave, doublure à l'octave et suspension. C'est exactement le procédé utilisé, avec quelques variantes de rythmes, par Despréaux dans sa *Bataille de Fleurus*. Cette idée de suspendre la détonation – par un point d'orgue chez Devienne ou par une valeur longue chez Despréaux – figure assez bien l'effet perçu par l'oreille humaine : le bruit assourdissant du canon s'impose et résonne longtemps.

Figure 11. Despreaux, *La Bataille de Fleurus*

Figure 12. Metzger, *La Bataille de Fleurus*

Sur le même sujet, Metzger utilise des moyens similaires, mais en opposant deux sonorités de canons, le « canon ennemi » (en *si* mineur)

(179) L'introduction de la pièce par les cinq coups de canons entrecoupés par des points d'orgue a été ajoutée dans l'arrangement pour forte-piano. Ils reprennent le style d'écriture employé par Devienne pour imiter les détonations dans les parties de violoncelles et contrebasses de la version pour orchestre.

et le « canon français » (en *la* majeur). Le choix des tonalités renforce l'expression en donnant une perspective dramatique : le ton mineur des canons ennemis évoque la peur, la douleur et les pertes françaises, alors que le ton majeur des canons français ouvre le chemin de la victoire. Dans sa *Bataille de Marengo*, César simplifie ce procédé en marquant les coups par de puissants accords à trois sons avec octave dans le grave du piano-forte, sur un rythme soutenu de noires alternant avec des blanches.

Figure 13. César, *La Bataille de Marengo*

Dans cette pièce, César réutilise le procédé imitatif du « feu de file » précédant la série de coups de canon, qu'il avait déjà imaginé pour sa *Bataille de Jemappes*. Dans celle-ci, le feu de file débouche sur une mesure vide avec point d'orgue dans laquelle l'absence de musique doit pourtant figurer le coup de canon précédant la charge : voici l'illustration parfaite de l'utilisation de la pédale de tenue d'harmonie, qui, bien qu'elle ne soit pas notée, semble assez évidente pour produire l'effet du feu de file.

Figure 14. César, *La Bataille de Jemappes*

Celui-ci progresse dans l'aigu tout en faisant grossir une pâte harmonique débouchant sur une résonance maintenue de deux gammes

complètes de *ré* majeur à laquelle s'ajoute un cluster dans le grave de l'instrument. C'est en effet ce que César demande à l'interprète dans l'avertissement de ses deux batailles en précisant que, mêlé au son du tocsin des villages environnant la bataille de Jemappes, « ce coup doit estre exprimer [*sic*] sourdement, avec le plat de la main gauche, en touchant toutes les notes indistinctement dans les basses et conserver la main dessus pendant les quatre mesures », ou que pour Marengo, « le coup de canon s'exprime en frappant du plat des deux mains à la fois, avec une sorte de force, toutes les notes indistinctement des basses, et les conserver jusqu'à l'extinction de la vibration du son ». Dans sa *Bataille de Marengo*, Viguerie propose une variante de jeu pour produire ce cluster : « on exprimera les coups de canon marqués [O barré d'une croix], en étendant l'avant bras droit et les deux mains à plat sur les trois octaves d'en bas, pour en faire sonner indistinctement toutes les notes ; on en soutiendra le son jusqu'à ce que les vibrations soient presque éteintes ».

Figure 15. Viguerie, *La Bataille de Marengo*

À l'affiche des concerts parisiens s'invitent entre 1789 et 1794 trois œuvres portant le titre de « bataille ». Pièces de circonstance qui collent à l'actualité politique, elles défendent toutes une idée de la république au concert, au théâtre, au salon ou dans la rue. Malgré une apparente similitude de titre, elles font pourtant l'objet de traitements bien différents et s'adressent également à des publics variés. L'ouverture et l'entracte de la *Bataille d'Ivry* de Martini ne célèbre plus à l'Opéra-Comique le sacre et la grandeur de Louis XVI, mais incarne à travers l'expression d'une musique guerrière, le sentiment patriotique du moment. L'hymne et les chœurs des *Batailles de Fleurus* composées par Catel s'inscrivent dans les célébrations officielles des victoires de la Première coalition : le peuple s'en empare dans les concerts patriotiques organisés en plein air. La *Bataille de Jemappes* de Devienne est quant à elle une symphonie descriptive et imitative inscrite au programme des concerts de Feydeau. Relativement épurées et accessibles, elles suivent la forme de l'hymne avec son alternance de couplets et de refrains, ou celle de la cantate avec chœur

chez Catel ; parfois audacieuses et savantes, elles bouleversent les formes et les genres académiques pour devenir de véritables expériences musicales et originales chez Devienne. *La Bataille de Jemappes* est de ce point de vue une partition hors du commun, une des rares arrangées pour l'orchestre, et de fait, l'unique pièce de ce genre donnée dans un concert public. Elle apparaît donc comme représentative de toute une littérature parallèle pour le piano-forte, destinée aux amateurs et aux élèves, qui constitue « un champ d'expérimentation à la fois des ressources sonores de l'instrument en pleine évolution et aussi d'une écoute qui laisse plus de place à l'émotion »¹⁸⁰. Par ailleurs, elle appartient aux premières pièces d'un genre nouveau, très en vogue entre la Révolution française et la Restauration, composé – si l'on fait la synthèse des titres des sources – de « pièces » ou de « sonates », « militaires », « historiques » ou « imitatives », « où l'on entendra tout ce qui s'est passé dans cette action »¹⁸¹.

Joann ÉLART
Département de musicologie
Université de Rouen
Rue Lavoisier
76821 Mont Saint Aignan Cedex
joann.elart@univ-rouen.fr

(180) Yves JAFFRES, *op. cit.*, p. 97.

(181) Pierre-Antoine CÉSAR, *Bataille de Marengo*, *op. cit.*, page de titre.