

La Marseillaise de Serge Gainsbourg

Didier Francfort

DANS **VINGTIÈME SIÈCLE. REVUE D'HISTOIRE** 2007/1 n^o 93 , PAGES 27 À 35
ÉDITIONS **PRESSES DE SCIENCES PO**

ISSN 0294-1759

ISBN 9782724630671

DOI 10.3917/ving.093.0027

Date de mise en ligne : 01/01/2007

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2007-1-page-27?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

La Marseillaise de Serge Gainsbourg

Didier Francfort

***La Marseillaise* de Serge Gainsbourg, facilement identifiable à son « Aux armes et caetera » et à son rythme reggae, est devenue un classique. Didier Francfort, scrutant le contexte politique et culturel de la fin des années 1970, montre pourtant qu'au moment de sa création cette réinterprétation de l'hymne national fut dénoncée comme une odieuse provocation par ceux qui étaient décidés à lutter contre toute atteinte à ce qu'ils considéraient comme un élément patrimonial intouchable.**

L'image de Gainsbarre, mal rasé, fumant une éternelle cigarette, brûlant des billets de cinq cents francs devant un public de téléspectateurs scandalisés s'est imposée, en France, comme une des manifestations les plus visibles du goût contemporain pour la provocation. Gainsbarre, double maléfique de Serge Gainsbourg, est à l'artiste ce que Mister Hyde est au Docteur Jekyll, un double monstrueux devenu une sorte d'ennemi public numéro un. Toutes les productions de Gainsbourg, à partir de la fin des années 1960, sont ainsi jugées *a posteriori* provocatrices. Nul ne songerait, bien sûr, à s'en prendre aux premières chansons, à la *Javanaise* et au *Poinçonneur des Lilas* alors que le scandale, qui a suivi la diffusion et le succès de la version reggae de *La Marseillaise*, enregistrée par Gainsbourg en 1979, serait un exemple de cette provocation systématique. S'attaquant à un symbole de la nation, elle serait un quasi-blasphème ¹.

(1) Jacques Cheyronnaud, « Un blasphème très contemporain, "La Marseillaise" de Gainsbourg », *Mentalités. Histoire des cultures et des sociétés*, numéro « Injures et blasphèmes », 2, 1989, p. 151-159.

Certes, l'hymne « outragé » fut défendu au nom de son sens politique premier de mobilisation patriotique et républicaine. Mais était-il réellement menacé ? N'a-t-on pas trop vite fait de dire que Gainsbourg, provocateur-né, ne pouvait produire que des provocations et que son détournement de l'hymne national procédait à l'évidence d'un tel mécanisme ? Si l'on cherche une intentionnalité, des références agissant au moment de l'élaboration de la chanson, d'autres motifs, d'autres sensibilités, bien éloignés du seul désir de provoquer un scandale, n'apparaissent-ils pas ?

Chanson, hymne et provocation

Pour qu'il y ait provocation, il faut en effet qu'il y ait intentionnalité. Il ne pourrait y avoir de provocation involontaire. Cela exclut du champ de l'étude des démarches politiques ou productrices de culture perçues à tort comme provocatrices, des faux pas, des dérapages qui ne relèvent pas d'un tel projet délibéré... Par naïveté ou par savant calcul, nombre d'artistes et d'écrivains, accusés d'être des provocateurs, affirment bien haut le contraire. Il faut reconnaître que l'expression « c'est de la provocation » est associée à une accusation d'illégitimité, dont sont suspectes des démarches artistiques de rupture ou d'avant-garde : ce n'est que de la provocation, c'est donc une fausse nouveauté, une démarche non créatrice. L'expression revient à dire avec l'enfant du conte d'Andersen que le roi est nu, en dénonçant les snobismes et les modes superficielles. Un tel rejet d'œuvres jugées provocatrices présuppose un schéma romantique de sincérité et d'authenticité de

l'inspiration : faire intervenir un projet provocateur est suspect de traduire un objectif commercial de recherche du scandale, mettant sur le devant de la scène une production qui ne le mérite guère. Tout ce qui dérange et est incompris se voit ainsi vite balayé du champ culturel en étant ramené, par le terme de provocation, à une attitude inauthentique et non artistique. On ne peut que se détacher de tels jugements de valeur, qui n'ont pas leur place en histoire culturelle. Mais il est plus difficile de distinguer, parmi les productions culturelles des sociétés contemporaines, celles qui relèvent de la provocation consciente de celles qui ont choqué sans intention de le faire. Rares sont les sources (correspondance, programme, manifeste...) qui permettent de différencier avec certitude les vrais provocateurs des artistes diffamés¹.

Le domaine de la chanson abonde d'exemples d'œuvres, à cet égard, inclassables. Et c'est peut-être la spécificité de la chanson que de jouer sur cette ambiguïté, texte et musique n'agissant pas nécessairement de façon cohérente et convergente². « De la chanson à texte à la chanson dépourvue de texte et réduite pour ainsi dire à l'onomatopée, écrit Yves Charles Zarka, ce qui fait le succès des vagues successives de chansons, en particulier au 20^e et en ce début de 21^e siècle, c'est la capacité pour certaines chansons d'opérer des identifications et des reconnaissances collectives³. » La chanson provocatrice, soit par ses paroles, soit par sa musique, soit par la conjonction paradoxale de ces

deux éléments qui seraient, séparément, anodins, permet une identification par opposition. Mais il ne suffit pas d'être contre pour qu'il y ait provocation – bien des chansons militantes, engagées, s'inscrivent dans un tout autre registre –, il faut aussi qu'il y ait un défi. Par l'action, souvent divergente, des paroles et de la musique, une chanson affirme haut et fort, « voici ce que je ne suis pas ». En appréciant cette chanson, je me démarque sans que, séparément, paroles et musiques relèvent de la logique de la provocation. Des vedettes de la chanson deviennent ainsi – en partie malgré elles, en partie parce que cela est un bon argument commercial ou parce que la chanson fonctionne d'abord dans un processus d'identification – des porte-drapeaux de générations et de groupes sociaux ou politiques dominés, minoritaires, exploités ou victimes de discriminations. Mais il s'agit bien de se différencier et de s'affirmer « contre ». Léo Ferré ou Georges Brassens n'avaient peut-être pas vocation à être de véritables dirigeants politiques, ni même des meneurs de groupes révolutionnaires. Pourtant, lorsque Brassens chante en public *Hécatombe* et que l'on y force les pauvres gendarmes à crier « Vive l'anarchie ! », une partie non négligeable de la salle applaudit, alors que le chanteur ne songe nullement à faire de cette chanson, à la fois violente et pleine de bonhomie, un hymne à la révolte. L'image du chanteur brouille les messages déjà contradictoires de la chanson et apporte un troisième élément de sens, parfois différent des paroles et de la musique. Les chansons de Gainsbourg ne sont plus entendues de la même façon dans la société française, à mesure que l'image de Gainsbourg est associée aux provocations de l'homme public et, souvent, cette image se détériore, même auprès d'anciens admirateurs.

Le contexte peut ne pas toujours éclairer la chanson, réduite artificiellement à être un reflet de la société. Jacques Cheyronnaud suggère la

(1) Le travail de réflexion méthodologique entrepris par Frank Langlois, dans le cadre de son doctorat de musicologie dirigé par Pierre-Albert Castanet et poursuivi par une habilitation à diriger des recherches soutenue en décembre 2005 à l'université de Rouen, apporte des outils pour une exploitation systématique des sources écrites telles que la correspondance des musiciens. La part consciente du désir de provoquer un scandale pourrait être abordée de façon comparative et rigoureuse en exploitant les acquis de cette recherche.

(2) Yves Charles Zarka, « Ce que la chanson ne dit pas », *Cités. Philosophie politique. Histoire*, 19, 2004, p. 3.

(3) *Ibid.*, p. 5.

possibilité de fonder « une autre histoire de la chanson » qui ne se contenterait pas d'établir une généalogie de la forme, mais s'attacherait à l'étude du « mode de diffusion » de la chanson et des formes de sociabilité qui l'accompagnent¹. Si Gainsbourg est globalement perçu comme un provocateur, il conviendrait ainsi de démêler ce qu'il y a de provocateur dans ses chansons et ses films, d'une part, et ses propos télévisés ou son comportement public ou privé, d'autre part. C'est cette dimension globale que soulignent des approches biographiques et souvent quasi hagiographiques de Gainsbourg². Il ne s'agit pas ici d'énumérer les outrages publics de Gainsbourg ou de son double « Gainsbarre », depuis les avances explicites faites lors de fameuses émissions télévisées jusqu'à son film *Je t'aime, moi non plus* (1969). Nous nous en tiendrons à une seule provocation, afin d'analyser ses modalités et de faire l'anatomie d'un scandale, celui qui a accompagné, en 1979-1980, la sortie du disque enregistré à la Jamaïque avec des musiciens locaux, sur lequel figurait une version de l'hymne national français, transformé en reggae et devenu ainsi *La Marseillaise* de Gainsbourg. Les paroles du refrain y sont simplifiées à l'extrême : « Aux armes et caetera. »

Toutes les transformations d'un hymne national ne relèvent pas nécessairement de la provocation. Dans sa monumentale histoire de *La Marseillaise*³, Frédéric Robert a rassemblé de nombreuses citations et transformations qu'a connues l'hymne de Rouget de Lisle. Tchaïkovski en a fait, dans sa fameuse *Ouverture 1812*, une musique belliqueuse symbolisant l'arrogance française qui menaçait, avec les

armées napoléoniennes, la paisible Russie. Valéry Giscard d'Estaing a cherché, lors de son septennat, à rompre avec cette image agressive de l'hymne national français et à revenir à des versions originales, moins belliqueuses et plus lentes. Il est vrai que le rythme de l'hymne français est devenu, avec celui de l'hymne italien *Fratelli d'Italia*, plus alerte encore, ou avec l'hymne polonais, une exception dans une Europe où dominent les hymnes d'allure religieuse, lente, solennelle allant jusqu'à l'infinie tristesse et l'émotion de l'hymne hongrois de Ferenc Erkel (1810-1893)⁴. Le président Valéry Giscard d'Estaing avait fait ralentir *La Marseillaise* pour la rendre plus pacifique et, d'une certaine façon, plus européenne. L'initiative fut jugée pour le moins diversement. Au lendemain de la première audition de cette version, à l'occasion du 11 novembre 1974, les réactions hostiles fusèrent⁵. C'est dans ce contexte que doit être replacée la version reggae de Gainsbourg mais aussi, peut-être, dans le temps plus long d'une érosion, qu'elle soit décriée, combattue ou justifiée, du caractère sacré des hymnes et des symboles. En octobre 2001, *La Marseillaise* fut sifflée au stade de Saint-Denis, ce qui provoqua la colère et le départ du président Jacques Chirac. Cet incident serait-il une autre étape dans cette même évolution ? Elle fut aussi combattue par Jean-Pierre Chevènement qui, lors de son passage au ministère de l'Éducation nationale, voulut réintroduire l'hymne national dans les écoles, disposition reprise en 2005 pour les écoles primaires. Gainsbourg est-il véritablement du côté de l'outrage ou, au

(1) Jacques Cheyronnaud, « Une autre histoire de la chanson ? », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, numéro spécial « La chanson française », 16, juin 2004, p. 23-24.

(2) Yves Salgues, *Gainsbourg ou la provocation permanente*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1989.

(3) Frédéric Robert, *La Marseillaise*, Paris, Imprimerie nationale, 1989.

(4) Didier Francfort, « Paroles d'hymnes. Approche historique comparée des hymnes nationaux d'Europe centrale et orientale », *Cahiers du Dictionnaire des notions politiques et sociales des pays d'Europe centrale et orientale*, numéro « Linguistique et politique » sous la direction de Henri-Claude Grégoire et Danuta Bartol, 1-2, 2003, p. 146-163.

(5) Jacques Cheyronnaud, « Un blasphème très contemporain... », *op. cit.*, p. 153-154.

contraire, son adaptation est-elle une forme d'hommage, sans doute paradoxal, à l'hymne national ?

Contexte politique, contexte musical

L'anatomie du scandale de la version reggae de Gainsbourg renvoie aussi à un contexte politique et culturel de la France des années 1970. La monumentale biographie de Gainsbourg écrite par Gilles Verlant montre bien que Gainsbourg n'a alors pas encore imposé une figure univoque de provocateur, d'ennemi public ou d'homme par qui le scandale arrive¹. Gainsbarre n'a pas encore vaincu. À bien des égards, Gainsbourg est un artiste caméléon, reflétant les goûts et les idées dominants, capable d'être punk quand ce mouvement de contestation ne fait que naître en France, capable d'être une référence pour diverses générations, capable de prises de positions politiques explicites mais changeantes. Ce « Zelig » de la chanson, comparable au personnage de Woody Allen, n'en est pas à une contradiction près, ni dans sa démarche esthétique ni dans ses positions politiques. Dans l'article nécrologique que Danièle Heymann lui a consacré, celle-ci a bien vu que Gainsbourg « n'a pas cessé de caracolier, gouailleur et ténébreux, sur la crête des vagues musicales² ». « Même, poursuit-elle, lorsqu'elles n'étaient pas à son goût, il les a toutes récupérées, annexées, au bon moment, endossant successivement – sans paraître jamais déguisé – les costumes jazzy, pop, yé-yé, rock, afro-cubain, reggae, funky. Intelligence, faculté d'adaptation, compétence musicale, certes. Mais, mieux que cela, plus que tout, adéquation des rythmes du temps collectif à des mots rien qu'à lui³. »

(1) Gilles Verlant, *Gainsbourg*, Paris, Albin Michel, 2000.

(2) Danièle Heymann, « Gainsbourg... et caetera. Le chanteur-compositeur est mort dans la soirée du 2 mars, à son domicile parisien. Il était âgé de 62 ans », *Le Monde*, 5 mars 1991.

(3) *Ibid.*

S'il n'est pas classable dans le groupe des « chanteurs engagés » comme Jean Ferrat ou François Béranger, il est tout à fait capable d'exprimer des idées politiques précises dans ses chansons et des prises de positions publiques. En 1967, dans *Le Sable et le Soldat*, chanson de soutien à Israël, il entonne :

« Oui, je défendrai le sable d'Israël,
La terre d'Israël, les enfants d'Israël »

Il écrit, la même année, pour Dominique Walter (fils de Michèle Arnaud), une chanson satirique détournée sur la guerre froide :

« Johnsyne et Kossigone
Sont deux petites mignonnes
Mais non rien à faire
Je resterai célibataire »

La référence à Lyndon B. Johnson, alors président des États-Unis, et à Alekseï Nikolaïevitch Kossyguine, son interlocuteur soviétique, est plaisante. On pourrait presque s'amuser à trouver dans cette chanson une illustration gentiment satirique de la logique gaullienne hostile aux blocs. D'ailleurs, Michèle Arnaud passait pour être proche, en 1967, du Premier ministre Georges Pompidou. En avril 1974, Serge Gainsbourg, comme Johnny Hallyday, Mireille Mathieu ou Gilbert Bécaud, appelle à voter à l'élection présidentielle pour Valéry Giscard d'Estaing. Interviewé en 1975, il explique ce choix par « des raisons avouables » : « Je n'ai aucune sympathie pour Mitterrand. Il s'est mouillé dans le passé dans des positions trop équivoques⁴. »

Le succès et le scandale du film de Gainsbourg *Je t'aime moi non plus*, sorti à Paris en mars 1976, inaugurerait peut-être une nouvelle période. Ses

(4) Entretien avec Serge Gainsbourg dans *Absolu*, magazine mensuel dirigé par Claude François, 14, septembre 1975, cité dans Gilles Verlant, *op. cit.*, p. 445.

disques plaisent à la génération punk du « *no future* » avec *L'Homme à la tête de chou*. Le contexte politique change, Gainsbourg aussi. Son public s'écarte des espoirs de réforme du début du septennat, s'il en a jamais été proche. Une décennie après les « événements », la gauche gagne du terrain aux législatives de mars 1978, les divisions internes de la majorité présidentielle se traduisent en des termes patriotiques, pas très éloignés des paroles de *La Marseillaise*, dans le fameux appel de Cochin (décembre 1978) dans lequel Jacques Chirac s'en prend au « parti de l'étranger ».

Aux côtés du groupe français Bijou, Gainsbourg se mue en rocker. Mais dans *L'Homme à la tête de chou*, il adopte le rythme reggae, avant le succès mondial et la grande tournée européenne de Bob Marley. L'engouement pour le reggae que pressent Gainsbourg est dû aux qualités dansantes de la musique jamaïcaine. Il n'est pas exclu que s'engouffrent dans cette mode les rêves et les espoirs, en partie tiers-mondistes, d'une génération volontiers critique à l'encontre de l'hégémonie culturelle nord-américaine. Philippe Lerichomme, devenu producteur de Gainsbourg, parvient sans trop de difficulté à le convaincre d'aller puiser aux sources mêmes du reggae en enregistrant un album à Kingston.

Les biographes de Gainsbourg ont reconstitué les conditions de l'enregistrement en janvier 1979 dans les Studios Dynamic Sounds à Kingston¹, la rencontre avec les musiciens jamaïcains (Sly Dunbar, Robbie Shakespeare) et surtout, ce qui nous intéresse le plus ici, le choix par Gainsbourg d'une « Marseillaise » reggae et la façon dont il a eu l'idée, puisée dans le *Grand Larousse encyclopédique*, de remplacer les paroles du refrain par « Aux armes et caetera ». Philippe Lerichomme, cité par Gilles Verlant, insiste sur l'intentionnalité : « J'étais pour ma

part loin de me douter de l'impact que pourrait avoir sa "Marseillaise", mais lui, il en avait parfaitement conscience. » La volonté de faire scandale est manifeste, mais elle n'est pas seule en jeu.

Il n'est sans doute pas possible de reconstituer le parcours créateur de Gainsbourg, comme de réduire son inspiration à une série d'influences. Mais l'actualisation, la parodie, la citation de musiques classiques ou d'hymnes nationaux sont devenues, à la fin des années 1960, des formes musicales fréquentes, particulièrement dans la production rock et « pop ». En août 1969, à Woodstock, Jimmy Hendrix avait interprété un *Star Spangled Banner* iconoclaste. Cette version agressivement électrique est devenue une forme de contre-hymne, dans lequel s'est reconnue une génération hostile à la guerre du Vietnam. Plus récemment, et plus près de Paris, les Sex Pistols avaient détourné le *God save the Queen* à l'occasion du jubilé de la reine en 1977. Gainsbourg est bien dans l'air du temps de la génération du « *no future* ». De façon étonnante, lorsque le scandale de *La Marseillaise* reggae de Gainsbourg est évoqué, il n'est guère mis en relation avec ces provocations comparables, qui touchent tour à tour les États-Unis et le Royaume-Uni, comme si le caractère sacré de l'hymne français était unique et ne pouvait pas être associé avec l'usage exclusivement social et politique des autres hymnes nationaux. L'incident rapporté au seul contexte français prend nécessairement une dimension iconoclaste plus importante.

La perception d'une autonomie de l'histoire de la production culturelle est peut-être aussi en cause. Il est plus facile d'expliquer le scandale de la version reggae de Gainsbourg par des textes illustrant et défendant le caractère sacré de l'hymne, que par des critères musicaux portant sur les diverses façons de détourner les hymnes. La démarche créatrice de Gainsbourg s'inscrit néanmoins dans un contexte autant musical que

(1) Gilles Verlant, *op. cit.*, p. 501-504.

DIDIER FRANCFORT

politique. *La Marseillaise* de Gainsbourg est un moment d'une histoire de la chanson et de la musique qui a sa temporalité propre. « Aux armes et caetera » s'inscrit dans la continuité d'*Echoes of France*, version swinguée de *La Marseillaise* enregistrée par Django Reinhardt et Stéphane Grapelli à l'occasion de leurs retrouvailles et de la reconstitution du quintette du Hot Club de France, le 31 janvier 1946. Cette histoire de la musique et des chansons est internationale. Ce n'est pas une histoire de la chanson française coupée d'échanges et d'influences avec d'autres genres.

Il n'est pas exclu que le jazz, le rock, voire la musique contemporaine aient leur place dans cette trame chronologique autonome, même si l'idée que Gainsbourg ait pu être influencé par Karlheinz Stockhausen semble saugrenue. Il serait ainsi tout à fait discutable de procéder arbitrairement à une coupure entre des hymnes nationaux détournés, parodiés de façon populaire (Hendrix, les Sex Pistols), et des hymnes nationaux devenus matière sonore d'une création musicale contemporaine propre à la culture d'avant-garde des élites (Stockhausen). Karlheinz Stockhausen a composé entre 1966 et 1967 une œuvre de musique « électronique et concrète » intitulée de façon significative *Hymnen*¹ : la musique d'une quarantaine d'hymnes nationaux est citée de façon brute ou transformée jusqu'à en devenir méconnaissable. Quel rapport avec Gainsbourg ?

La culture de la provocation est peut-être un terrain où la distinction entre culture de masse et haute culture doit être largement nuancée. Certes, Edgard Varèse voulait distinguer la production sonore créatrice du commerce de l'« *entertainment* », et Pierre Boulez n'a jamais accepté que l'on compare la musique vivante

qu'il aime et pratique à la banalité attristante de la plupart des musiques se réclamant du jazz. Pourtant, dans les années 1970, des passerelles existent. Pierre Henry a touché les amateurs de jerk, en créant sa *Messe pour le temps présent* à Avignon en 1967, avec une chorégraphie de Maurice Béjart. Le *Requiem et Lux Aeterna* de György Ligeti sont connus, parfois inconsciemment, de tous les spectateurs de *2001 l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968). Michel Portal et le *New Phonic Art*, ou encore Bernard Lubat, défient les classements rigides entre musiques classiques, jazz et musique contemporaine. La création en 1972 du *Polytope de Cluny* de Iannis Xenakis attire, dans le Quartier latin, un public assez différent de celui des festivals de « musique contemporaine » de Donaueschingen ou de Royan.

Si Gainsbourg a un projet provocateur en adaptant, à sa manière et en reggae, *La Marseillaise*, ce n'est pas seulement par la sacralité politique de l'hymne que l'on peut comprendre son intention : il faut mettre en évidence une démarche volontaire qui se situe autant par rapport à Hendrix, aux Sex Pistols, voire à Stockhausen, que par rapport à Valéry Giscard d'Estaing. La génération que Gainsbourg veut séduire est peut-être plus touchée par la mort en février 1979 de Sid Vicious, bassiste des Sex Pistols, que par les résultats électoraux français des cantonales. La provocation, si provocation il y a, s'inscrit dans une esthétique de rupture, rapprochant de façon inouïe des traditions diverses, détournant des airs connus.

Offensant et offensé

Nous avons tenté de montrer que, chez Gainsbourg, l'action volontaire de provoquer n'est pas univoque et se situe dans une double temporalité, politique et « musicale ». Le scandale n'éclate pas immédiatement lors de la sortie du disque. En avril et mai 1979, la promotion de l'album conduit à plusieurs reprises le chanteur

(1) Une seconde version avec solistes et orchestre a été créée à New York en 1971.

sur les plateaux de télévision. La vente dépasse les cent mille exemplaires en un mois, l'album est classé premier au Hit Parade. Le scandale suit le succès. Dans *Le Figaro magazine* du 1^{er} juin 1979, l'éditorialiste Michel Droit s'en prend longuement à l'« outrage à l'hymne national » que Gainsbourg vient de commettre. (Michel Droit avait été le journaliste officiel auquel de Gaulle acceptait de répondre dans des entretiens télévisés et que les opposants accusaient de poser complaisamment des questions correspondant aux réponses que « mon Général » voulait apporter.) Avant d'être politique, la critique, virulente, se place sur le terrain de l'esthétique et de la morale. Gainsbourg est coupable d'avoir voulu « réaliser une affaire », et d'utiliser pour cela « un rythme et une mélodie vaguement caraïbes », comme si Michel Droit défendait, avec la morale républicaine française, l'authenticité des musiques véritablement jamaïcaines. Inacceptable lorsqu'il s'agit d'un chant viril, le « chœur de nymphettes » ne peut émettre que des « onomatopées ».

L'éditorialiste regrette les premières chansons de Gainsbourg : *La Javanaise* est infiniment supérieure à cette version de *La Marseillaise*. Étonnante similitude, presque en miroir, des titres. Le bon Gainsbourg joue sur la danse mythique de la culture parisienne des mauvais garçons. Rien à redire. Il s'attaque à l'hymne national. Profanation. Gainsbourg est attaqué pour ses « fantasmes érotiques » significatifs de sa « sénilité précoce » et donc des faiblesses de sa virilité. Et Michel Droit replace *La Marseillaise* de Gainsbourg dans la logique provocatrice caractéristique du chanteur, avide de scandale, qui « ne cessant de reculer les limites de l'impudeur et de l'exhibitionnisme » a été condamné à « trouver autre chose », en s'attaquant à « ce que nous avons de plus sacré » : « profanation pure et simple ». L'attaque n'est plus seulement esthétique, elle s'en prend à la personne. Gainsbourg vomit, il bave, « œil chassieux, barbe de trois

jours, lippe dégoulinante, blouson savamment avachi, mains au fond des poches », il est « crado », « délabré ». Il pollue, et Michel Droit compare la pollution qui émane de lui à celle « de certains tuyaux d'échappement ».

La suite de la critique de Michel Droit montre en quoi la métaphore des gaz d'échappement trahit l'émergence d'un discours antisémite et xénophobe. En outre, Gainsbourg n'est pas authentique, ses haillons ne sont pas de vrais haillons, sa *Marseillaise* n'est pas la vraie. Le cœur de l'argumentation conduit à affirmer que Gainsbourg est, comme provocateur, responsable de la propagation de l'antisémitisme qui, sans « bonne foi », pourrait associer le « judaïsme » de Gainsbourg et sa profanation de l'hymne national. Bref, Gainsbourg, en « bavant » sur l'hymne national pourrait contribuer à faire renaître un antisémitisme rampant.

En même temps, le scandale est dans le détournement d'un hymne par un homme qui n'en est pas digne. Il y a dans la personnalité du chanteur et chez ses musiciens quelque chose qui ne peut être associé à l'hymne national. Michel Droit, dont le propos ne peut être assimilé à un discours « prélepéniste », pose différemment l'incompatibilité entre certaines origines et certains comportements, et le droit ou la possibilité de chanter *La Marseillaise*. C'est à propos de matchs de football, en juin 1996, que Jean-Marie Le Pen a mis en cause les joueurs étrangers de l'équipe de France, qui « ne savent pas ou ne veulent pas chanter » l'hymne national. Pour Michel Droit, la version reggae est tout aussi coupable. D'ailleurs, le sens politique de la musique jamaïcaine, explicite et contradictoire chez Bob Marley, n'est pas du tout pris en compte dans l'article qui critique la version de Gainsbourg. Le chanteur jamaïcain avait été lié au « rastafarisme » qui se réclame de l'empereur d'Éthiopie, mais dans les années 1970, il s'est rangé aux côtés du People's National Party de Michael Manley. Ceci ne conduit pas à dire

que les musiciens de Bob Marley ayant participé à l'enregistrement de la version Gainsbourg à Kingston ont fait une version « socialiste » de l'hymne français.

Après deux mois de succès relativement paisible, l'article de Michel Droit suffit à créer la situation de provocation. L'intentionnalité, supposée mais non démontrée, de l'acte provocateur est sans effet et non avenue tant que personne ne se pose en offensé. Créant l'offense, Michel Droit invente la provocation, qui n'a plus à être avérée pour exister. Les événements suivants découlent de cette interprétation réductrice : c'est un blasphème, une profanation contre lesquels il faut réagir. Serge Gainsbourg dénonce dans *Le Matin Dimanche* les connotations antisémites de l'article de Michel Droit. En septembre 1979, à Marseille, l'Union nationale des parachutistes cherche à interdire la vente de l'album de Gainsbourg ; en janvier 1980 à Strasbourg, le chanteur affronte un public en grande partie hostile, et gagne l'estime de ses adversaires en chantant seul, sans accompagnement, une « vraie » *Marseillaise*.

Et caetera

L'incident connaît deux épilogues contradictoires. Michel Droit, élu le 6 mars 1980 à l'Académie, rend hommage à son prédécesseur Joseph Kessel, dans un discours où il continue à s'en prendre de façon allusive aux adeptes de Gainsbourg : « Sous couvert de libération des mœurs et de progrès de société, le bouleversement des valeurs et la pollution des esprits menacent de toutes parts la cité¹. » En même temps, suivant le modèle du genre, Michel Droit honore son prédécesseur en des termes pouvant presque s'appliquer à Gainsbourg qui, comme Kessel, suit les « voies [...] de la nuit, de

la musique et de l'alcool ». Et le nouvel académicien ne cache pas l'aventure du père de Joseph Kessel, « russe et médecin » mais « également juif », forcé à l'exil par les lois d'exception tsaristes et les « démons discriminatoires ». Il rappelle que, dans sa jeunesse, Joseph Kessel était passé à l'affiche du Théâtre Antoine, avant Marthe Chenal qui chantait *La Marseillaise*. Autre épilogue : Serge Gainsbourg achète, en décembre 1981, un des deux manuscrits de l'hymne signé par Rouget de Lisle, pour cent trente mille francs. Le geste est un hommage et un défi. Il donne un sens différent à la version reggae, une forme d'appropriation en définitive assez respectueuse.

Depuis *La Marseillaise* de Gainsbourg, les commémorations et les manifestations se sont multipliées, d'autres incidents sont survenus : au stade de Saint-Denis, autour des propos de Jean-Marie Le Pen sur l'équipe de France de football, dans les lois et les propos des ministres. En janvier 2003, les députés ont adopté une loi selon laquelle l'« outrage » à l'hymne national et au drapeau français est considéré comme un délit. Le mot peut être ambigu. Gainsbourg serait-il passible de six mois d'emprisonnement et d'une amende de plus de sept mille euros pour avoir touché à l'hymne ? L'effet de la provocation n'apparaît pas comme un moment significatif de la poursuite d'un lent processus d'érosion de la sacralité. Au contraire, Gainsbourg a pu contribuer à créer de nouvelles conditions d'écoute de l'hymne national, dégagé du poids des obligations protocolaires et des habitudes. Gainsbourg s'en est vanté, il redonnait à *La Marseillaise* son sens révolutionnaire. Il n'était pas le seul, même s'il l'a fait avec un talent, voire un génie particulier. Ce sont toutes les appropriations, toutes les versions, même celles qui sont apparemment les moins fidèles, d'une musique ou d'une chanson qui en font un élément du patrimoine. Gainsbourg a ainsi contribué à une re-sacralisation de l'hymne national

(1) Discours prononcé lors de la séance publique du 26 mars 1981 (<http://www.academie-francaise.fr/immortels/index.html>).

français. Qu'il y ait eu ou non provocation, il y a bien eu un travail de recherche de sens. La seule atteinte véritable à la version originale de l'hymne réside dans le « *et caetera* » des refrains, conforme, nous l'avons vu, aux vieux dictionnaires. Là est le cœur de la provocation. Que signifie cet effacement d'une partie du texte ? Est-ce une forme de censure, qui évite de faire référence au « sang impur », les paroles ne correspondant plus à la sensibilité contemporaine ? Cette idée d'impureté du sang a-t-elle désormais une connotation inacceptable ?

Le moment de la provocation est ainsi un moment nécessaire dans l'appropriation de la culture, dans la patrimonialisation et l'identification des sociétés à des références communes. Une histoire culturelle qui ne serait que l'histoire d'un patrimoine « consensuel » passerait à côté de moments significatifs de construction

d'identités culturelles. L'œuvre de Gainsbourg survit davantage dans le corpus culturel canonique français que celle de Michel Droit, attentif gardien du patrimoine et de la pureté culturelle. « Sa » *Marseillaise* ouvre le champ à une réappropriation collective permanente des symboles et des logiques républicaines. Autant qu'une provocation, elle est ainsi une œuvre à part entière.

Didier Francfort, professeur d'histoire contemporaine à l'université Nancy-II, codirecteur du Centre de recherches sur les cultures littéraires européennes, s'efforce de donner à l'histoire culturelle une dimension comparative européenne. Il a notamment publié *Le Chant des nations* (Hachette Littératures, 2004), ouvrage sur la place de la musique dans la construction des cultures nationales. Ses recherches s'orientent à présent vers une approche comparée des transferts culturels dans le domaine des musiques populaires européennes du 20^e siècle. (arrivefrancfort@aol.com)