

# La chanson d'actualité, de Louis XII à Henri IV

Cahiers V. L. Saulnier | 36



Plus d'un siècle après les travaux pionniers d'Auguste Le Roux de Lincy et d'Émile Picot sur les « chants historiques », au moment où les sources premières deviennent plus accessibles, les études littéraires, historiques et musicologiques joignent, dans ce volume, leurs forces pour renouveler le regard sur la chanson dite d'actualité. Dès le début du <sup>xvi</sup>e siècle, à travers de minces plaquettes gothiques, des soldats, des aventuriers, des clercs, de simples bourgeois témoignent par des chansons des conflits qui les divisent. Textes aux airs bien souvent perdus, inscrits en profondeur dans l'histoire de leur temps, leurs chansons participent à l'œuvre de propagande des parti(e)s en présence au fil des conflits qui agitent le siècle. Elles rassemblent aussi des communautés, notamment dans la commémoration des événements et des figures qu'elles illustrent.

Les contributions de ce volume se consacrent aux supports et aux sources qui nous donnent accès à ces airs et à ces textes (chansonniers, paroliers, placards, minutes de procès, etc.), et elles en montrent toute la diversité générique et formelle : chansons historiques, chansons spirituelles, chansons à boire... Elles visent à définir la poétique du genre (si genre il y a), sans oublier ce que ces textes nous disent de leur réception et de leur diffusion. L'investigation porte aussi sur le statut de la vérité, sur l'utilisation de la rumeur et d'une rhétorique propagandiste, car les nouvelles véhiculées dans ces chansons, comme dans d'autres textes d'actualité, sont le fait d'auteurs, parfois anonymes, qui peuvent prendre fait et cause pour un parti ou une idée, notamment dans le cadre des guerres de Religion. Le dialogue des différentes disciplines sollicitées aide à cerner les codes qui régissent ces chansons, à dégager leurs spécificités textuelles et musicales, mais aussi à les réinscrire au plus près de leur contexte historique et à saisir leur influence et leurs modalités d'action.

Illustration : *L'Enfant prodigue chez les courtisanes. Allégorie des cinq sens* (détail), huile sur bois, <sup>xvi</sup>e siècle, Paris, musée Carnavalet © Bridgeman Images

Contenu de ce PDF :

La chanson d'actualité de Louis XII à Henri IV · PDF complet

ISBN 979-10-231-3075-1

LA CHANSON D'ACTUALITÉ, DE LOUIS XII À HENRI IV

**Derniers ouvrages parus**

*Le Mépris de la cour. La littérature anti-aulique en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*  
Nathalie Peyrebonne, Alexandre Tarrête & Marie-Claire Thomine (dir.)

*Îles et Insulaires (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*  
Frank Lestringant & Alexandre Tarrête (dir.)

*Paris, carrefour culturel autour de 1500*  
Olivier Millet & Luigi-Alberto Sanchi (dir.)

*Poésie et musique à la Renaissance*  
Olivier Millet & Alice Tacaille (dir.)

*L'Unité du genre humain. Race et histoire à la Renaissance*  
Frank Lestringant, Pierre-François Moreau & Alexandre Tarrête (dir.)

*L'Expérience du vers en France à la Renaissance*  
Jean-Charles Monferran (dir.)

*La Poésie à la cour de François I<sup>er</sup>*  
Jean-Eudes Girot (dir.)

*Contes et discours bigarrés*  
Marie-Claire Thomine (dir.)

*La Renaissance de Lucrèce*  
Emmanuel Naya (dir.)

Cahiers V.L. Saulnier  
36

# La chanson d'actualité, de Louis XII à Henri IV

sous la direction de  
Olivier Millet, Alice Tacaille et Jean Vignes

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES  
Paris

Ouvrage publié avec le soutien de l'Association V.L. Saulnier,  
du CELLF et du Conseil scientifique de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2021  
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0638-1  
ISBN de ce PDF : ●●●●●●●●

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)  
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

**SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60  
fax : (33)(0)1 53 10 57 66

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

## CHANSONS DE TOUJOURS (EN GUISE DE PRÉLUDE)

*Frank Lestringant*

Que dire de l'actualité sous Louis XII et François I<sup>er</sup> ? Il n'y a pas de journaux, tout au plus des occasionnels, placards et canards, sans oublier les plaquettes dont nous entretenons ici même Marion Pouspin et Adeline Lionetto. Des événements considérables, comme le sac de Rome en 1527, sont mis allègrement en chansons, comme nous le diront Robert Bouthillier et Eva Guillorel. Sophie Astier et Laurent Vissière nous parleront quant à eux des récits de bataille et des chansons d'aventuriers. Et ainsi de suite, pendant deux journées, dans ce magnifique hôtel de Lauzun construit entre 1650 et 1658 sur la rive nord de l'île Saint-Louis, 17, quai d'Anjou. Un décor anachronique, dira-t-on, pour des chansons de la Renaissance, un décor classique habité par Charles Baudelaire pendant deux hivers sous la monarchie de Juillet. D'octobre 1843 à septembre 1845, il occupa au dernier étage un petit appartement donnant sur la cour.

Placer les chansons de la Renaissance dans ce décor prestigieux, mais nécessairement anachronique, n'est pas sans intérêt. Étant donné le caractère circonstanciel, mais en même temps intemporel, des chansons qui sont chantées à diverses reprises, les chansons restent d'actualité en dépit de l'écoulement des générations, des siècles parfois, reprises dans des circonstances historiques toutes différentes de celles où elles sont apparues<sup>1</sup>. Chanter l'actualité n'interdit pas de recourir à des formules, à des phrases, à des couplets vieux de plusieurs siècles, en les transposant, en les adaptant sommairement aux circonstances présentes. Chanter l'actualité ne tourne pas nécessairement le dos au passé, mais reprend le passé, l'actualise et le met au goût du jour.

Prenons l'exemple de Clément Marot, « poète français le plus célèbre et le plus abondamment imité de son temps », écrit Allan W. Atlas. Il « jouit d'une faveur particulière auprès de Claudin de Sermisy, Clément Janequin et autres compositeurs de chansons polyphoniques (parisiennes et franco-flamandes).

1 Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons, ou Un passé en trompe-l'œil*, Paris, Éditions de Fallois, 1996.

Rompant avec le formalisme des formes fixes et réconciliant merveilleusement la tradition courtoise et la tradition populaire, il apporte à la poésie française tout à la fois esprit et simplicité, élégance et spontanéité »<sup>2</sup>.

Au moins 151 poèmes ou fragments de poèmes de Marot ont été mis en musique au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. François Lesure recense un total de 234 compositions musicales réparties de la façon suivante : 44 chansons, ou fragments de chansons ; 48 épigrammes ; douze rondeaux ; deux ballades ; trois élégies ; deux étrennes ; une épître ; une épitaphe et deux sonnets. 90 compositeurs identifiés se sont appliqués au corpus marotique, dont Claudin de Sermisy pour 25 pièces, Roland de Lassus pour 20 et Clément Janequin pour 16. La dimension musicale de l'œuvre marotique est donc essentielle<sup>4</sup>.

Le poète de *L'Adolescence clementine* a repris tout un vers, le vers initial d'une chanson anonyme : « Allegez moy, douce plaisant brunette », pour l'insérer dans une de ses propres chansons<sup>5</sup> :

8

D'un nouveau dard je suis frappé,  
Par Cupido cruel de soy :  
De luy pensois estre eschappé,  
Mais cuydant fuyr, me deçoy,  
Et remede je n'apperçoy  
A ma douleur secrette,  
Fors de crier, allegez moy  
Doulce plaisant Brunette<sup>6</sup>.

Marot, à qui ce refrain plaisait, le reprend une dizaine d'années plus tard dans une épigramme composée pour Anne d'Alençon. Dans ce « Huictain », l'allusion est comme distancée par une discrète mélancolie :

J'ay une lettre entre toutes eslite.  
J'ayme ung país, et ayme une chanson :  
N est la lettre, en mon cueur bien escripte,  
Et le país est celuy d'Alençon.

2 Allan W. Atlas, *La Musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, Turnhout, Brepols, 2011 (1998), p. 543.

3 Annie Cœurdevey, *Bibliographie des œuvres poétiques de Clément Marot mises en musique dans les recueils profanes du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1997.

4 Clément Marot, *Œuvres poétiques*, éd. Gérard Defaux, désormais *OP*, t. I, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1990, p. 573 ; *Œuvres complètes I*, éd. François Rigolot, désormais *OC*, t. I, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007, p. 560.

5 Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons*, op. cit., p. 74-80. J'actualise ici un propos développé ailleurs. Voir Frank Lestringant, *Clément Marot de L'Adolescence à L'Enfer*, Orléans, Paradigme, 2006, p. 24-28.

6 Clément Marot, *L'Adolescence clementine*, Chanson XVIII, *OP*, t. I, p. 189 ; *OC*, t. I, p. 181.



La chanson est (sans en dire le son) :  
Allez moy, douce, plaisant brunette.  
Elle se chante à la vieille façon :  
Mais c'est tout ung, la brunette est jeunette<sup>7</sup>.

On voit toute la différence d'intention qui sépare les deux citations. Dans le premier cas, nul recul par rapport à un air et un refrain que Marot fait siens. « Il ne pose pas sur la chanson qu'il cite un regard extérieur, supérieur, ému ou condescendant. Il la reprend à son compte, il paraît se placer à l'intérieur de la forme d'art dont elle est un spécimen<sup>8</sup> ». Les protagonistes du jeu amoureux restent anonymes.

On ne retrouve rien de cette timidité, en revanche, dans l'épigramme adressée à Anne, la sœur d'alliance. La chanson, explicitement citée cette fois et ainsi mise à distance, sert de truchement à l'expression personnelle de l'amour. Elle prend place dans l'échange courtois entre deux individualités bien distinctes, Clément et Anne, le valet de chambre du roi et la princesse. Marot, désormais, fait violence à la chanson, en précisant qu'il ne la chante pas (« sans en dire le son ») et en l'insérant dans un poème dépourvu de mélodie, une épigramme de confiance.

Il serait tentant de voir dans cette différence d'attitude le résultat d'une évolution dans l'œuvre de Marot. Le jeune poète, celui de *L'Adolescence clementine*, commence par se situer, en élève appliqué, dans le droit fil de la tradition médiévale. Cette tradition est moins celle, savante et acrobatique, de la Grande Rhétorique, comme on l'affirme souvent, que la veine, plus populaire et plus limpide, du lyrisme médiéval, dans la lignée de Charles d'Orléans et de François Villon, que Marot révérait. Dix ans plus tard, parvenu à la maturité de son art, le même Marot prendrait ses distances par rapport au passé, par le moyen d'un léger décalage de ton et d'une très subtile ironie.

En fait, là non plus, Marot n'innove pas complètement. La distance ironique avec les « vieilles chansons » est un jeu parfaitement admis. Comme le remarque Michel Zink, « cette confrontation de l'ancienneté et de la nouveauté est, et de façon assez complexe, au cœur des effets lyriques médiévaux<sup>9</sup> ».

L'exemple le plus étonnant de remploi ou de *contrafactum* est sans doute celui qu'a tenté Jean Molinet dans un « serventois » à l'honneur de la Vierge Marie. Il s'agit toujours ou déjà du refrain « Allegiés moy, douce plaisant

7 Clément Marot, *Les Épigrammes, Livre III*, pièce L, *OP*, t. II, 1993, p. 315-316 ; *OC*, t. II, 2009, p. 375.

8 Michel Zink, *Le Moyen Âge en chansons*, *op. cit.*, p. 77.

9 *Ibid.*, p. 80.

brunette »<sup>10</sup>. Mais au lieu de l'employer à la célébration d'une sœur d'alliance ou d'une maîtresse, Molinet n'hésite pas à l'insérer dans une ample *Oraison de Notre Dame*, forte de dix-huit strophes, en onzains alternés de décasyllabes et d'octosyllabes. On peut y lire un enchaînement où le plaisir ludique du collage aboutit à cette inconvenance :

Allegiés moy, douce plaisant brunette,  
Ou Jesus Crist volt [= voulut] prendre char humaine,  
Fleur de beaulté, pucelle pure et nette,  
Rubis luisant plus que quelque planette (v. 86-89).

10 Le poète détourne par conséquent les vers volages à des fins sacrées. Ainsi déplacé et greffé sur un corps étranger, solennel et liturgique, le refrain profane, qui a un air de déjà vu ou de déjà entendu, se moralise. La Vierge est de la sorte repeinte en brune. L'expérience rhétorique obtenue par ce singulier bricolage est le tissage de la gravité spirituelle et de la chanson légère. Par le recours au chant profane, le registre de la poésie mariale s'élargit. L'efficacité didactique y gagne en extension et en moyens d'expression. C'est par un tour de prosélytisme analogue, cette fois dans le camp de l'évangélisme et bientôt de la Réforme, que certains airs de chansons, sur lesquels Marot a d'abord brodé ses variations profanes, serviront ensuite de support mélodique aux Psaumes de David mis en vers français.

En renvoyant à une « vieille chanson » un peu leste, Marot ente sa poésie personnelle sur un fonds archétypal et collectif, lui donnant par là même arrièr-plan et profondeur. Sa voix singulière ne prend relief et hauteur, inflexions et nuances, que de cette inscription sur l'oralité d'une littérature populaire, dont les enfances remonteraient aux origines mêmes de la langue française.

Il se trouve que la chanson de référence est à la fois ancienne et nouvelle. Dans l'épigramme à Anne d'Alençon, cette ambivalence est nettement indiquée. La « chanson » a beau se chanter « à la vieille façon » ; elle n'a rien perdu de son actualité. Son ancienneté et son caractère suranné ne lui retirent rien de son opportunité, bien au contraire. De fait, comme le dit la chute de l'épigramme :

Mais c'est tout ung, la brunette est jeunette.

Le refrain, sans doute, est vieux, mais la beauté qu'il célèbre, jeune et bien vivante. De sorte que la rengaine, avec son parfum d'archaïsme, revêt une nouvelle jeunesse, une jeunesse éternelle.

10 Voir, sur ce point, Gérard Gros, « Le crépuscule du Serventois : l'exemple de Jean Molinet », dans *Les Grands Rhétoriciens*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, coll. « Cahiers V. L. Saulnier », p. 37-53.

Or, dans le cas de Marot, le trompe-l'œil a parfaitement joué. Bien plus, la ruse littéraire traditionnelle a été prise au pied de la lettre. Ce qui vaut de la chanson « Douce, plaisant brunette » et, toujours dans *L'Adolescence clementine*, de bien d'autres refrains comme « Helas si j'ay mon joly temps perdu »<sup>11</sup> ou « Secourez moy, ma dame par amours »<sup>12</sup>, est applicable, en effet, à toute la poésie du Quercinois. Poète qui donne ses « jeunesses poétiques » pour vieillottes et esthétiquement dépassées, Marot a su donner le change sur ses premières productions.

*L'Adolescence clementine*, qui rassemble la plupart de ses pièces de jeunesse, compte 42 chansons, presque toutes mises en musique<sup>13</sup>. Mais la relation de Marot à la musique ne s'arrête pas là. Proche de la Réforme, comme le traduit sa fuite soudaine lors de l'affaire des Placards contre la messe, Marot a commencé à traduire les psaumes en vers français, point de départ du psautier huguenot. Réfugié auprès de Renée de France à Ferrare, Marot, au printemps 1536, rencontre Jean Calvin, et l'entreprise des psaumes est relancée. Il en traduit très exactement quarante-neuf, près d'un tiers de l'ensemble. Ces psaumes traduits en vers français sont aussitôt mis en musique, et chantés non seulement dans les temples et lors des assemblées des fidèles, mais dans les moindres circonstances de la vie quotidienne, à la ville et aux champs. Marot le dit lui-même dans son épître « Aux dames de France » :

O bien heureux, qui veoir pourra  
Florir le temps, que l'on oyrra  
Le Laboureur à sa charrue,  
Le Charretier parmy la rue,  
Et l'Artisan en sa boutique,  
Avecques ung Psalme ou Cantique  
En son labeur se soulager<sup>14</sup>.

Actualité éclatante des Psaumes, qui ramènent enfin l'âge d'or :

Commencez, Dames, commencez,  
Le siècle doré avancez,  
En chantant d'ung cueur debonnaire  
Dedans ce saint Cancionnaire :  
Affin que du monde s'en volle

11 Clément Marot, *L'Adolescence clementine*, Ballade IV, v. 4, *OP*, t. I, p. 113 ; *OC*, t. I, p. 117.

12 *Ibid.*, Chanson II, v. 1, *OP*, t. I, p. 179 ; *OC*, t. I, p. 171.

13 *Ibid.*, *OP*, t. I, p. 179-200 ; *OC*, t. I, p. 171-187.

14 Clément Marot, *OP*, t. II, p. 629 ; *OC*, t. II, p. 283.

Ce Dieu inconstant d'amour folle,  
Place faisant à l'amyable  
Vray Dieu d'amour non variable<sup>15</sup>.

Le véritable Dieu chasse le faux dieu d'amour inconstant et folâtre. Toute la place est pour lui aujourd'hui et à jamais. Marot est révélateur en ce qu'il n'établit nulle rupture avec le passé. Il chante l'actualité avec les mots de tous les jours, mais des mots et des phrases qui remontent parfois à plusieurs siècles.

Après Marot, les œuvres des poètes continuent d'être mises en chansons, ou plutôt ces poètes posent l'équivalence entre poèmes et chansons. Dans *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, Joachim du Bellay tourne le dos à la tradition et donc à Marot, et encourage ses collègues et ses émules à revenir aux formes et aux mètres de l'Antiquité classique :

12

Chante moy ces Odes, incongnues encor' de la Muse Françoise, d'un Luc bien accordé au son de la Lyre Greque, et Romaine : et qu'il n'y ait vers, où n'apparoisse quelque vestige de rare, et antique erudition<sup>16</sup>.

Comme le note Allan W. Atlas, « Du Bellay exprime ici l'une des convictions les plus profondes des humanistes – conviction que, dans l'Antiquité, la poésie se chantait, et qu'une union étroite régnait entre musique et poésie »<sup>17</sup>. C'est une telle union que Ronsard à son tour appelle de ses vœux dans son *Abbrégé de l'Art poetique françoys* :

Après, à mon imitation, tu feras tes vers masculins et féminin tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accord des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poésie soit née : car la Poésie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix, n'est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix<sup>18</sup>.

Même recommandation de la part de Jean-Antoine de Baïf, dans un sonnet adressé au compositeur Guillaume Costeley :

Jadis Musiciens et Poètes et Sages  
Furent mesmes auteurs : mais la suite des ages,  
Par le tems qui tout change, a separé les troys.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Joachim Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise (1549)*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, Second livre, chap. IV, p. 133.

<sup>17</sup> Allan W. Atlas, *La Musique de la Renaissance en Europe, op. cit.*, p. 810.

<sup>18</sup> Pierre de Ronsard, *Abbrégé de l'Art poetique françoys*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1994, p. 1176.

Puissions-nous, d'entreprise heureusement hardie,  
Du bon siecle amener la coustume abolie,  
Et les troys reünir sous la faveur des Roys<sup>19</sup>.

Réunir les trois, c'est-à-dire poètes, musiciens et savants, pour composer des airs associant la mesure, l'air et la science. Auquel cas, en cette réunion trilogique, la perfection musicale serait atteinte, en même temps que l'accomplissement poétique. Tout pourrait alors commencer et finir par des chansons.

Est-ce oublier Marot ou renouer avec lui par des voies différentes ? C'est instaurer une hiérarchie fort étrangère au domaine marotique, et rompre avec lui définitivement.

---

<sup>19</sup> J.-A. de Baïf, sonnet liminaire du recueil *Musique* de Guillaume Costeley (Paris, A. Le Roy et R. Ballard, 1570). Pièce reprise par Baïf dans son *Premier Livre des Passetems*, dans *Euvres en Rime* (1573), éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris, 1880, t. IV, p. 224, « A Coteley ».



LES CHANSONS D'ACTUALITÉ  
MISES EN LIVRETS GOTHIQUES.  
FORMES, MATÉRIALITÉ, ENJEUX

*Marion Pouspin*

S'ensuyt la balade  
L'An de grace mil cinq cens et treze,  
Le .iii. iour du moys de iuing,  
A Paris chascun fut bien aise ;  
De tous quartiers, de pres et loing,  
La paix publiée en chascun coing  
Fut par ung heraulx du roy Loys  
Tout le monde en est hors de soing,  
Petis et grans en sont resjouys<sup>1</sup> [...]

Cette ballade célèbre les rapprochements de la France en 1513 avec ses anciens ennemis italiens : la papauté de Léon X et les Vénitiens. La brochure imprimée qui colporte cette chanson témoigne des rapports ambigus entre le pouvoir, la musique et l'imprimerie aux xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles. En effet, dès le dernier tiers du xv<sup>e</sup> siècle, des chansons d'actualité imprimées sous forme de pièces gothiques relatent de grands faits militaires, les grandes heures ou les malheurs de la vie de cour, ainsi que des faits divers. La chanson est alors utilisée comme un vecteur de récits historiques sur l'actualité politique et militaire. Publiées à bon marché et peu de temps après les événements, les pièces gothiques diffusent ces chansons d'actualité auprès d'un vaste public. Elles se révèlent ainsi être des matériaux intéressants pour saisir les modalités de transmission des chansons d'actualité et leurs enjeux dans la France de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. À travers le prisme de ces brochures, il s'agit de s'interroger sur les rôles des chansons d'actualité dans la communication sociale et politique. Il convient tout d'abord d'identifier les formes et les sujets des chansons d'actualité imprimées, ainsi que leurs auteurs, puis d'analyser leur matérialité et leurs conditions de production et de diffusion, avant de comprendre les messages dont elles sont les supports.

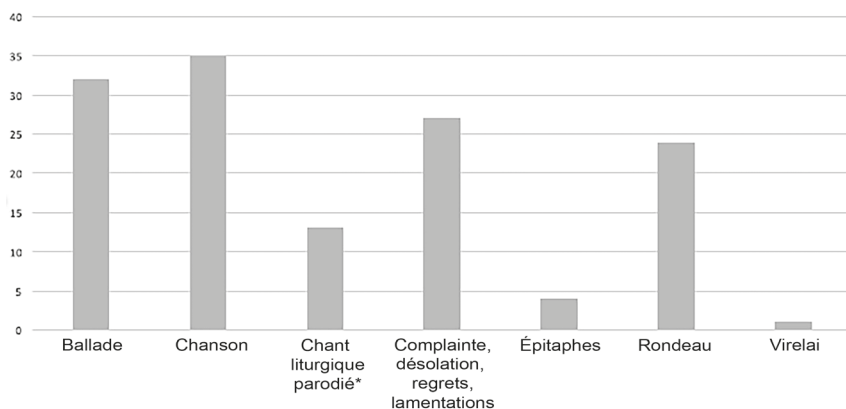
1 *Sensuyt le traicte de la paix faite et promise a tout iamais*, [Paris, s.n.], in-8°, 4 f., [1513], Paris, BnF, Rés. Ye 1207, fol. 2v°.

## LES CHANSONS D'ACTUALITÉ MISES EN LIVRETS GOTHIQUES

Une petite centaine de pièces gothiques contiennent des chansons d'actualité, qui ont été imprimées pour l'essentiel sous les règnes de Louis XII et de François I<sup>er</sup>. Publiées tantôt de manière autonome, tantôt compilées avec d'autres textes, ce sont 136 chansons d'actualité qui constituent le corpus dévoilé à l'issue de mon dépouillement<sup>2</sup>.

L'examen de la terminologie du paratexte de ces publications révèle une grande variété de formes de chansons d'actualité. D'une part, des chansons mettent en avant le texte, l'histoire racontée – à l'instar des plaintes, des lamentations, des regrets, des désolations, des ballades, des rondeaux et des virelais. D'autre part, des pièces en vers historiques colportent l'actualité sur des airs connus ou en parodiant le mode de présentation de la prière, tels que les patenôtres des ennemis. Substituant le texte original par un autre ou se chantant sur un timbre qui a d'autres paroles, ces chansons apparaissent dès lors comme des contrafactures littéraires.

16



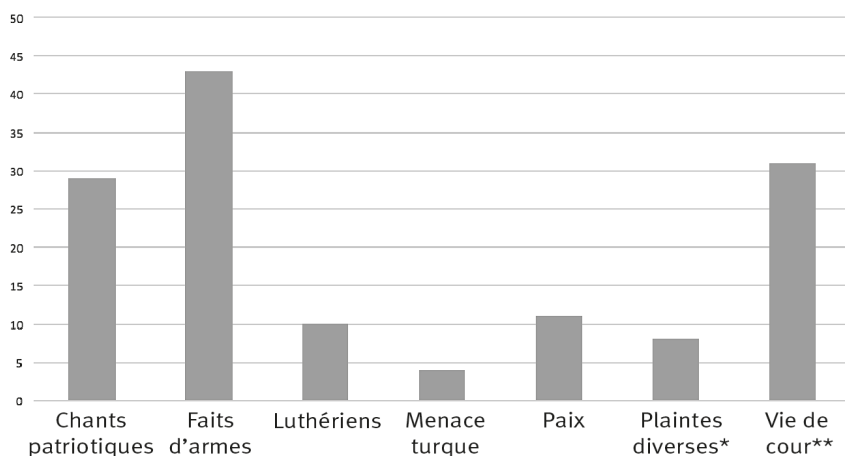
Graphique. 1. Répartition des formes de chansons d'actualité mis en livrets gothiques d'après la terminologie employée dans le paratexte des brochures (\*Ave Maria, Credo, in excitu, libera du deffunt, Te deum, Vni creator spiritus, Conditor)

2 Marion Pouspin, *Publier la nouvelle. Les pièces gothiques, histoire d'un nouveau média (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, en particulier p. 160-169, 194-195 et 444-464. L'annexe à ce livre, contenant le répertoire de l'ensemble des pièces gothiques, est disponible en ligne sur le site des Publications de la Sorbonne.



Le **graphique 1** présente la répartition des différentes formes des chansons d'actualité imprimées dans ces livrets. Quoique la terminologie qui est employée dans les titres et les rubriques pour désigner la forme de la chanson soit parfois poreuse ou fluctuante<sup>3</sup>, ce graphique met en évidence les principales formes de chansons imprimées en livrets gothiques. On peut saisir la prépondérance des « chansons », des « ballades », des « complaintes » et des « rondeaux », loin devant les chants liturgiques parodiés, les « épitaphes » et le « virelai ». Toutes ces formes musicales et poétiques ont connu leurs belles heures au bas Moyen Âge. Les pièces gothiques témoignent de leur épanouissement à l'ère de l'imprimerie dans les premières décennies du xvi<sup>e</sup> siècle. La ballade, le rondeau, la complainte et ses dérivés reçoivent encore la faveur des poètes de cour, avant de tomber en désuétude dès le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle.

L'actualité rapportée par ces chansons concerne essentiellement l'actualité militaire, avec près de 60 % des chansons du corpus (**graphique. 2**). La vie de cour est moins représentée dans ce corpus des chansons imprimées en livrets gothiques, avec trente-et-une chansons sur 136 (soit 23 % du corpus). Le restant concerne des sujets d'actualité variés, allant de la menace turque, aux « misères du temps » et aux luthériens.



Doc. 2 : Les sujets d'actualité mis en chanson

(\*misère du peuple, débauche de la noblesse, retour du roi, exactions des soldats...

\*\*entrée, naissance, libération des Enfants, mariage, décès)

- 3 Ainsi, une chanson qui a fait l'objet de plusieurs éditions apparaît tour à tour comme une « deploration » ou une « épitaphe en rondeau », à l'instar de la chanson imprimée dans ces deux brochures : André de La Vigne, *Épitaphes en rondeaux de la royne*, [Paris, Guillaume Nyverd], in-8°, 8 f., [1514], Paris, BnF, Rés. Ye 1371; *Les vingt et quatre coupletz de la validude, et conualescence de la feue royne trescrestienne*, [Paris, Guillaume Nyverd], in-8°, 8 f., [1514], Paris, BnF, Rés. Ye 4286. De même, là où le titre annonce des « regrets », la rubrique introduit une « ballade en maniere de deploration » (*Sensuyt le traicte de la paix faite et promise a tout iamais, op. cit.*).

Les conflits belliqueux ont bien inspiré les chansonniers et les poètes<sup>4</sup>. Les chansons politiques et militaires racontent, sous une forme strophique, les événements de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (40 % du corpus). Durant la période couverte par l'étude, des poèmes et pièces à chanter célèbrent essentiellement les victoires des rois de France qui se sont engagés dans les guerres d'Italie et dans les affrontements avec l'Angleterre et avec la maison de Habsbourg. Chaque victoire du roi de France et chaque échec des armées italiennes ou impériales sont célébrés en chanson : la prise de Naples (1501), la conquête de Gênes (1507), la bataille d'Agnadel (1509), la victoire de François I<sup>er</sup> à Marignan (1515), la prise de la ville d'Hesdin (1521) ou encore la victoire contre les habitants de la Tarentaise soulevés contre l'occupation française (1537).

Le retour à la paix est également salué en chanson, à l'instar de cette « chanson nouvelle » sur la paix restaurée par le traité de Saint-Germain-en-Laye en 1544 :

18

Chantons joyeusement  
 Et nous esjouysons  
 Faisans esbatement  
 Balade [et] chansons  
 Et chantons  
 Menons chere lys  
 Maintenant nous avons  
 La noble paix jolye [...]  
 Plus guerre ne craignons  
 Car de France est banye  
 Vive le roy Loys  
 Et monsieur le dauphin  
 Par leurs sens et advis  
 Guerre est mise à declin<sup>5</sup>.

Une série de ballades, de complaintes, de rondeaux, de chansons et de prières parodiées relèvent des chants de guerre. Dans ces chants patriotiques, la nouvelle de l'événement et l'information deviennent secondaires ; ce sont des textes qui mettent en scène l'actualité. Ils recourent abondamment à l'encomiastique : faits « à la faveur » ou « louange du roy », ils glorifient les exploits français et les vertus du roi et de son peuple, tandis que les chansons *des Angloys*<sup>6</sup>, *La Ballade*

4 Marion Pouspin, *Publier la nouvelle*, op. cit., p. 165-169.

5 *Sensuit cinq belles Chansons Nouvelles*, [Paris, Veuve Trepperel], in-8°, 4 f., [1514], Paris, BnF, Rés p.Ye 2177, fol. 1v<sup>o</sup>-2r<sup>o</sup>.

6 La « ballade adressante auditz angloys » fait partie de ces chansons anti-anglaises : cette ballade imprécatoire souhaite le malheur des Anglais et invoque le pire destin sur les Anglais

des Suisses<sup>7</sup>, la *Ballade des hennuyers*<sup>8</sup>, le *Pater noster des flamans*<sup>9</sup>, l'*Ave Maria des Espagnols*<sup>10</sup> et le *Grand Credo de Venise*<sup>11</sup> accablent l'adversaire et dénoncent leurs vices et défauts. Dans ce même registre des chants de guerre s'inscrivent également des chansons qui ont été composées après la mobilisation de légionnaires, par exemple lors de la « grande et triomphale montre et bataillon » des 6 000 légionnaires qui a eu lieu à Amiens en 1535, un an après la création d'une légion de Picardie. Dans ces chansons des légionnaires, les Picards montrent non seulement leur attachement au royaume de France et au roi, mais ils chantent aussi leur zèle et prennent à parti les Normands :

Ne déplaise aux Normands ni à leur compaignie  
 Si on donne l'honneur à ceux de Picardie.  
 Ce sont tous gens de mise ayant barbe au menton  
 Dont la plus grand'partie ont tous passé les monts<sup>12</sup>.

(Laurent Desmoulins, *La folye des anglois*, [Paris, Simon Troude], in-8°, 8 f., [1513], Paris, BnF, Rés. Ye 4013). Ce même livret contient également le rondeau anti-anglais « Vuydez anglois hors de noz terres ». De même, la « Chanson nouvelle de la prise des Anglois » dénonce les vices des Anglais [*La prise et deffaite des Anglois par les Bretons deuant la ville de Barfleu*, Paris, (Jean Real), in-8°, 4 f., (1543), Paris, BnF, Rés. Lb30.93 ; *La prise et deffaite des Anglois*, Paris, (s.n.), in-8°, 4 f., (1543), Paris, BnF, Rés. Lb30.93 A, Bern, Stadt- Und Universitätsbibliothek, Bong V 283 (3) ; *La prise et de faicte des anglois*, (Rouen, Jean Lhomme), in-8°, 4 f., (1543), Aix-en-Provence, B. Méjanes, Rés. S.25 (6)]. D'autres chansons hostiles aux Anglais relèvent de la parodie et de la contrafacture, comme la « Chanson nouvelle des Anglois sur le chant de Ma bien acquise » (*Sensuiuent plusieurs belles chansons nouvelles*, [s.l.s.n.], in-8°, 4 f., [1521], Paris, BnF, Rés. Ye 1377 ; *Sensuyent plusieurs belles chansons nouvelles*, [Paris, Veuve Jean Trepperel et Jean Janot], in-8°, 4 f., [1521] – Chantilly, musée Condé, IV-D-111, Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library of the University of Toronto, E-1003329) et *Le pater noster des Anglois* ([s.l.s.n.], in-8°, 4 f., [1513], Paris, BnF, Rés. Ye 4549).

- 7 *La lettre missiue du Roy nostre sire contenant le passage des mons* contient trois chansons hostiles aux Suisses : les « chanson, rondeau et ballade à la louenge du Roy et vitupere les Suysses » [Sevilla, Biblioteca Capitulare Y Colombina, 13.2.16 (48)].
- 8 « A la iournee de fin faicte des hennois par noz gens mis a fin et moult fort anoyez » est une chanson sur la défaite des Hennuyers présentés comme des pillards. *Sensuyt la rencontre et desconfiture des hennoyers faicte entre saint pol et betune [...] Auec la summation darras et se chante sur le chante sur le chant Helas ie lay perdue celle que iaymois tant*, Paris, Veuve Jean Trepperel, in-4°, 8 f., [1522], Paris, BnF, Rés. Ye 1374, bibliothèque municipale de Versailles, fonds Goujet, in-8°, 19.
- 9 *Le Pater noster des Flamans*, [s.l.s.n.], in-8°, 4 f., [1530], Paris, BnF, fonds Rothschild, V.4.91.
- 10 *Laue maria des espaingnoz*, [Lyon, Jacques Moderne], in-8°, 4 f., [1530], Paris, BnF, fonds Rothschild, V.4.82 ; *Cy commence lave Maria des Espaingnoz*, [Paris, Atelier Jean Trepperel], in-8°, 2 [4] f., [1530], Chantilly, musée Condé, XXXII Co53. Dans cet *Ave Maria* parodié, les gens de guerre espagnols prient pour être soustraits à la guerre menée par l'empereur contre le roi de France. Par antiphrase, cette pièce est à la louange du camp français.
- 11 *Le grant credo de Venise*, [s.l.s.n.], in-8°, 4 f., [1509], Paris, BnF, fonds Rothschild, IV.3.232. Certaine de sa défaite, Venise fait ici acte de contrition, elle avoue ses vices et fait ses adieux au trésor destiné à tomber entre les mains des Français.
- 12 *La grande et triumpante monstre et bastillon des six mille picardz [...] Faicte en maniere de chanson. Et se chante sur celle de Monsieur de bacqueuille capitaine de mille hommes*, [s.l.s.n.], in-8°, 4 f., [1535], Paris, BnF, Rés. Ye 4087, fol. 1v°.

Une autre chanson donne la réplique des Normands<sup>13</sup>. Et en ce sens, ces chansons de légionnaires constituent des chansons polémiques qui expriment les rivalités entre les légions de différentes provinces.

La deuxième catégorie de chansons d'actualité se rapporte à la vie de cour. Si les éditeurs mettent régulièrement sous presse les récits détaillés des entrées solennelles, des baptêmes et des mariages princiers, peu de chansons célèbrent ces joies de la vie de cour. Quelques ballades seulement invitent le lecteur ou l'auditeur à se réjouir de la naissance du dauphin François de France (1518)<sup>14</sup>, de la libération et de l'arrivée en France en 1530 des princes royaux François et Henri, qui avaient été laissés en otage en Espagne après la défaite de François I<sup>er</sup> à Pavie en 1525<sup>15</sup> et, enfin, du mariage du roi Jacques V d'Écosse et de Madeleine, fille de François I<sup>er</sup> et de Claude de France (1537)<sup>16</sup>.

20 La vie de cour a davantage suscité de plaintes, qui pleurent la disparition d'un grand personnage – reprenant le genre du *planctus*. Les poètes de cour au début du xvi<sup>e</sup> siècle composent des plaintes sur la disparition de leur prince, dans la tradition des rhétoriciens de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, qui ont fait de ces chants de lamentation un poème funèbre<sup>17</sup>. Ainsi, Nicaise Ladam chante la mort de son protecteur Philippe d'Autriche (1506) et de la duchesse Marguerite de Savoie (1530)<sup>18</sup>. De même, Clément Marot, un poète au service de Louis XII et de François I<sup>er</sup>, célèbre le trépas de Florimond

13 Ainsi commence la « réplique des Normans » : « Vous, Picardz, qui blasmés les Normans, Pour vous cuyder en honneur colauder, Vous avez tort, et n'estes pas scauant ». *La réplique des Normans contre la chanson des Picardz faite sur le chant Dieu si veulle garder de mal le Roy fraucoys* [sic] *premier de ce nom*, [s.l.s.n.], in-8°, 4 f., [1535], Paris, BnF, Rés. Ye 4697.

14 La « ballade sur la natiuite du dauphin ». *Ensuyt lordre exquis triumpfant*, Rouen, [Jean Richart], in-8°, 2 f., [1518], Paris, BnF, Rés. 8.Lb 30.256 ; *Ensuyt lordre exquis triumpfant*, Rouen, Jean du Moulin, in-8°, 4 f., [1517], pièce aujourd'hui non localisée dans un fonds de bibliothèque. Voir Universal Short Title Catalogue (USTC) 72741.

15 La « Chanson nouvelle sus le chant de Quand souuient de la Poulaille » (*La grande triumphe, et entree des enfans de France, et de Madame Alienor, en la ville de Bayonne*, Paris, [Guillaume de Bossozel], in-8°, 4 f., 1530 – Paris, bibliothèque Mazarine, 8° 35470 Rés).

16 Leblond de Branville, *Nuptiaux virelayz du mariage du roy Descocce : et de madame Magdaleine*, Paris, Arnoul et Charles Langelier, in-8°, 4 f., [1537], Paris, BnF, Rés. Ye 3620, Londres, British Library, 11475. a. 58 ; *Nuptiaux virelayz du mariage du roy Descosse, et de ma dame Magdaleine*, [Rouen, Jean Lhomme], in-8°, 4 f., [1537], Paris, BnF, Rés. Ye 3621.

17 Aux xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles, la plainte s'affirme aussi bien dans le domaine littéraire que dans la communication politique. Sur la place et le rôle de la plainte (et du *lamento*) à la Renaissance et dans la construction de l'État moderne, voir Florence Alazard, « La Renaissance, une civilisation de la plainte ? », dans Florence Alazard (dir.), *La Plainte à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 7-34.

18 *Lepitaphe de feu treshault trespuissant et redoubte prince phelippes daustrice*, [Paris, Guillaume Bigneaux], in-4°, 10 f., [1506], Paris, BnF, fonds Rothschild, IV.4.129, Paris, Mazarine, Rés. 410821 (2) ; Chantilly, musée Condé, IIIFo45 (2). *Complainte faite pour ma dame Marguerite Archeduchesse Daustriche*, [Paris, Alain Lotrian], in-4°, 4 f., [1530], Paris, BnF, Rés. Ye 801, Paris, BnF, Rés. Ye 958, Paris, BnF, fonds Rothschild, IV.3.88, Paris, Mazarine, 4°35889 (6) Rés.

Robertet, conseiller du roi et secrétaire des finances (1527-1528)<sup>19</sup>. Parfois ces poètes mettent en scène les trois ordres, Noblesse, Église et « gens du labour<sup>20</sup> », ou les lieux fréquentés par le prince<sup>21</sup>, qui se plaignent tour à tour de la perte du roi ou de la reine. Ces plaintes constituent une forme privilégiée par les poètes de cour pour pleurer la disparition de leur protecteur ou chercher à s'attacher les faveurs de leur successeur.

D'autres sujets d'actualité ont également eu leur lot de chansons, mais dans un moindre degré. Tout d'abord, la menace turque suscite encore au XVI<sup>e</sup> siècle des plaintes, dans la continuité de ces plaintes et lamentations qui avaient déferlé dans l'Occident après la chute de Constantinople en 1453 et qui accompagnent depuis bien des conflits belliqueux. Dans ces plaintes imprimées, Dame Chrétienté, Terre Sainte ou Constantinople appellent le roi de France et les autres souverains d'Occident à secourir les chrétiens menacés par l'avancée turque. La *Piteuse complainte de la terre sainte* de Pierre Gringore fait ainsi allusion à la croisade prêchée par le pape Alexandre VI à la fin de l'année 1500 et à la ligue formée contre les Turcs par Louis XII, Ferdinand le Catholique, Jean-Albert, roi de Pologne, et Ladislas, roi de Hongrie<sup>22</sup>.

Ensuite, les « misères du temps » sont également dénoncées dans des plaintes, chansons et ballades. Le peuple se plaint de la misère dont il souffre, de la débauche de la noblesse ou réclame le retour du roi parti en expédition. Dans la *Complainte de France* par exemple, France s'inquiète de l'expédition italienne menée par son roi, dénonce la misère du peuple, critique la débauche de la noblesse et appelle à faire son devoir en l'absence du roi. Cette plainte de la France s'inscrit ainsi dans la veine patriotique<sup>23</sup>.

Enfin, une petite dizaine de chansons sont déjà hostiles aux luthériens. Certaines sont polémiques et diffamatoires ; elles reprennent la trame de la

- 19 *Deploration sur le trespas de feu messire Florymond Robertet*, [Lyon, Claude Nourry], in-4<sup>o</sup>, 12 f., [1527], Paris, BnF, Rés. p. Ye 2233.
- 20 À l'instar de la « Complainte des trois estatz » (*Les epitaphes des feuz roys Loys vnziesme de ce nom et de Charles son filz viii. de ce nom*, [Paris, Pierre Le Caron], in-4<sup>o</sup>, 6 f., [1498], Paris, BnF, Rés. Ye 326, Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, OE xv<sup>e</sup> s., 754 [3]; *Les epitaphes des feuz roys Loys .xi. de ce nom et de Charles son filz viii*, [Paris, Michel Le Noir], in-4<sup>o</sup>, 6 f., [1498] – Paris, BnF, fonds Rothschild, IV.4.132; *Lepitaphe Du Roy Charles huytiesme*, [Rouen, Baptiste Bourguet], in-4<sup>o</sup>, 6 f., [1498], Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris [BHVP], Rés. 918790 Inc.; *Lepitaphe Du roy Charles huytiesme*, [Paris, Pierre Le Caron], in-4<sup>o</sup>, 6 f., [1498], Paris, Mazarine, 8<sup>o</sup> Inc 1013-3).
- 21 À l'exemple des « regretz du chasteau de Bloys et des lieux ou le plus souuent frequentoit la royne » (Anne de Bretagne, *Les vingt et quatre coupletz*, op. cit.).
- 22 *La piteuse complainte que fait la terre sainte aux princes prelatz : et seigneurs crestiens*, [s.l.s.n.], in-8<sup>o</sup>, 8 f., [1500], Sevilla, Sevilla, Biblioteca Capitulare Colombina, 15.2.16 (6). On aurait pu également développer, dans le même registre, l'exemple de *La complainte de la cité chrétienne* (Chantilly, musée Condé, IVD106).
- 23 *Complainte de France*, [Paris, Pierre Le Caron?], in-4<sup>o</sup>, 6 f., [1494], Paris, BnF, Rés. Ye 325.

dénonciation ou de la moquerie à la manière des chants de guerre<sup>24</sup>. Le *Te deum pour l'église luthérienne* est une parodie hostile aux luthériens. D'autres font plutôt écho à l'actualité, et notamment aux premières persécutions prises contre les partisans de la Réforme<sup>25</sup>. Ainsi, *La Grande Irrision des Lutheriens de Meaulx* compile trois chansons luthériennes composées à l'occasion des premières mesures de rigueur prises contre les luthériens. Elles se moquent des luthériens qui ont été exécutés à Meaux en 1525-1526<sup>26</sup>.

## LES AUTEURS DES CHANSONS D'ACTUALITÉ

22 Après ce panorama des sujets d'actualité qui ont été mis en chanson et portés par l'imprimerie, il convient de s'interroger sur les auteurs de ces chansons. Bien que l'anonymat soit la règle, certaines chansons émanent d'auteurs connus, comme André de la Vigne, Nicaise Ladam, Laurent Desmoulins, Pierre Gringore, ou encore Hugues Descousu, professeur de grec au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle. Leur nom est signalé dans le titre de la brochure, à moins que ce ne soit l'auteur qui dévoile son identité en acrostiche<sup>27</sup>. De par la quantité de leurs textes mis en livrets gothiques, l'importance des poètes de cour est ici frappante. Par exemple, près de vingt-huit chansons sont de la plume d'André de la Vigne. Ces poètes de cour ont pris l'habitude, il est vrai, de composer des pièces de circonstances sur l'actualité princière ou militaire, que ce soit pour répondre à une commande du prince ou pour faire leur autopromotion auprès de ce dernier<sup>28</sup>.

D'autres chansons historiques ont, au contraire, été agencées par des auteurs « occasionnels », prétendument des témoins de l'événement ou des soldats de fortune, qui se contentent souvent de l'assonance et n'aspirent pas à l'exactitude de la rime. Les auteurs de ces chansons populaires nées la veille ou le lendemain du combat signent le dernier couplet en une formule assez stéréotypée, où ils prennent soin de signaler leur présence sur le théâtre des événements, comme

24 Comme *La balade des leutheriens avec sa chanson*, [Lyon, Jacques Moderne], in-8° goth., 4 f., [1525], Paris, Bibliothèque de la société de l'histoire du protestantisme français, Rés. 15939.

25 *Le Te deum pour leglise Lutherienne : en Francoys et en latin. Auec la Ballade et la Chanson dyceulx Lutheriens*, [s.l.s.n.], in-8°, 8 f., [1535], Sevilla, Biblioteca Capitulat Y Colombina, 15.2.1. (9).

26 *La grande irrision des Lutheriens de Meaulx*, [s.l.s.n.], in-8°, 4 f., [1526], Sevilla, Biblioteca Capitulat Y Colombina, 15.2.16 (10).

27 Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons, and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1995, p. 62.

28 Depuis les travaux de Cynthia Brown s'est imposée l'idée que le poète de cour pouvait jouer de son statut d'auteur et du langage poétique et politique pour faire son autopromotion auprès du prince (*ibid.*).

pour attester la véracité de leurs propos<sup>29</sup>. Ainsi, la *Chanson des Suysses* a été improvisée par un aventurier inconnu, un certain « Montbrac » – à moins qu’il s’agisse ici de son origine, « Mont Brac » –, qui a pris part à la victoire du roi à Milan en 1515 et qui s’exprime ainsi :

Qui la chanson a faicte sa esté de Montbrac  
Au plus pres des moulins pensant que fust vng lac  
Mais quant vit la victoire commença à crier  
Viue le Roy de France et les aduenturiers<sup>30</sup>.

De même, la *Chanson nouvelle sur la prise des Anglais* publiée en 1543 a été composée par un arquebusier, en ces termes :

Celuy qui feist ceste chanson  
Vng harquebusier de la porte  
Estoit marry en sa maison  
Qu’il n’estoit avecques la troppe  
De son pouuoir eust faict efforce  
Avecques ses bons compaignons  
A tout tuer eust testé propre  
Si n’eussent esté Bourguignons<sup>31</sup>.

De telles chansons ont pu emprunter les mêmes réseaux de circulation – et de connexion avec le monde de l’imprimerie – que l’on connaît pour les lettres de nouvelles des gentilshommes de l’armée du roi de France<sup>32</sup>. Si la multiplication des chansons de soldats à partir des années 1510 environ suggère un goût prononcé des lecteurs pour la chanson d’actualité et des auteurs pour cette forme de texte<sup>33</sup>, on peut toutefois s’interroger sur le statut de ces chansons et

29 En cela, les chansons d’actualité imprimées dans les livrets gothiques sont proches des *broadside ballads*, dont les titres et les courtes introductions déclarent l’authenticité des faits chantés : ils témoignent de ce souci d’attester la véracité de l’information et le crédit de la nouvelle diffusée. Nicolas Moon, « “This Is Attested Truth”. The Rhetoric of Truthfulness in Early Modern Broadside Ballads », dans Simon F. Davies et Puck Flechter (dir.), *News in Early Modern Europe. Currents and Connection*, Leiden/London, Brill, 2014, p. 230-249.

30 *Lordonnance faicte a l’entree du treschrestien roy de france Francoys de valois premier de ce nom Dedans sa ville de Millan* [...]*Auec la chanson et salutacion et baterie du chasteau de Millan*, [Rouen, Jean Richart], in-8°, 4 f., [1515], Paris, BnF, Rés 8.Lb30.28, fol. 4v°.

31 *La prinse et la deffaicte des Angloys par les Bretons deuant la ville de Barfleu*, *op. cit.*, fol. a4v°.

32 Marion Pouspin, « Des lettres de nouvelles au temps des guerres d’Italie de Charles VIII (avril-mai 1495) », *Cahiers de recherches médiévales*, 18, novembre 2009, p. 459-478, <http://crm.revues.org/11734>. Voir également, Marion Pouspin, *Publier la nouvelle*, *op. cit.*, p. 162-163.

33 Cette floraison de chansons d’actualité est à replacer dans le contexte de la guerre menée par Louis XII contre Venise, marquée par une intense prolifération d’occasionnels français. Michael Sherman, *The Selling of Louis XII: Propaganda and Popular Culture in Renaissance France, 1498-1515*, thèse de doctorat, University of Chicago, 1974 ; *id.*, « Political Propaganda

leur dimension fictive : on peut émettre l'hypothèse que, pour répondre aux attentes des lecteurs, aux besoins des imprimeurs-libraires et/ou aux intérêts du pouvoir, certaines chansons d'actualité ont pu être l'œuvre de chansonniers qui les composaient à partir des récits et lettres de nouvelles transmises par-delà les monts.

Enfin, des livrets saisissent des chansons qui circulaient dans les rues. Un livret transcrit par exemple une chanson qui était chantée « à haulte voix » dans les « rues et carrefours » de Paris lors des fêtes de joie organisées en l'honneur de la prise de Naples en 1501 :

Item le iour dessusdit au soir furent faitz les feux et tables rondes par les rues et carrefours de ladite ville en grant triumphe. Et grans et petis demenerent grant ioye chantant à haulte voix Noel, et Viue le tres crestien roy Loys.

24

Louenge en maniere de chancon  
Viue le noble roy de France  
Qui est tant begnin et cortois  
Lequel par sa tres grant puissance  
A conquesté les Millannois  
Auec ses cheualiers francois  
Sans leur faire point de greuance  
Pource vous voisins Geneuois  
Soyez tous de son aliance  
Vous aussi Lombars ytaliens  
Florentins et vous aussi Romains  
D'ancienneté estes entre les liens  
Des Francois tant doulx et humains  
Aussi vous Veniciens neapolitains  
Sans vous faire tort ne nuysance  
Maintenant sans aller plus loings  
Au roy faictes obeissance<sup>34</sup> [...].

De cette variété d'auteurs, ressortent deux types de chansons : les chansons dites « populaires », imparfaites dans la forme – certains diront plus tard « sans art » –, tandis que des chansons plus élaborées sont issues des milieux de cour.

---

and Renaissance Culture: French Reactions to the League of Cambrai, 1509-1510 », *The Sixteenth Century Journal*, 8/2, 1977, p. 97-128.

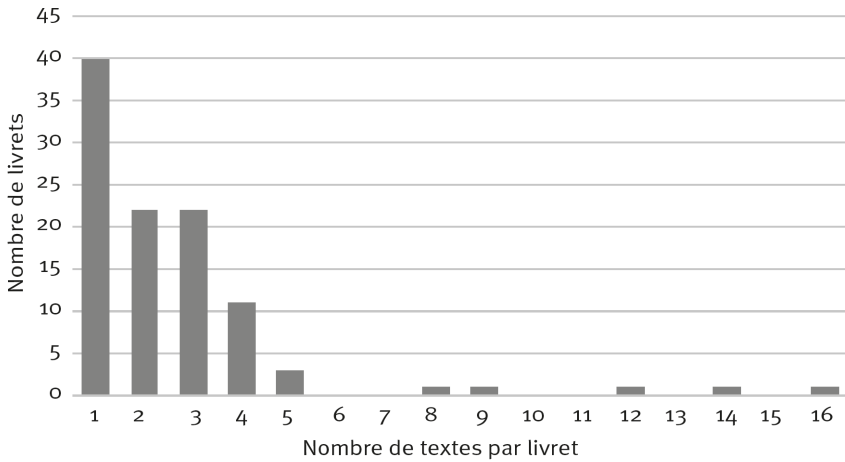
34 *La prise du Royaume de Naples*, [Paris, Le Caron], in-4°, 2 f., [1501], Paris, BnF, Rés. Lb29.22, fol. 1v<sup>o</sup>-2r<sup>o</sup>.



MATÉRIALITÉ ET CONDITIONS DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION DES  
CHANSONS D'ACTUALITÉ IMPRIMÉES DANS LES PIÈCES GOTHIQUES

Il s'agit maintenant de s'intéresser à la matérialité de ces chansons d'actualité imprimées, à leur processus de composition en tant qu'objets matériels. La mise en livrets gothiques des chansons d'actualité influe-t-elle sur leur réception ?

Ces chansons qui ont eu les honneurs de l'imprimerie ne nous sont connues – à quelques rares exceptions près<sup>35</sup> – que sous cette forme éditoriale homogène, qui est la brochure. Le **graphique 3** révèle la diversité des pratiques éditoriales dans la composition de ces chansons imprimées.



Graphique 3. Les pratiques éditoriales dans la composition des chansons imprimées : édition autonome vs compilation

Dans près de 40 % des cas, les chansons d'actualité apparaissent dans des éditions autonomes, à la manière des *broadside ballads* dans l'Angleterre de la première modernité et des *lamenti* en Italie<sup>36</sup>. Certains *lamenti* sont d'ailleurs

35 Rares sont les chansons de ce corpus qui ont été également diffusées sous une autre forme éditoriale que la brochure gothique. Quelques pièces sont passées dans les années 1530 dans *La Fleur des chansons*, un recueil de 110 chansons diverses, historiques, poétiques et grivoises ([s.l.s.n.], in-8°, 32 f., [1530], Paris, BHVP, fonds Jules Cousin, 2009). De même, la *Complainte de Constantinople* de Jean Molinet avait déjà été publiée dans les *Faits et dicts* de Molinet sous le titre de *La complainte de Grèce*, en dix-sept stances dont trois manquent dans la brochure gothique.

36 Sur les *broadside ballads*, voir Patricia Fumerton et Anita Guerrini (dir.), *Ballads and Broadside Ballads in Britain, 1500-1800*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010 ; Sheila O'Connell, *The Popular Print in England*, London, The Trustees of the British Museum, 1999 ; Christopher Marsh, « The Sound of Song in Print in Early Modern England. The Broadside Ballad as Song », dans Julia Crick et Alexandra Walsham (dir.), *The Uses of Script and Print, 1300-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 171-190 ; *id.*, *Music and Society in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 ; Angela McShane Jones, « The Gazet in Metre; or the Rhiming Newsmonger: The English Broadside Ballad as

passés dans le corpus français. La pièce intitulée *Lamentation de Venise* est, en effet, une traduction presque littérale d'une lamentation italienne de Simone Litta, écrivain milanais qui a plaidé la cause de Louis XII<sup>37</sup>. Lorsqu'elles ne font pas l'objet de publications isolées, les chansons d'actualité, notamment les pièces assez brèves, sont compilées : tantôt deux ou trois chansons d'actualité, en moyenne, sont réunies autour d'une thématique commune, tantôt une ou plusieurs chansons sont adjointes à d'autres textes – des lettres de nouvelles, des comptes rendus, des poèmes – et forment au final de véritables miscellanées.

26

Ces choix éditoriaux dans la composition des livrets contenant des chansons ne semblent pas seulement être déterminés par la longueur de la chanson. Il est intéressant d'observer, en effet, que les chansons publiées de manière autonome consistent essentiellement en des plaintes ou des prières liturgiques parodiées. Il y aurait une certaine correspondance entre la nature de la chanson et sa forme éditoriale. Un simple examen des plaintes répertoriées dans l'*Universal Short Title Catalogue* semble confirmer cette idée : les plaintes imprimées au XVI<sup>e</sup> siècle apparaissent dans leur majorité sous forme de livrets d'une ou deux feuilles d'imprimerie, et ce, toutes polices de caractères confondues et sans considération du thème abordé (plainte amoureuse, plainte sur un fait d'actualité, etc.). Ici, la forme de la chanson tend à s'identifier à un objet-livre.

Les pièces gothiques qui contiennent ces chansons d'actualité constituent les tout premiers occasionnels, publiés à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Ces chansons font partie de ces substrats que reprennent les imprimeurs-libraires pour produire leurs occasionnels, à moins que ce ne soit les auteurs eux-mêmes

---

Intelligencer. A New Narrative », dans Joop W. Koopmans (dir.), *News and Politics in Early Modern Europe (1500-1800)*, Leuven/Paris/Dudley, Peeters, 2005 ; *ead.*, « Ballads and Broad-sides from the Beginnings of the Print to 1660 », dans Joad Raymond (dir.), *The Oxford History of Popular Print Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2011, t. 1, *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*, chap. 26, p. 339-362 ; Tessa Watt, *Cheap Print and Popular Piety, 1550-1640*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; Natascha Würzbach, *The Rise of the English Street Ballad. 1550-1650*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Sur les lamenti, voir Florence Alazard, *Le lamento dans l'Italie de la Renaissance : « Pleure, belle Italie, jardin du monde »*, Rennes, PUR, 2010 ; Bussi Rolando, *Guerre in ottava rima*, Modena, Panini, 1988-1989, 4 vol. ; Rosa Salzberg, « The Lyre, the Pen and the Press. Performers and Cheap Print in Cinquecento Venice », dans Craig Kallendorf et Lisa Pon (dir.), *The Books of Venice*, Delaware, Oak Knoll Press, 2008, p. 251-276.

37 *La lamentation de venise*, [s.l.s.n.], in-8°, 8 f., [1509], Paris, BnF, fonds Rothschild, IV.3.235. Cette pièce de circonstance composée de vingt-huit huitains et de la ritournelle « Venise suis la désolée » est la traduction française du texte de Simone Litta, *Lamento de' Venetiani nouamente composto. Per domino Simeone el quale se contiene el paexe che ano perso in Italia he fora de Italia* (Berruero, Mondovì, 1509, Biblioteca Reale di Torino, Rari, 2.22/1-XXII ; édité dans *Lamento storici dei secoli XIV, XV e XVI*, éd. Antonio Medin et Lodovico Frati, Bologna, Romagoli-Dall'acqua, t. III, 1890, p. 95-116).

– les poètes de cour notamment – qui leur aient confié leurs textes à éditer. Ces chansons mises en livrets sortent essentiellement de presses parisiennes, et dans un moindre degré d'ateliers établis à Lyon ou à Rouen. Il s'agit là des trois principaux centres de production de pièces gothiques<sup>38</sup>. Les chansons émanent d'ateliers qui ont, pour la plupart, consacré tout un pan de leurs activités à l'édition de livrets gothiques : à Paris, les Le Caron – Nyverd, les Le Noir – Janot – Trepperel – Lotrian ; à Lyon, les firmes de Noël Abraham, des Mareschal – Chaussard et des Nourry – Sainte-Lucie.

Ces livrets étaient vendus peu de temps après les événements qu'ils rapportent, comme le suggèrent les privilèges d'imprimer reproduits à la fin de quelques-uns de ces opuscules. Les délais de publication apparaissent relativement courts, allant de quelques jours à plusieurs semaines<sup>39</sup>. On pouvait acquérir ce type de publications sur les étals des libraires et les marchés urbains, pour quelques deniers seulement<sup>40</sup>. Rapporté aux salaires de l'époque et au prix de certaines marchandises de base – un compagnon peintre ou imprimeur gagnait un salaire quotidien d'environ huit sous, tandis qu'une livre de pain forain valait cinq deniers à Lyon vers 1520 –, ces livrets pouvaient pénétrer dans tous les foyers.

Ces chansons d'actualité mises en livrets étaient imprimées en lettres gothiques, et plus précisément en bâtardes parisiennes ; c'est l'écriture typique des livres profanes en langue vernaculaire, du moins jusque dans les années 1530-1550. Après cette première période, des éditeurs dits humanistes ont fait le choix d'une police de caractère jugée plus moderne, les lettres rondes et italiques ; et ils proposent à leur tour des occasionnels, dont quelques-uns comportent des chansons d'actualité<sup>41</sup>, comme celles que Pierre de L'Estoile a collationnées à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Au contraire, d'autres éditeurs font le choix de se spécialiser dans l'édition gothique : ils délaissent peu à peu la publication d'occasionnels et orientent leurs activités vers l'édition et la réédition de textes anciens, pieux et littéraires. Cela explique le *terminus ad quem* de ce corpus, situé vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle.

38 Marion Pouspin, *Publier la nouvelle*, op. cit., p. 133-140.

39 *Ibid.*, p. 118-119.

40 Le prix de ces chansons mises en livrets gothiques était modique. On peut l'estimer à partir des notules des livres de comptes tenus par le collectionneur Fernand Colomb, qui avait pris l'habitude d'inscrire le prix, le lieu et la date d'acquisition de ses ouvrages. Par exemple, *La grande irrision des Lutheriens* [Sevilla, Biblioteca Capitulare Colombina, 15.2.16 (10)] lui a coûté un denier, tandis qu'il a déboursé quatre deniers pour *La deploration de la feue Royne de France Et duchesse de bretagne* [Sevilla, Biblioteca Capitulare Colombina, 15.2.16 (2)]. Marion Pouspin, *Publier la nouvelle*, op. cit., p. 71-73.

41 À l'instar de la pièce suivante : *Discovrs en forme de chanson de la reprise des villes & chasteaux occupés par les Rebelles de Viarez, au pays de Vellay*, Lyon, Benoît Rigaud, in-8°, 8 f., 1574, Paris, BnF, Rés. Ye 5031, Paris, Mazarine, 35270 (4), Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Gall g 755 a, bibliothèque municipale de Rouen, 3982 (7).

Au-delà du caractère typographique, ces occasionnels contenant des chansons d'actualité se caractérisent par leur faible épaisseur et leur « format de poche ». Un bref passage en revue de leurs caractéristiques matérielles montre que la publication de ces opuscules ne nécessitait qu'une ou deux feuilles d'imprimerie, guère plus. Et le format *in-octavo* domine dans ces publications au xvi<sup>e</sup> siècle. Les chansons d'actualité sont dans ce format du commun, de la littérature disons populaire ; ce sont de petits livres, des objets maniables.

28

Ces chansons imprimées dans les livrets gothiques étaient-elles à chanter ? Toute une série de « chansons nouvelles » sont des contrafactures qui adaptent des textes nouveaux sur l'actualité à des airs familiers<sup>42</sup>. Pour une quinzaine de ces chansons d'actualité publiées en caractères gothiques entre la fin du xv<sup>e</sup> et la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, le titre ou la rubrique spécifient brièvement l'air sur lequel ces chansons devaient se chanter. On lit ainsi que telle chanson « se chante sur le chant de » ou « en façon de »<sup>43</sup>. Si on passe en revue les seize timbres signalés dans les brochures gothiques – nous sommes bien loin des 800 timbres du xvi<sup>e</sup> siècle recensés par Alice Tacaille dans son habilitation à diriger des recherches –, on observe que beaucoup consistent en des airs en vogue, régulièrement empruntés par les auteurs de chansons et de noëls (tableau 1).

Tableau 1. Liste des timbres sur lesquels des chansons d'actualité imprimées devaient être chantées

Vive France Espagne et Bourgogne
Gentil Promoguet
Madame a receu le bont
Monsieur de Bacqueville capitaine de mille hommes
Las que ditton en France de monsieur de bourbon
Dieu si veulle garder de mal le Roy Francoys premier de ce nom
En douleur et tristesse Languirons nous tousjours
Helas je l'ay perdue
Quand souvient de la Poulaille
Premier jour Dapvril courtoys

<sup>42</sup> Le terme *contrafactum* est ici employé pour tout processus de composition de nouveaux textes avec d'anciennes mélodies. Aux xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles, il consiste souvent en une substitution d'un texte sacré par un texte séculier. Sur le *contrafactum*, voir Georg von Dadelsen, Armin Brinzing, Hartmut Schick, Reinhard Schulz, « Parodie und Kontrafaktur », dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, Kassel, Bärenreiter, 1997, vol. VII, col. 1394-1416.

<sup>43</sup> C'est là un trait commun aux chansons d'actualité contrefaites imprimées en Italie, en Allemagne ou en Angleterre : le titre est accompagné d'une indication brève et stéréotypée de la mélodie, et la mélodie est couramment répétée d'un document à l'autre. Amelie Roper, « Poor Man's Music? The Production of Song Pamphlets and Broadsheets in Sixteenth-Century Augsburg », dans Richard Kirwan et Sophie Mullins (dir.), *Specialist Markets in the Early Modern Book World*, Leiden/London, Brill, 2015, p. 184.

Fouyés melancolie charchés joyeuseté
Il n'est chance que ne retourne
Fortune a tort
En douleur et tristesse Languirons nous toujours
Ma bien acquise
Helas je l'ay perdue celle que j'aymois tant

La technique éprouvée du timbre permettait de chanter ces chansons sur une mélodie connue, les rendant ainsi accessibles. L'indication du timbre devait suffire aux lecteurs de l'époque pour interpréter le chant, sans qu'il soit nécessaire de copier la musique sous le texte. Aucune chanson d'actualité n'est pourvue de notation musicale dans les pièces gothiques. Les lecteurs devaient de toute évidence avoir en mémoire les airs recommandés. Lorsqu'aucun air n'est précisé, cela ne signifie pas pour autant que le texte ne devait pas être à chanter. On peut émettre l'hypothèse que le texte de la chanson d'actualité s'identifie si intimement avec l'air qu'il n'est pas nécessaire de préciser le timbre. C'est ce que sous-entend peut-être la *Chanson de la deffence des Venitiens* qui est compilée dans un occasionnel consacré à la bataille d'Agnadel en 1509 ; cette chanson publiée sans indication du timbre s'achève ainsi :

Vous, qui scavez de chanter la fasson  
 Passez le temps souvent à chanter la chancon  
 Veuillez si c'est rayson  
 Le facteur excuser  
 Si la plume a failly veuillez-moy pardonner<sup>44</sup>.

D'autres chansons comportent également des indices de réalisation vocale effective, de « performance ». Les refrains, la répétition de vers à l'identique signalée par la formule *bis*, à l'exemple de quelques chansons sur les aventuriers<sup>45</sup>, suggèrent des textes à chanter. De même, les textes liturgiques parodiques, ainsi que des ballades étaient selon toute vraisemblance prévues pour la performance. Le *Pater noster des Angloys* et la *Ballade de Milort Havart* partagent, en effet, des caractéristiques du monologue dramatique<sup>46</sup>. Des prières parodiées et moqueuses comme celles-ci faisaient partie du répertoire des ménestrels et des chanteurs de rue de la fin du Moyen Âge.

Toutefois, parmi les images qui ornent la plupart des frontispices ou le dernier folio de ces brochures, aucune ne représente la chanson comme activité, avec

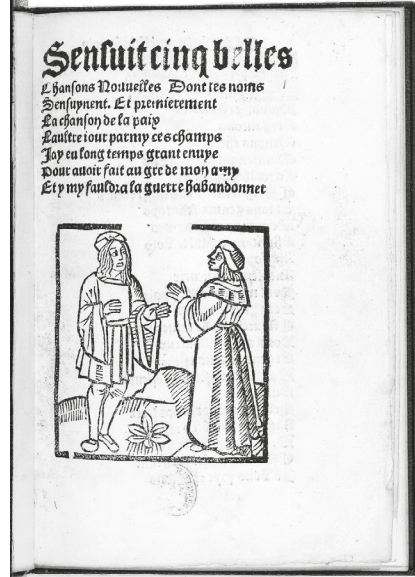
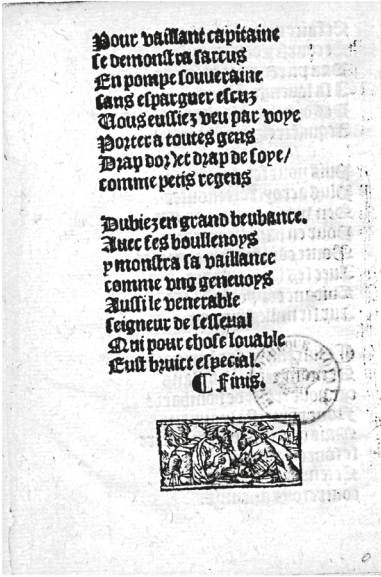
44 *Les regretz de messire Barthelemy daluienne. Et la chancon [sic] de la defence des veniciens*, [s.l.s.n.], in-8, 8 f., [1509], Paris, BnF, Rés. Ye 4684.

45 Sur les chansons d'aventuriers, voir, ci-dessous, Laurent Vissière, « La chanson d'aventurier », p. 109-134.

46 *Le pater noster des Angloys*, op. cit. ; *Sensuyt le traicte de la paix faicte et promise A tout iamais*, op. cit.

des personnages en train de chanter. Ce sont des images génériques, comme dans les *broadside ballads*<sup>47</sup>, des gravures sur bois antérieures, réemployées, que le compositeur choisit en fonction du sujet d'actualité des textes imprimés : une bataille, la prise d'une ville, etc. La plupart des gravures se concentrent sur l'objet de la chanson, le sujet d'actualité. Quelques images donnent à voir tout au plus des scènes de dialogue assez stéréotypées (ill. 1). On est loin de ce que l'on peut voir dans des occasionnels de la fin du xv<sup>e</sup> siècle ou dans des placards allemands du début du siècle<sup>48</sup> (ill. 3).

30



1. Dans les livrets gothiques : des scènes de dialogue

À gauche : *La grande et triumpante monstre*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés Ye.4087, fol. 4v, © bnf.fr

À droite : *S'ensuit cinq belles chansons*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés p.Ye.2177, fol. 1r, © bnf.fr

47 Comme les pièces gothiques, les *broadside ballads* sont parées d'images génériques, puisées dans un stock commun de gravures et réemployées d'une publication à l'autre. Toutefois, il n'en demeure pas que, comme l'a étudié Nicolas Moon, ces images sont appropriées au texte de la ballade. Malcolm Jones, « The English Broadside print, c.1500-c.1650 », dans Michael Hattaway (dir.), *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture*, Chichester/Malden, Wiley-Blackwell, 2010, p. 478-526; Nicolas Moon, « "This Is Attested Truth" », art. cit., en particulier p. 243 sq.

48 Jean-Pierre Seguin, « L'illustration des feuilles d'actualité non périodiques en France au xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles », *Gazette des beaux-arts*, 52, 1958, p. 35-50; Amelie Roper, « Poor Man's Music? », art. cit., p. 196-197.

# CHANSON

NOUVELLE

322953

DE LA PAIX,  
par le peuple de  
France.

\*



B. B. B.

1588

A LYON,  
Par Benoist Rigaud.

1588.

3. En dehors du corpus gothique : une représentation de la chanson comme activité  
*Chanson nouvelle de la paix* (1588), Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon,  
322953, fol. 1r, © bnf.fr

C'est donc essentiellement l'indication du timbre, la disposition du texte sur la page imprimée et surtout la maniabilité de ces minces brochures qui devaient faciliter la pratique et la diffusion de ces chansons.

### LES ENJEUX DES CHANSONS D'ACTUALITÉ MISES EN LIVRETS GOTHIQUES

Se pose maintenant la question des enjeux des chansons d'actualité mises en livrets gothiques. À partir de l'examen de ces chansons, on peut dresser une typologie des messages délivrés par ces textes et les intentions portées par leurs auteurs.

**Les chansons d'actualité imprimées, des vecteurs d'émotions :  
commémorer, célébrer et communier**

32 Les chansons d'actualité mises en livrets gothiques ne rapportent que quelques circonstances des événements. Si assurément elles sont informatives, elles valorisent toutefois l'expression des sentiments éprouvés devant les événements au détriment du compte rendu des faits. Les lecteurs sont amenés à chanter ces discours d'émotions et, par les refrains et les répons, à y adhérer. Ces textes participent d'une certaine manière à fabriquer des émotions chez leur public, les mêmes sentiments que l'événement avait provoqués chez l'auteur : le vocabulaire du texte et du titre guide, dirige la réponse émotionnelle du lecteur et de l'auditeur. De même, les mélodies sont capables de renforcer le message textuel et l'émotion voulue par le texte (le patriotisme, la loyauté...). Ainsi, la *Chanson des Suysse*s sur le chant « Fouiés melancolie, cherchés joyeuseté » invite le lecteur à se réjouir de la victoire de François I<sup>er</sup> sur les Suisses (1515) :

Francoyz qui estes en France louez Dieu de bon cueur  
Qu'avez vng roy hardy tout plain de valeur  
C'est un noble seigneur pour confondre ennemis  
Dieu tousiours le nous garde et en fait et en ditz  
[...] Mais quant vit la victoire commença à crier  
Vive le Roy de France et les adventuriers<sup>49</sup>.

De la même manière, les chansons historiques sur les victoires royales et les ballades sur la paix nouvellement conclue appellent le lecteur à célébrer ces événements et à s'en réjouir, à l'exemple de la chanson nouvelle de la paix déjà évoquée<sup>50</sup>.

49 *Lordonnance faite a l'entree du treschrestien roy de france Francoys [...] Dedans sa ville de Millan, op. cit.*, fol. 4v<sup>o</sup>.

50 Voir *supra*, n. 4.



Les plaintes sur la disparition du prince ont une dimension assurément élégiaque. Les poètes de cour ont composé des discours panégyriques à la louange de leur protecteur, dans lesquels ils vantent leurs vertus. Toutes ces chansons amènent ainsi leur public à communier dans la peine ou dans l'admiration de la monarchie de France. Et par la force des émotions qu'elles devaient susciter, ces chansons sont promptes à maintenir la mémoire de l'événement. De plus, étant donné le discours très louangeur et conformiste, et la large diffusion de ces textes de par la matérialité des brochures, on peut supposer que ces livrets ont dû jouer un rôle dans la consolidation de la monarchie et du lien qui unit le roi à ses sujets. Les chansons d'actualité visent non pas tant à transmettre une information que faire naître une forme d'enthousiasme, un consensus.

#### Des chansons diffamatoires et engagées

Par ailleurs, des chansons de contestation produites dans le contexte des guerres d'Italie vitupèrent les ennemis ou les traîtres et les tournent en dérision, au premier rang desquels les Anglais<sup>51</sup>. Toute une série de prières parodiées et de ballades appellent le lecteur à des sentiments patriotiques, en présentant les Anglais comme des ennemis méprisables. On retrouve dans ces textes une image stéréotypée de l'Anglais, avide, traître et lâche. Dans ces chansons satiriques et patriotiques, les références à l'actualité fournissent des preuves convaincantes au lecteur contemporain que tout ce qu'il a entendu au sujet de la tricherie des Anglais est vrai. Par exemple, une chanson patriotique sur la prise française de la ville de Hesdin en 1521 critique les Anglais : la première strophe souligne la perfidie des Anglais, qui ne sont pas des hommes de confiance (ils sont « faulx », « parjures », « felons » et « malicieux »), tandis que la seconde strophe apporte une preuve spécifique à ce point de vue général : les Anglais ont rompu l'entente franco-anglaise.

Les faulx Anglois se sont bien mutinés  
 Car contre France les tresves ont brisés  
 Ils sont parjures  
 Et n'ont pas monstré

51 Traditionnellement, on considère que l'antagonisme identitaire avec l'Angleterre remonte à la guerre de Cent ans. Au cours de ce conflit, les deux pays se font face à plusieurs reprises (Écluse, Crécy, Poitiers et Azincourt), tandis que Jeanne d'Arc est brûlée vive à Rouen en 1429. Les défaites cuisantes, la captivité de Jean Le Bon à Londres, la domination anglaise sur presque toute la moitié du royaume de France après le traité de Troyes en 1420 ont contribué à faire naître un sentiment national français. Ce sentiment s'est construit à la fois par l'exaltation des vertus des Français et de leur roi (une construction positive, une affirmation de soi) et par une hostilité à l'ennemi (une construction en négatif, par l'anglophobie). Sur cet antagonisme identitaire franco-anglais, voire Philippe Chassaingne, « L'Angleterre, ennemie héréditaire ? », *Revue historique des armées*, 264, 2011, p. 3-10.

Quil feusent gens de foy [...]
   
 Le roy de France leur fist acord begnin
   
 C'est que le daulphin
   
 Sans aulcun desclin
   
 Leur espouseroit [...]
   
 § Le mariage fut faict pres de Calais
   
 Ou assisterent maintz Francoys et Anglois
   
 Mais par les destrois
   
 Des tresfaulx Anglois
   
 Le traicté ont faulcé<sup>52</sup> [...].

34

Ce passage fait référence aux fiançailles de Marie Tudor et du Dauphin dont le mariage a été confirmé par traité au Camp du Drap d'Or en 1520. Toutefois, ce mariage n'a pas eu le temps d'être célébré, puisqu'un mois après la rencontre entre François I<sup>er</sup> et Henri VIII, le roi d'Angleterre fit alliance avec Charles Quint contre la France. L'armée anglaise assiégea des villes françaises, dont Hesdin. Ce texte accuse ainsi les Anglais d'avoir rompu la paix. Cet épisode permet de montrer leur tricherie. L'actualité atteste le bienfondé des stéréotypes et, dans le même temps, les stéréotypes sont utilisés pour expliquer le comportement des ennemis.

Ces portraits négatifs de l'Anglais appellent au patriotisme des lecteurs. Un rondeau publié vers 1513 enjoint ainsi le lecteur et l'auditeur à :

Vuydez Angloys hors de noz terres
   
 Vuydez plus viste que le pas
   
 Puis que n'osez demener guerres
   
 Vuydez Angloys hors de noz terres
   
 Vous ne povez plus tenir serres
   
 Car faim vous conduyt au trespas
   
 Vuydez plus viste que le pas<sup>53</sup>.

Le message que l'armée anglaise en France manquerait de nourriture est secondaire à la formule répétée et chauvine, « Videz Anglais hors de nos terres ».

Les Espagnols et les Italiens ne sont pas plus épargnés dans les chansons parodiques et satiriques (*Ave Maria des Espagnols*<sup>54</sup>, *Pater noster des Genevois*<sup>55</sup>). Les prières parodiées et les plaintes qui mettent en scène ces ennemis

52 *Sensuiuent plusieurs belles chansons nouvelles*, op. cit. n. 6, fol. 1v<sup>o</sup>-2r<sup>o</sup>.

53 *La folye des angloys*, op. cit., n. 6.

54 *Laue maria des espaignolz*, op. cit., n. 10.

55 André de La Vigne, *Le pater noster qui es in celis des geneuoys en balade avec vne chanson fort ioyeuse et deux beaux rondeaux desditz geneuoys*, [s.l.s.n.], in-8°, 4 f., [1507], Aix-en-Provence, bibliothèque Méjanès, Inc.D.69, 4.

sont par antiphrase des pièces à la louange du camp français. Au moyen de la prosopopée, les Italiens ou les Espagnols admettent leurs faiblesses, blâment leur prince et, enfin, clament la supériorité du roi de France.

#### Des chansons pour divertir

La place non négligeable qu'occupent la parodie ou le comique de situation dans ces chansons laisse supposer que ces textes ont été également composés pour divertir, comme en témoigne le *Blason de le in exitu Isreal de France contre celluy des Bourguignons*. Cette pièce de circonstance relative à la guerre entre François I<sup>er</sup> et Charles Quint est une parodie du psaume 113. Le titre de ce livret est explicite sur le bénéfice récréatif à tirer de cette lecture :

Pour passe temps et pour bien rire  
Des Bourguignons et Espagnolz [...]  
Visités tous ce petit liure<sup>56</sup>.

De nombreuses chansons parodient des thèmes pieux ou des genres dont le ton est grave, comme les lamentations. Par exemple, une « ballade en manière de déploration » fait référence aux succès de l'amiral Prégent de Bidoux sur la flotte anglaise en 1513<sup>57</sup>. Cette ballade satirique, qui exalte l'orgueil national, est une déploration burlesque sur la mort de l'amiral anglais Howard, tué lors de cette bataille navale. Le recours à la parodie du genre de la déploration sape l'héroïsme d'Howard. Les répétitions des termes anglo-français, les sonorités étranges produites par ce jargon ajoutent à l'effet d'humour de la parodie.

#### Encourager l'effort et mobiliser

Enfin, un dernier groupe de chansons vise à encourager l'effort. Une ballade sur la prétendue prise de Pavie en 1544 a ainsi été « faite à la faveur du roy nostre sire pour anymer les bons capitaines et gens de guerre pour obtenir victoire contre noz ennemis<sup>58</sup> ». Victorieuse à Cérises en avril 1544, l'armée du duc d'Enghien a subi toutefois d'importantes pertes, et notamment parmi les officiers dont un grand nombre ont péri lors de cette bataille rangée. En mai 1544, l'armée française poursuit ses mouvements de troupes dans le duché de Milan et le Marquisat de Montferrat pour reconquérir, sur instruction de François I<sup>er</sup>, la place de Carignan. Cette chanson visait vraisemblablement à soutenir le moral et à donner courage à l'armée et à ses capitaines. Des chansons

56 *Le Blason de lein [sic] exitu isreal de France contre celluy des Bourguignons*, [Lyon, s.n.], in-4°, 8 f., [1536?], Chantilly, musée Condé, III-F-052.

57 *Sensuyt le traicte de la paix faite et promise a tout iamais*, op. cit., fol. 3v°-4r°.

58 *La prinse de pauie par monsieur Danguien*, [s.l.s.n.], in-8°, 4 f., [1544], Chantilly, musée Condé, IV-D-069.

de cette sorte semblent également avoir été composées après la mobilisation de gens d'armes, à l'instar des chansons sur les Picards qui viennent d'être enrôlés en 1535.

Ces brochures d'actualité contenant des textes à chanter témoignent bien de l'intérêt des poètes et des populations pour la chanson en feuilles, dédiée à la transmission des nouvelles dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est à ce moment-là, à partir des années 1520, que des recueils de « chansons nouvelles » commencent à être régulièrement édités.

36

Ces chansons d'actualité constituent également de bons témoignages des relations ambiguës entre le pouvoir, la musique et l'imprimerie : bien que leur édition ne soit pas expressément incitée par le pouvoir, les chansons d'actualité mises en livret gothique – qu'elles émanent des poètes de cour ou de gens du commun – sont extrêmement favorables à la politique royale et au camp français. Elles rendent compte et contribuent, dans le même temps, à l'attachement des populations au roi et à l'entité France. Et en ce sens, elles sont représentatives de l'ensemble des pièces gothiques d'actualité. Toutefois, les enjeux de ces chansons imprimées se démarquent quelque peu de ceux des autres genres de textes diffusés par les occasionnels : les chansons sont plus corrosives et satiriques que les récits et poèmes. Et s'adressant aux émotions, elles visent moins à médiatiser les événements qu'à orienter la réception de ces nouvelles.

« DES NOUVELLES DE DELÀ LES MONTS ».  
LES CHANSONS D'ACTUALITÉ DES PLAQUETTES ET  
RECUEILS GOTHIQUES DE L'OFFICINE À L'ÉCU DE FRANCE  
(ATELIER DES TREPPEREL ET D'ALAIN LOTRIAN)

*Adeline Lionetto*

Nous avortons ces chants au milieu des armées,  
En délassant nos bras de crasse tout rouillés  
Qui n'osent s'éloigner des brassards dépouillés.  
Agrippa d'Aubigné, *Tragiques*, « Misères », v. 70-73.

Dans son ouvrage sur *L'Information en France, de Louis XII à Henri II*, Jean-Pierre Seguin note qu'au sein des occasionnels qui constituent l'objet de son étude, « [l]es récits les plus nombreux, les plus vivants aussi et les plus valables ont trait à des événements militaires<sup>1</sup> ». Les livrets et recueils qui nous intéressent, au milieu de chansons courtoises ou grivoises, de plaintes d'amants éconduits et de descriptions souvent souriantes de saynètes érotiques quelque peu farcesques, révèlent eux aussi mille et un visages de la guerre. Dans ce corpus, j'ai distingué deux types d'ouvrages et de collections de chansons : les plaquettes – c'est ainsi qu'on a commencé à les appeler au XIX<sup>e</sup> siècle – sont constituées de quelques feuillets seulement, tandis que les ouvrages que j'ai préféré nommer « recueils » sont beaucoup plus volumineux et présentent un nombre plus important de chansons<sup>2</sup>. Je ne m'attarderai pas sur la description matérielle de ces ouvrages et

- 1 Jean-Pierre Seguin, *L'Information en France, de Louis XII à Henri II*, Genève, Droz, 1961, p. 34-35. C'est aussi, plus récemment, le constat de Marion Pouspin, *Publier la nouvelle. Les pièces gothiques, histoire d'un nouveau média (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, p. 160 : « [...] les brochures sur les conflits politico-militaires constituent plus de 60 % des livrets d'actualité ».
- 2 Ces « recueils » sont au nombre de trois dans mon corpus : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537 (Chantilly, musée Condé, VI-E-043), *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542 (BnF, Réserve des livres rares, cote Rés. Ye 2719) et *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543 (BnF, Rés. Ye 2720).

renverrai aux travaux de Marion Pouspin<sup>3</sup> et de Stéphanie Rambaud<sup>4</sup> qui font parfaitement le point sur la bibliographie matérielle de ces livrets. Ces ouvrages sont tous sortis des presses de l'officine *À l'Écu de France*, rue Neuve-Notre-Dame, tenue, à la mort de l'imprimeur Jean Trepperel en 1511, par son épouse, qui travaille ensuite avec son gendre, puis son fils, avant que ne leur succède l'imprimeur Alain Lotrian<sup>5</sup>. J'ai pu dépouiller en tout une quarantaine de livres, tous produits dans le même atelier, sur une période de trente ans environ, du début des années 1510 au début de la décennie 1540, ce qui m'a permis de trouver un peu plus de cinquante chansons qui faisaient expressément écho à l'actualité<sup>6</sup>.

Ces chansons représentaient à l'époque, par le biais de la vente des livrets chez l'imprimeur, par le colportage, par leur interprétation aussi<sup>7</sup>, de véritables vecteurs de l'information sur les combats qui se déroulaient aux confins du royaume. Marion Pouspin rappelle en effet que les « pièces d'actualité semblent répondre à un besoin d'information et à une soif de nouvelles<sup>8</sup> » et que ces pièces gothiques sont, en vertu de cette richesse informative, utilisées « comme sources auxiliaires par les chroniqueurs et rhétoriciens contemporains<sup>9</sup> ». Mais, que ce soit en raison de la mauvaise qualité de leur support ou du caractère circonstanciel de leur contenu, ces chansons n'ont guère survécu à l'époque qui les a inspirées. Leurs textes relèvent en effet bien plus du *document* que du *monument*, pour reprendre une distinction proposée par Paul Zumthor<sup>10</sup>. En quoi ces chansons peuvent-elles en effet être lues comme de véritables documents sur les faits historiques qui motivent leur composition ? Il ne faut pas oublier que la chanson est un *medium* artistique : elle repose sur l'utilisation de figures de style destinées à s'unir à une forme musicale. La réalité y est donc nécessairement esthétisée car elle se trouve transformée au prisme de procédés littéraires ou musicaux qui vont par conséquent donner du réel une image

38

3 Marion Pouspin, *Publier la nouvelle*, *op. cit.*, en particulier toute la première partie, « La pièce gothique, une nouvelle forme éditoriale. Éléments de définition », p. 41-152.

4 Stéphanie Rambaud, « La publication des chansons dans l'entourage des Trepperel, imprimeurs-libraires parisiens, entre 1520 et 1530 », article à paraître dans les actes du colloque *Poésie et musique sous Louis XII*, organisé en 2016 par Alice Tacaille, Jean-Eudes Girot et Adeline Desbois, chez Garnier.

5 Stéphanie Rambaud, « La publication des chansons... », art. cit.

6 Ces chansons sont classées, en annexe, dans l'ordre chronologique des événements qui ont motivé leur écriture. Il faut noter qu'à la fin du document figure une série de chansons pour lesquelles je n'ai pas été en mesure d'identifier précisément le ou les événements évoqués.

7 Sur la diffusion de ces chansons, voir Jean-Eudes Girot et Alice Tacaille, « La transmission des chansons sans mélodies au XVI<sup>e</sup> siècle : quelles restitutions ? », dans Christelle Chaillou-Amadiou, Oreste Floquet, Marco Grimaldi (dir.), *Philologie et musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 277-316.

8 Marion Pouspin, *Publier la nouvelle*, *op. cit.*, p. 111.

9 *Ibid.*

10 Paul Zumthor, *Langues et techniques poétiques à l'époque romane (X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 32-33.

« médiatisée ». Cette mise en écriture est ce qui transforme un fait en véritable événement<sup>11</sup> mais aussi ce qui en donne une image filtrée et biaisée.

Si les textes de ces chansons peuvent être lus comme de véritables bulletins d'information, la médiatisation esthétique transforme toutefois ces supports de l'information en objets littéraires : la délivrance de nouvelles n'est donc pas leur unique fonction. Ces chansons servent aussi en effet à célébrer des personnages historiques, des groupes de soldats voire parfois les auteurs des chansons eux-mêmes. Les pièces que j'ai examinées se font ainsi souvent le creuset d'un véritable lyrisme d'admiration<sup>12</sup> qu'il s'agira de présenter ici.

### DONNER UN VÉRITABLE BULLETIN DES ARMÉES

Les nouvelles diffusées sont presque essentiellement militaires, et l'événement sans conteste le plus récurrent dans le corpus n'est autre que le siège de ville. Ainsi celui de Mézières en 1521 par Franz de Nassau-Sickingen se trouve-t-il évoqué dans les chansons dites « Du Comte de Nansolt »<sup>13</sup>, ceux de la ville de Hesdin, au Nord de la France, en décembre 1521, dans la « Chanson des francs archiers et des aventuriers », dans « Vive le roy » et dans « Gentille ville de Hedin »<sup>14</sup>, dans la « Chanson de la rencontre et desconfiture des Hennoyers faite entre Saint-Pol et Béthune » lors de la fête de Pâques en 1537, dans l'« Aultre chanson nouvelle de Hedin » et dans la « Chanson nouvelle sur la folle entreprise des Flamands et Bourguignons »<sup>15</sup>. Enfin, le siège de Péronne en 1536<sup>16</sup>, attaquée par Henri III de Nassau-Breda, au service de Charles Quint, celui de Saint-Pol la même année<sup>17</sup>, puis celui de Théroouanne en 1537<sup>18</sup> sont aussi l'objet de diverses contributions.

Même si le passage en revue de troupes par le roi n'est assurément pas pourvu de la même portée historique, il représente pour les soldats un événement important qui marque la constitution du groupe en présence du souverain,

11 Voir Pierre Civil et Danielle Boillet dans leur introduction au volume collectif *L'Actualité et sa mise en écriture aux xv<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, Espagne, Italie, France et Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 8 : « La transformation d'un simple fait en événement, ou plus généralement le gauchissement, la manipulation, la réduction de ce qui s'offre à l'attention commune, sont autant d'objectifs que la mise en écriture réalise grâce à la mobilisation même des ressources de la codification littéraire [...] ».

12 Guy Demerson utilise cette expression dans son introduction aux *Œuvres poétiques* de Rémy Belleau, Paris, Honoré Champion, 1998, t. III, p. 9.

13 Ce sont les chansons n° 6 et 7 du document placé en annexe de cet article. Les numéros renvoient désormais à cette annexe.

14 Chansons n° 8, 9 et 10.

15 Chansons n° 23 et 24.

16 Chansons n° 17, 18, 19, 20, 21.

17 Chanson n° 25.

18 Chanson n° 30.

leur chef. On trouve ainsi dans le corpus trois chansons qui font référence à ce moment qui inaugure la guerre. « Ne desplaise aux Normans ny a leur compagnie » et « Peuple de Picardie »<sup>19</sup> rappellent le passage en revue de six mille Picards par François I<sup>er</sup> à Amiens en 1535 tandis que « Monsieur de Banquille a charge de mil hommes » renvoie à la revue des troupes, toujours par le roi, commandées par le seigneur de Bacqueville à Rouen en avril 1535. Ainsi, tout ce qui a trait à la vie militaire est présenté dans ces textes : des batailles, des sacs, des escarmouches, des moments de réjouissance et parfois aussi les trêves (dans « La chanson de la paix »<sup>20</sup>, la « Chanson nouvelle faite sur l'espérance de la paix »<sup>21</sup> et toutes celles qui célèbrent la paix de Nice de 1538<sup>22</sup>).

40

Un véritable sociolecte caractérise ces chants. On retrouve en effet un vocabulaire technique qui sert à évoquer les différents corps de l'infanterie, comme les expressions « francs archiers » et « taulpins » qui désignent deux corps créés par Charles VIII en 1448 et constitués d'une part d'archers, et de l'autre de soldats habilités à creuser des mines et des tranchées au moment des sièges<sup>23</sup>. Les lansquenets sont bien entendu également mentionnés<sup>24</sup>. Tout un jargon militaire colore ces textes : on peut citer notamment le terme *godons* utilisé dans certaines pièces pour évoquer les Anglais. Brian Jeffery rappelle qu'il s'agit d'un mot adapté de l'anglais « *God damn* » utilisé pendant la guerre de Cent Ans pour désigner les soldats d'Outre-Manche<sup>25</sup>. Par ailleurs, les noms des protagonistes sont écrits comme ils sont prononcés : Nansolt renvoie à Franz de Nassau, La Marck à La Marche<sup>26</sup>. Les images véhiculées, parfois surprenantes, très concrètes, voire triviales, témoignent dans certaines chansons d'une culture rurale. Dans la chanson « Par devant saint Riquier », sur le siège de Péronne en 1536 par les troupes impériales, on trouve par exemple l'image de « l'écoscée de pois » pour évoquer l'infime quantité et, en l'occurrence, l'absence de réussite des soldats de l'empereur face aux Français :

Vous y avez esté  
Troys sepmaines ou ung moys  
Sans avoir conqueste

19 Chansons n° 14 et 15.

20 Chanson n° 3.

21 Chanson n° 33.

22 Chansons n° 36 à 41.

23 Philippe Contamine, *Guerre, État et société à la fin du Moyen Âge. Études sur les armées des rois de France, 1337-1494*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2004.

24 Par exemple, dans la chanson n° 27 « Gens de la Tharentaise ».

25 Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, London, Tecla Editions, t. 1, 1971, p. 174.

26 Chanson n° 20.



Dune escossee de poys<sup>27</sup>.

Les chansons consistent parfois en séries de bravades et de menaces adressées à l'ennemi, rodomontades dont on peut aisément imaginer qu'elles pouvaient être lancées aux adversaires avant le début des combats. Dans la « Chanson des francs archiers et des aventuriers », les francs archiers sont d'abord désignés à la troisième personne avant de parler en leur nom propre pour tenter d'impressionner leurs opposants par la violence de leurs propos.

Les francs archiers sont fors  
Et si ont grant puissance

Nous vous mettront [*sic*] a mors  
Ja ny ayez fiance  
On vous devroit percer  
La langue dung fer chault  
Et tous vifz escorcher.  
Vous faictes trop de maulx  
Tous regnieurs de Dieu  
Vous nestes que quenaille  
On le dit en chascun lieu  
Que ne vaillez point maille<sup>28</sup>.

La guerre donnée à voir ici n'est pas nimbée d'une aura épique. C'est une guerre crue et violente souvent désignée comme une « tuerie<sup>29</sup> » ou encore une « boucherie<sup>30</sup> ». Des pratiques comme le pillage, la pendaison en guise de représailles ou encore le viol, sont ainsi presque systématiquement mentionnées. Dans la chanson « Par devant saint Riquier », les Bourguignons, comparés à des scorpions, commettent leurs méfaits dans tous les villages qu'ils traversent :

Tout droit au point du jour  
Vindrent donner l'assault ;  
Sans nous donner sejour  
Nous prindrent en sursault.  
L'ung court bas, l'autre hault,  
Chascun fuit aux murailles ;  
Les femmes de prinsault

---

27 Chanson n° 22.

28 Chanson n° 8.

29 Chanson n° 54.

30 Chanson n° 22.

Chasserent les quenailles.

De là s'en sont allez  
Tirant vers Sainct Quentin.  
Maint village ont pillé,  
Emporté le butin.  
Mais craignans le hutin,  
Se sont tirez arriere ;  
Carettes et Frestin  
Sont allez à Mezieres.

[...]

De là vindrent ruer  
Au chasteau de Clery ;  
Tel se cuydoit jouer  
Qui en terre est pourry.  
Nansot est si marry  
Quant veit ses gens par terre,  
Qu'il fist pendre et mourir  
Sept compagnons de guerre<sup>31</sup>.

42

Dans la suite du texte, on peut d'ailleurs remarquer que le siège même de la ville de Péronne est décrit comme un viol, pratique sans doute si courante qu'elle semble pouvoir à elle seule résumer la tentative de prise de la ville. Péronne dite « la jolye » est alors présentée comme une jeune pucelle dont les Bourguignons cherchent à souiller le sein :

Peronne la jolye  
Vous a fort amatis.  
[...]  
Vous estes fort courtois  
Laisser tel pucellotte  
Sans taster à Degoyes  
Sa grosse mamelotte.  
[...]  
Adventuriers de France,  
Tu es vray amoureux  
De Peronne tant France  
A tout son cueur joyeux.

---

31 Chanson n° 22.

Car tu fus courageux  
La deffendre à la lance,  
Que Bourguignons n'ont peu  
Luy monter sur la pance<sup>32</sup>.

Surnommée Péronnelle, du nom de l'héroïne de la célèbre chanson « A vous point veu la Peronelle »<sup>33</sup>, la ville devient un personnage de la guerre à part entière et apparaît dans plusieurs chansons<sup>34</sup>. Son corps allégorique est décrit sur un mode grivois : il n'est question que des parties sexualisées, la « grosse mamelotte » et la « pance ». Les termes employés n'ont rien de délicat et assimilent la ville ainsi féminisée à une créature imposante appartenant bien plus au peuple qu'à la noblesse.

La violence décrite n'est pourtant pas l'apanage de l'ennemi et les exactions commises par les Français et leurs alliés donnent aussi lieu à des descriptions. La chanson « Gens de la Tharentaise » donne par exemple une idée de la brutalité de la répression du soulèvement de la Savoie en 1537. Le récit de l'entrée des soldats dans Moûtiers est à cet égard éloquent :

Quand furent dans la ville  
Ce fut la grand pitié.  
Ny eust femme ne fille  
Qui ne se print à plorer  
Or, argent, à planté  
Et tout autre bagage  
Fut tout sacquementé  
Aussi mis en pillage.

Puis d'aultre partie  
Estoient partis les lansquenets  
Faisant grand pillerie  
Sans point estre estonez  
Faisoient passages netz  
Et mettoient en flambe  
Par eulx estoient bruslez

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance, op. cit.*, t. 1, p. 144-145.

<sup>34</sup> Comme dans la chanson n° 25 : « Bourguignons avoient dit / Par leurs fines cautelles / Quilz yroient espouser / La belle Peronelle / Et sen yroient / Par le mont Saint Quentin / Pour assieger la ville / Et pour la mettre à fin. [...] Au conte de Nansot / Plain de grosse cautelle / Tu voulois espouser / La belle peronelle / Elle ta esté rebelle / Et ta fort amaty / A coups d'artillerie / Elle ta tresbien servy ».

Les Tharins se me semble.

Tharins de paoure affairé  
Plus ne soyez ingratz  
Vostre arrogance fiere  
Vous a bien mis au bas  
Criez trestous helas  
Faictes obeissance  
En joignant mains et bras  
Au noble roy de France<sup>35</sup>.

44

Scènes de pillage, incendies, désarroi et larmes des femmes : autant de détails qui disent la cruauté de la répression exercée sur les civils de la vallée de la Tarentaise. Mais cette violence, si terrible soit-elle, est en l'occurrence légitimée par la nécessité de punir la désobéissance de mauvais sujets. L'auteur n'hésite pas à montrer le caractère pitoyable de ces scènes ponctuées par les cris des habitantes mais il n'en conclut pas moins sur la nécessité de ce déferlement de châtiments implacables.

On remarque rapidement que parmi les actualités militaires, celles qui sont les plus prisées concernent plus particulièrement les frontières du royaume. Une véritable dynamique centripète est à l'œuvre : les nouvelles sont prises aux confins de la France et transportées au cœur du pays. Il n'est d'ailleurs pas rare que la chanson s'achève sur la mention de ce déplacement de l'auteur, de la zone qui se trouve immédiatement après les frontières françaises jusqu'au cœur du royaume, afin d'y apporter des informations. Toujours dans « Gens de la Tharentaise », on peut ainsi lire :

La chanson en Savoye  
Fut faicte à Chambéry  
Par ung que Dieu convoye  
Qui estoit bien marry.  
Il en venoit aussi  
Et sen alloit en France  
Racompter tout cecy  
A la noble puissance<sup>36</sup>.

Ce mouvement des nouvelles de l'extérieur vers l'intérieur peut évoquer celui que l'on trouve dans les *romances fronterizos* espagnols, utilisés, au xv<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>35</sup> Chanson n° 27.

<sup>36</sup> *Ibid.*

pour donner des informations sur l'avancée des combats de la Reconquête<sup>37</sup>. Ces textes présentent de nombreux points communs avec les chansons d'actualité de notre corpus. Les nouvelles arrivent en effet des frontières du royaume : dans les chansons françaises, deux fronts sont principalement évoqués, celui du Nord-Est (à Hesdin, Tournai, Saint-Pol, Saint-Riquier, Saint-Quentin, Mézières ou encore Théroüanne<sup>38</sup>), et celui du Sud-Est, en Savoie et dans le Piémont (à Grenoble, Briançon, Suse ou Turin). On y retrouve le même souci de dessiner les frontières de la nation, des limites qui séparent de l'autre, l'étranger, l'envahisseur, et le même désir d'assurer la cohésion d'un groupe opposé à un autre. Ces textes ont en commun de dessiner un espace national aux limites fluctuantes, tout en rappelant la nécessité vitale de se défendre et de gagner du terrain. Même dans les chansons qui annoncent et célèbrent la paix de Nice de 1538, la question des frontières reste une thématique importante : ces frontières sont en effet déplacées pour délimiter non plus une nation en construction mais une Europe chrétienne unie, opposée désormais aux Turcs mécréants.

France / Normandie / et Bretagne  
 Savoysiens / Genevoys / Italiens  
 Flandres / Bourgnongne / et Espagne  
 Monstrez vous estre vrays chrestiens.  
 Qui cerche guerre il se condamne.  
 Ostez pouldres / glaives dacier et fer.  
 Dieu ne veult pas que nul se damne  
 Par faulte damour ensuivir.  
 Guerre se retire en Turquie  
 Pour atirer les turcqs en nostre loy,  
 Car à la fin dist le bon messie  
 Tous mescreans tiendront la foy<sup>39</sup>.

Le thème de la guerre contre les mécréants se trouve lui aussi dans les *romances fronterizos*. Mais la grande différence entre les *romances* et ces chansons françaises est que le public de notre corpus tel qu'il se dessine est plutôt composé de marchands et de bourgeois, tandis que les *romances* sont destinés à la haute noblesse espagnole. Dans plusieurs chansons, ce public est clairement nommé par le locuteur.

37 Virginie Dumanoir, « Les mots pour le chanter... La mise en vers *romanceril* de l'événement contemporain en Espagne à la fin du xv<sup>e</sup> siècle », dans *L'Actualité et sa mise en écriture aux xv<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 223.

38 La « Chanson nouvelle faicte sur le faict de l'assaut de Therouenne » (chanson n° 30) commence d'ailleurs ainsi « Therouenne noble cité / Pour le roy ville de frontière ».

39 Chanson n° 32.

Je vous supplie oyez comment  
 Nous debvons vivre sans esmoy,  
 Et prendre Joye et esbatement  
 En priant pour le noble roy  
 Qui tant son peuple a aymé,  
 De faire bon appointement  
 Que tous les montz il a passé  
 Pour tenir le droict parlement.

[...]

Nobles marchantz et laboueurs,  
 Nous debvons trestous esjouyr  
 Puis que le roy et lempereur  
 Ont faict la paix a grand desir.  
 Vous povez aller et venir,  
 Marchander avec vos amys,  
 La paix avons qui est bon bruict  
 De par le roy des fleurs de lys<sup>40</sup>.

La vocation orale du texte est ici bien mise en évidence avec l'utilisation de l'impératif *oyez*, comme si le locuteur s'apparentait à un crieur public. On remarque qu'il s'adresse aux marchands et paysans et qu'il entend se réjouir avec eux de la possibilité de circuler et de commercer à nouveau librement. Ce souci du commerce est d'ailleurs récurrent dans toutes les chansons qui célèbrent la paix.

Marchantz de France et de Bretagne  
 Allez tous sur mer hardiment  
 En Portugal et en Espagne  
 Puis quilz ont fait appointement  
 Allez par tout asseurement  
 Il ny fault plus de saufconduyt  
 Croyez quelle est finée la guerre  
 Puis que les roys ont fait edict<sup>41</sup>.

Pour trafiquer trestous ensemble  
 Marchandise communement  
 Francoys / Flamans et autres gens

<sup>40</sup> Chanson n° 36.

<sup>41</sup> Chanson n° 40.

N'ayez plus de discord ensemble<sup>42</sup>

Ce sont ainsi bien plus les valeurs des marchands et des bourgeois qui sont promues ici que celles de la noblesse.

Pour terminer sur la fonction informative de ce corpus, on peut noter qu'elle se trouve de plus en plus fréquemment thématisée dans les chansons elles-mêmes. Le locuteur se décrit comme porteur d'une nouvelle et indique bien quel rôle il assigne à sa chanson.

Des nouvelles de dela les montz  
Je nen scauroys plus que tescripre  
Sinon que on espere la paix  
Ainsi que je ay ouy dire<sup>43</sup>.

Dans cet extrait de la « Chanson faicte sur les faitz de la guerre dela les montz », qui décrit le retour des troupes françaises en 1537 depuis le Nord de l'Italie jusqu'à Briançon puis Grenoble, le texte marque le passage de la rumeur (« ouy dire ») à l'écrit (« tescripre »). Il est intéressant de constater que la chanson n'est pas ici conçue comme orale mais bien plutôt comme la transcription de nouvelles qui circulent de bouche en bouche. Cela témoigne de l'importance de la diffusion écrite de ces chansons, regroupées en plaquettes ou en recueils, et donc achetées sous cette forme par le public. Dans la « Chanson nouvelle faicte du trespassement de madame Isabeau royne des Espaignes femme de l'empereur » (il s'agit d'Isabelle de Portugal, morte en mai 1539), le locuteur esquisse son voyage du Portugal vers la France pour porter la nouvelle à François I<sup>er</sup> en personne :

Celuy qui fit ceste chanson  
De Portingal il est natif  
Qui estoit avec l'ambassade  
Qui s'en vint à la fleur de lys  
Racompter au bon roy de France  
Las le piteux trespassement.  
Nous en disons trestous pour elle  
Ung requiescant in passe.

La fonction informative est là encore thématisée et la mention de l'illustre destinataire royal contribue à anoblir la chanson, à lui conférer une forme de dignité officielle. Un autre point participe de cette exhibition croissante du rôle informatif de la chanson : la narrativisation de plus en plus importante

42 Chanson n° 41.

43 Chanson n° 34

des événements. En effet, au début de la période étudiée, les pièces sont très allusives. Elles se font ensuite de plus en plus longues, moins répétitives et se transforment en véritables catalogues des différents moments d'un siège par exemple, ou de l'ensemble des protagonistes connus d'une bataille. Toute la chanson qui commence par « Par devant Saint Riquier », reproduite intégralement par Brian Jeffery<sup>44</sup>, se concentre sur le siège de Péronne de 1536 mais ne l'évoque qu'au terme de l'énumération des différents lieux par lesquels sont passés les Bourguignons avant de tenter d'assiéger la ville (Saint-Quentin, Mézières, le château de Cléry, etc.). Le locuteur a le souci d'en dire le plus possible, ce qui peut donner au lecteur le sentiment d'être inondé sous les détails, alors qu'en définitive les précisions, temporelles par exemple, restent très vagues :

48

Vous y avez esté  
Troys sepmaines ou ung moys  
Sans avoir conqueste  
Dune escossee de poys<sup>45</sup>.

La durée du siège de Péronne est évaluée à la louche. Ce qui prime, c'est l'expérience de l'événement qui confère à la chanson toute sa valeur et sa saveur. Le critère de l'autopsie, le fait d'avoir soi-même vu ce dont on parle, est fondamental : il garantit l'authenticité d'une pièce certes imparfaite mais dont les défauts sont autant de preuves de la véracité de ce qui y est dépeint.

Si cette fonction informative semble première, elle n'en exclut pas moins une vocation de célébration : les auteurs ne se contentent pas de décrire les faits mais, conformément à la forme musicale qu'ils utilisent, ils chantent les événements et leurs acteurs, c'est-à-dire qu'ils les célèbrent et les encensent. À la fonction d'information s'associe la fonction encomiastique.

#### INFORMER MAIS AUSSI CÉLÉBRER

Certaines pièces du corpus sont lyriques au sens où elles développent une forme de musicalité qui s'appuie sur la répétition d'une rengaine. Parfois ce refrain a du sens, tandis qu'à d'autres moments il s'apparente plutôt à une succession de jeux sonores. Dans la chanson « Le roy sen va dela les monts », on trouve ainsi à la fin de chaque strophe : « L'alaine, l'alaine, my fault l'alaine »<sup>46</sup>. Ce vers se construit sur l'homonymie entre *haleine*, l'air qui sort de la bouche, et

<sup>44</sup> Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, op. cit., t. 2, 1976, p. 317-321.

<sup>45</sup> Chanson n° 22.

<sup>46</sup> Chanson n° 47.



*la laine*, matière qui sert à tricoter des vêtements. Il s'agit d'une petite fioriture : elle n'apporte rien aux informations données, alors que celles-ci demeurent extrêmement floues et qu'on ne peut pas rapporter cette chanson à un événement particulier. L'ensemble de la campagne d'Italie menée par François I<sup>er</sup> pourrait en effet être évoqué ici.

Si on laisse de côté les pièces militaires, pour considérer la chanson qui traite par exemple de la mort d'Isabelle de Portugal, on remarque très vite que le principal rôle du texte n'est pas tant de donner des précisions à l'auditeur ou au lecteur que de célébrer avec lui une personnalité, d'entonner un chant de louange au nom d'une collectivité. On y retrouve donc les *topoi* et les procédés du panégyrique et le but de la chanson va être de susciter une forme de « douleur universelle<sup>47</sup> ». La « Chanson nouvelle faicte du trespassement de madame Isabeau royne des Espaignes femme de lempereur » ne présente ainsi au premier abord aucune différence avec une pièce de circonstance composée par un poète de cour. De même, dans la « Chanson nouvelle faicte sur le departement de la royne d'Ecosse disant adieu à son père et à tous ses amis », l'auteur donne la parole à Madeleine elle-même, livrant ainsi une pièce poignante où ce n'est plus la voix d'un soudart qui se fait entendre, mais celle d'une femme de très haute noblesse, ayant peine à laisser derrière elle son pays. La répétition lancinante de « Dieu » en anaphore ainsi que l'énumération de tout ce que la princesse est contrainte d'abandonner, confèrent au texte un caractère véritablement « piteux ».

L'objet de la célébration n'est pas toujours un personnage de haute lignée : des noms d'auteurs de chansons sont en effet évoqués. Ceux-ci se célèbrent eux-mêmes tout d'abord pour leurs exploits martiaux. La fin de la « Chanson nouvelle sur le fait de l'assaut de Therouenne » se termine ainsi sur des rodomontades de l'auteur :

Celluy qui fist ceste chanson  
 Estoit Normand je vous affie.  
 Bien accompagné dung Gascon,  
 Dans Therouenne la jolye,  
 En disant quilz ne craignoient mye  
 Les Bourguignons aulcunement,  
 Quilz nentreoient dedans la ville  
 Silz ne la batoient bien aultrement<sup>48</sup>.

47 Claude Thiry, *La Plainte funèbre [...]*, Turnhout, Brepols, 1978, p. 49.

48 Chanson n° 29.

Ce locuteur, qui se présente aussi comme l'auteur de la chanson, revendique son origine : dans un contexte de guerre, où les bandes sont constituées en fonction de l'origine géographique des soldats, il s'agit par exemple pour les Normands de bien se distinguer des Picards. Mais il insiste également sur le fait qu'il se trouvait bien dans Théroouanne au moment des faits, faisant valoir ce critère de l'autopsie, déjà évoqué. La chanson a vocation à faire l'éloge des soldats français qui, à l'image de cet auteur et de son compagnon gascon, ne sauraient se laisser impressionner par les Bourguignons<sup>49</sup>. Lorsque l'auteur se distingue dans son texte et que l'on peut véritablement parler de *persona*<sup>50</sup>, il se conçoit tout d'abord comme passeur de nouvelles. Dans « Gens de la Tharentaise », il termine en effet sa composition sur ces mots :

50

La chanson en Savoye  
Fut faicte à Chambéry  
Par ung que Dieu convoye  
Qui estoit bien marry.  
Il en venoit aussi  
Et sen alloit en France  
Racompter tout cecy  
A la noble puissance<sup>51</sup>.

Si l'auteur ne se nomme pas, il a toutefois à cœur d'inscrire son individualité dans la chanson. Cela passe par la mention de l'origine géographique ainsi que par la mise en avant des valeurs du soldat (le courage, la loyauté...) dont il se veut le garant. Mais l'on trouve aussi quelques noms propres et des personnages qui ne se distinguent cette fois plus pour leur seule valeur au combat mais pour leur capacité à écrire de belles chansons. Jean Chaperon se signale ainsi comme l'auteur de la « Chanson de Hedin »<sup>52</sup>, composée en

49 De même, dans l'« Autre chanson faicte sur le triumphe que les diepoys ont faict sur la mer » (chanson n° 52), l'auteur se dépeint comme un « noble aventurier » avant de souligner la vaillance de tout le groupe auquel il appartient, les Dieppois : « Qui fist la chansonnette / Ung noble adventurier / Lequel est en Grenoble / Du lieu du Daulphiné / Lequel la composée / Pour lhonneur des vaillances / Que les Diepoys ont fait / Pour le bon roy de France ».

50 *Persona* au sens d'image de l'auteur inscrite dans le texte. Voir Wayne Clayton Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983 [1961].

51 Chanson n° 26. On peut citer également les derniers vers de la chanson n°38 : « Laissons à parler des nouvelles / Des trefves que present avons / Et parlerons du grand triumphe / Comme on chanta le Te deum / Cestoit grand melodie / De veoir messieurs deglise / En ordre triumphant / Et puis messieurs de la ville / En ordre magnifique / Et tout le parlement. / Celluy qui la chanson a faicte / Cest ung tresnoble adventurier / Lequel est naquy de Grenoble / Du noble lieu du Daulphiné / Qui estoit en presence / au pays de Provence / Quand laccord fut donné / Droict il sen vint en France / En toute dililgence / Les nouvelles apporter ».

52 Chanson n° 24.

mai 1537<sup>53</sup>, soit un mois à peine après le siège de la ville par René I<sup>er</sup>, baron de Mailly.

Ung compaignon de France  
La chanson composa  
Qui au lit de souffrance  
Fortune disposa.  
Chaperon se nomma  
Des malheureux l'esclave  
Qui du camp retourna  
En estat non trop brave.

Jean Chaperon ne se contente d'ailleurs pas de donner son nom dans la chanson, il la publie aussi en son nom dans son recueil *Le Dieu gard de Marot*<sup>54</sup>. Un autre auteur se distingue dans la fameuse chanson « Helas Olivier Basselin ». Cette fois-ci, ce n'est pas lui qui se nomme et tâche de se célébrer lui-même mais il est l'objet d'une chanson qui lui est entièrement dédiée.

Helas Olivier Basselin  
Oïrons nous plus de vos nouvelles  
Vous ont les Anglois mis à fin

Vous souliez gaiment chanter  
Et de mener joyeuse vie  
Et la blanche livrée porter  
Par tout le pais de Normandie  
Jusques à Saint-Gilles en Cotentin  
En une belle compaignie  
Oncques mais ne vy tel pèlerin.

Helas Olivier Basselin.

Les Anglois ont fait déraison  
Es compaignons du Val-de-Vire  
Vous n'orrez plus dire chanson  
A ceux qui les souloient bien dire  
Nous prierons Dieu de bon cœur fin

53 « C'est may tant humble et doux ».

54 Jean Chaperon, *Le Dieu gard de Marot*, Paris, A la rue neuve Notre-Dame, enseigne Saint-Nicolas [Pierre Sergent], s.d. [ca 1537], BnF, Rés. Y 4496.

Et la douce vierge Marie  
Qu'il doint aux Anglois malle fin.

Helas Olivier Basselin.

Basselin faisoit les chansons  
C'estoit le maître pour bien dire  
Il chanta tant les compaignons  
Qu'il ne luy demoura que frire  
Car fust de cidre ou fust de vin  
Il en buvoit jusqu'à la lie  
Et puis revenoit au matin.

Helas Olivier Basselin<sup>55</sup>.

52

La chanson se présente comme une véritable déploration funèbre : l'auteur pleure la disparition de celui qui apparaît comme l'un de ses anciens compagnons, tués par les Anglais. Les toponymes permettent de l'identifier comme un Normand mais il n'est pas possible de dater précisément les faits qui sont évoqués. Olivier Basselin est en vérité une figure plus ou moins légendaire, qui aurait vécu à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIV<sup>e</sup> dans le val de Vire, en Normandie<sup>56</sup>. La chanson serait donc ancienne et permettrait sans doute aux Normands de se rassembler derrière une figure fédératrice, celle d'un poète soldat, réputé pour ses chansons populaires connues sous le nom de « vaudevires »<sup>57</sup>. Olivier Basselin fut d'ailleurs l'objet d'une véritable mystification dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle puisque Jean Le Houx, avocat normand (ca 1550-1616), publia le *Livre des chants nouveaux de Vaudevire*, dont l'édition originale a été perdue mais qui reparut à Caen en 1670<sup>58</sup>, et dont l'essentiel des pièces sont attribuées à Olivier Basselin<sup>59</sup>. L'érudit Armand Gasté, qui a étudié les manuscrits autographes de la bibliothèque de Caen, a en fait réhabilité Jean Le Houx comme auteur de ces chansons de type bachique, fondées sur une sociabilité soldatesque et invitant tous les compagnons à se réjouir ensemble en buvant et en entonnant de gais refrains. Le désir de Jean Le Houx de promouvoir cette figure de poète soldat, dont Armand Gasté pense qu'elle aurait existé mais

55 Chanson n° 48.

56 Voir Armand Gasté, *Étude sur Olivier Basselin et les compagnons du Vau de Vire, leur rôle pendant les guerres anglaises et leurs chansons*, Caen, Le Gost-Clérisse, 1866.

57 *Ibid.*, p. 22.

58 *Livre des chants nouveaux de Vaudevire*, Caen, Jean de Cesne, 1670.

59 Jean Paul Barbier-Mueller, *Dictionnaire des poètes français de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (1549-1615)*, Genève, Droz, 2018, p. 443-454 (lettre L).

dont il ne nous resterait pas de texte identifié, révèle que, dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, ces chansons sans doute très utilitaires, chargées d'une dimension testimoniale sous le règne de François I<sup>er</sup>, étaient en train de se constituer en véritable genre littéraire, caractérisé par des codes et des *topoi* spécifiques.

Les chansons d'actualité publiées au sein de plaquettes et de recueils gothiques par les Trepperel et Alain Lotrian, dans les premières décennies du xvi<sup>e</sup> siècle, apparaissent comme d'indéniables documents sur l'histoire militaire du règne de François I<sup>er</sup>. Leur évidente fonction d'information leur permet de participer à une historiographie improvisée, produite quasiment sur le terrain, par les principaux acteurs des événements. Mais cette écriture informationnelle relève aussi d'un lyrisme fondé sur la célébration des grands, des soldats et des auteurs de chanson eux-mêmes. Ces derniers se représentent parfois non seulement en soudarts mais aussi en véritables poètes soldats, une position qui sera sans doute davantage revendiquée dans la seconde moitié du siècle au sein de divers chansonniers, ou même encore, de manière plus connue, par un Agrippa d'Aubigné.

CORPUS DE CHANSONS

(Classement dans l'ordre chronologique des événements évoqués)



Gravure sur bois tirée de *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles [...]*,  
s.l.s.d., in-8, Chantilly, musée Condé, IVD112 (Recueil Morgand)

## 1. « Tous compagnons aventuriers qui sommes partis de Lyon pour aller sur la mer salée »

Expédition de Pedro Navarro, marin espagnol, en Afrique du Nord (1509). La chanson a été composée sous le pontificat de Léon X, entre 1513 et 1521.

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537 ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, VIEo43.

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543<sup>60</sup>. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

## 2. « La chanson de Tournay »

« Et Tournay, il te convient rendre... »

Prise de Tournai par Henri VIII d'Angleterre en 1513.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543<sup>61</sup>. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

## 3. « La chanson de la paix »

« Chantons joyeusement... »

Composée sous Louis XII, fait sans doute allusion à la deuxième bataille de Guinegatte, surnommée Journée des éperons, qui eut lieu le 16 août 1513 à Guinegatte (aujourd'hui Enguinegatte, près de Saint-Omer dans le Pas-de-Calais).

Dans : *Sensuit cinq belles Chansons Nouvelles Dont les noms Sensuyvent [...]*, s.l.s.d. [Paris, Veuve Trepperel] ; in-8 ; Paris, BnF, RES-P-YE-2177 ; S. Rambaud 1.

## 4. « Chanson nouvelle des Angloys sur Ma bien acquise »

« Les faulx anglois se sont bien mutinez... »

Allusions à l'élection de Charles Quint en tant qu'empereur (1519) et à l'entretien du Drap d'Or (1520).

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris?] ; in-8 ; Paris, BnF, Rés. Ye 1377 (8<sup>e</sup> pièce du « Recueil de poésies ») ; S. Rambaud 23.

*Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris, Veuve Trepperel] ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, IVD111 (Recueil Morgand) ; S. Rambaud 16.

60 Déjà dans *La Fleur des chansons*. Voir Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, *op. cit.*, t. 2, p. 67-69.

61 Déjà dans d'autres volumes. Voir *ibid.*, t. 1, p. 175-177.

5. « Nunc dimittis des Angloys »

« O faulx glouton lequel mavois promis... »

Reprise du Cantique de Siméon.

Allusion au camp du Drap d'Or et à la trahison de la France par les Anglais en dépit des promesses échangées (1521).

BnF, Rés. Ye 1375.

6. « Chanson du Comte de Nansolt, Composee sur le chant de Ma dame a receu le bont »

« Parlons du comte de Nansolt... »

Siège de Mézières, en 1521, par Franz de Nassau-Sickingen. La ville est défendue par le chevalier Bayard et Anne de Montmorency.

Dans : *Sensuyvent Plusieurs belles Chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, IVD112 (Recueil Morgand), M. Pouspin, PGA-164 (attribution à la Veuve Trepperel et Jean Jehannot), S. Rambaud 24.

56

7. « Autre chanson du Comte de Nansolt sur le chant en douleur et tristesse languirons nous tousjours »

« Le comte de Nausault / Tu es bien abusé / De nous donner lassault... »

Même événement que la chanson du comte de Nansolt.

Dans : *Sensuyvent Plusieurs belles Chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, IVD112 (Recueil Morgand), M. Pouspin, PGA-164 (attribution à la Veuve Trepperel et Jean Jehannot), S. Rambaud 24.

8. « Chanson des francs archiers et des advanturiers »

« Mauvais advanturiers / Vous estes bien mutins... »

Prise de Hesdin par François I<sup>er</sup> en décembre 1521. Opposition aux troupes de l'empereur commandées par le duc de Bourbon. Les francs archers partent vers Hesdin (avant la bataille).

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris, Veuve Trepperel] ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, IVD111 (Recueil Morgand) ; S. Rambaud 16.

9. « Vive le roy »

« L'autre jour my cheminoy / Devant Hedin la bonne ville... »

Même événement que « Chanson des francs archiers ».

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris?] ; in-8 ; Paris, BnF, Rés. Ye 1377 (8<sup>e</sup> pièce du « Recueil de poésies ») ; S. Rambaud 23.

*Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris, Veuve Trepperel] ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, IVD111 (Recueil Morgand) ; S. Rambaud 16.



*Sensuyvent viii. belles chansons nouvelles dont les noms sensuyvent [...]*, s.l.s.d. [Paris, Veuve Trepperel]; in-8; Chantilly, musée Condé, IVD113 (Recueil Morgand); S. Rambaud 4.

*S Ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris, Veuve Trepperel]; in-8; Paris, BnF, Rés. Ye 1378 (9<sup>e</sup> pièce du « Recueil de poésies »); S. Rambaud 3.

10. « Gentille ville de hedin »

Même événement que « Chanson des francs archiers ».

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris?]; in-8; Paris, BnF, Rés. Ye 1377 (8<sup>e</sup> pièce du « Recueil de poésies »); S. Rambaud 23.

*Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris, Veuve Trepperel]; in-8; Chantilly, musée Condé, IVD111 (Recueil Morgand); S. Rambaud 16.

11. « Aydez le moy tous a plaindre, gentilz aventuriers »

« Aydez le moy tous a plaindre / Gentilz aventuriers / Aydez le moy tous a plaindre / Le noble Roy Francoys... ».

Sur le désastre de Pavie (1525).

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537; in-8; Chantilly, musée Condé, VIEo43.

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543<sup>62</sup>. Rés. Ye 2720.

12. « Que<sup>63</sup> / Ne<sup>64</sup> dictes-vous ensemble, chevaliers de regnom »

« Ne dictes vous ensemble / Chevaliers de regnom... »

Sur Pavie, éloge de la France.

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537; in-8; Chantilly, musée Condé, VIEo43. Dans ce recueil, la chanson est dite « Chanson nouvelle selon la bataille faicte devant Pavie qui se chante sur le chant Que dictes vous en France ».

62 Déjà dans *La Fleur des chansons. Ibid.*, t. 2, p. 30-32.

63 1537.

64 1543.

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

13. « La chanson de Romme »

Sac de Rome (1527).

Dans: *Chansons nouvelles qui sensuyvent [...]*, s.l.s.d. [Paris, Alain Lotrian]; in-8; Paris, École des beaux-arts, Imp. Masson 457 (Recueil Lotrian); M. Pouspin, PGL-26c; S. Rambaud 13<sup>65</sup>.

14. « Ne desplaise aux Normans ny a leur compagnie »

« Ne desplaise aux normans ny a leur compagnie / Silz ont donné lhonneur a ceulx de picardie... »

Passage en revue de 6 000 Picards par François I<sup>er</sup> à Amiens en 1535.

58

Dans: *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537; in-8; Chantilly, musée Condé, VIEo43.

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543<sup>66</sup>. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

15. « Peuple de Picardie »

« Peuple de picardie / Bien est par toy destruit... »

Chanson qui rend hommage à ces mêmes 6000 soldats picards.

Évocation de la revue de 1535 puis des batailles conduites par François I<sup>er</sup> en personne et deux capitaines picards, « Sarcus », sans doute Jean de Sarcus, mort en 1537, capitaine général des légionnaires de Picardie, et le « venerable Seigneur de Sessaval », probablement Augustin de Saisseval. Opérations militaires menées dans le Nord de la France entre la levée des troupes picardes en 1535 et la publication de la chanson en 1537.

Dans: *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537; in-8; Chantilly, musée Condé, VIEo43.

16. « Monsieur de Banquille a charge de mil hommes »

« Monsieur de banquille a charge de mil hommes / Dont en ya cent qui sont tous gentilzhommes... »

65 Déjà dans *La Fleur des chansons*. Voir *ibid.*, t. 2, p. 44-47.

66 Déjà dans des recueils de 1537 et 1538. Voir *ibid.*, t. 2, p. 308-309.

Passage en revue de troupes commandées par le seigneur de Bacqueville, par François I<sup>er</sup> à Rouen en avril 1535.

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537 ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, VIEo43.

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543<sup>67</sup>. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

17. « Bourguignons venoient au[x] barrieres » (1537) ou « Bouguignons venoient aux / Bourguignons par outraj » (recueil Lotrian, sans date)

Siège de Péronne (du 14 août au 11 septembre 1536) : attaque de la ville par Henri III de Nassau-Breda, au service de Charles Quint. Défense française des ducs de Vendôme et de Guise, du comte de Damartin, de Jean d'Humières, du seigneur d'Estourmel et de Robert de la Marck.

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537 ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, VIEo43.

*Sensuyvent Treize belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris, Alain Lotrian] ; in-8 ; Paris, École des beaux-arts, Imp. Masson 465 (Recueil Lotrian) ; M. Pouspin, PGL-26p ; S. Rambaud 8.

18. « Aultre chanson des Bourguignons »

« La marche estoit en France... ».

Même événement que la chanson « Bourguignons venoient aux / Bourguignons par outraj ».

Dans : *Sensuyvent Treize belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris, Alain Lotrian] ; in-8° ; Paris, École des Beaux-Arts, Imp. Masson 465 (Recueil Lotrian) ; M. Pouspin, PGL-26p ; S. Rambaud 8.

19. « A la journée de fin faite des hennoyers par nos gens mis a fin et moult fort anoyez »

« Hennoyers gros paillars... »

Toujours le siège de Péronne de 1536.

Dans : *Sensuyt la rencontre & desconfiture des hennoyers faite entre saint pol et bethune & a la journee de fin des hennoyers par nos gens mis a fin et moult fort anoyez Avec la summation darras et se chante sur le chant helas je lay perdue celle*

67 Déjà dans des recueils de 1537 et 1538. Voir *ibid.*, t. 2, p. 310.

*que jaymois tant*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], s.d. ; in-8 ; Paris, BnF, BnF, Rés. Ye 1374.

20. « Chanson de Peronne sur le chant "N'oserait-on dire" »

« Le seigneur de la Marche / Ne dort ne nuict ne jour... »

Siège de Péronne de 1536.

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537 ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, VIEo43.

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543<sup>68</sup>. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

21. « Nansot a grand puissance »

60 « Nansot a grand puissance / De Guyse est party... »

Siège de Péronne de 1536.

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537 ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, VIEo43.

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543<sup>69</sup>. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

22. « Par devant saint Ricquier » (sur le chant de « Madame la Régente »)

« Par devant saint Ricquier / Sont venus bourguignons / Ruer, frapper, burquer... »

Siège de Péronne de 1536.

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537 ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, VIEo43.

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543<sup>70</sup>. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

68 Déjà dans un recueil de 1537. Voir *ibid.*, t. 2, p. 301-302.

69 Voir *ibid.*, p. 311-314.

70 Déjà dans un recueil de 1537. Voir *ibid.*, p. 320.

23. « Chanson de la rencontre et desconfiture des Hennoyers<sup>71</sup> faite entre Saint-Pol et Béthune »

« Vive le roy et sa noble puissance... »

Siège de la ville d'Hesdin, Pâques 1537, par René I<sup>er</sup>, baron de Mailly.

Dans : *Sensuyt la rencontre & desconfiture des hennoyers faite entre saint pol et bethune & a la journee de fin des hennoyers par nos gens mis a fin et moult fort anoyez Avec la summation darras et se chante sur le chant helas je lay perdue celle que jaymois tant*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], s.d. ; in-8 ; Paris, BnF, Rés. Ye 1374.

24. « Aultre chanson nouvelle de hedin » (sur le chant de « Marseille la jolie »)

« Hedin fut assaillie / par le roy des francoys... »

Siège de la ville d'Hesdin, Pâques 1537, par René I<sup>er</sup>, baron de Mailly. L'auteur donne son nom : Jean Chaperon. La chanson fut publiée dès 1537 dans un recueil de Lotrian (*Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537 ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, VIEo43) mais aussi par Chaperon lui-même dans *Le Dieu gard de Marot* (Paris, Paris, BnF, Rés Y 4496)<sup>72</sup>.

25. « Chanson nouvelle sur la folle entreprise des Flamands et Bourguignons »

Après l'échec des sièges de Péronne et de Hesdin, les troupes impériales firent le siège de Saint-Pol (aujourd'hui Saint-Pol-sur-Ternoise) en 1537. Le général de ces troupes était Maximilien d'Egmont.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

26. « La summation d'Arras » (se chante sur « Hélas je l'ai perdue celle que j'aimais tant »)

« Allons faire une aubade / Souisses et francoys... »

Opérations militaires dans le Nord de la France au début de l'année 1537, sans doute avant la trêve signée en juillet à l'initiative de Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. Toujours sous François I<sup>er</sup>, allusions à l'opposition à un « faux comte de Flandres » alors que l'été approche.

Dans : *Sensuyt la rencontre & desconfiture des hennoyers faite entre saint pol et bethune & a la journee de fin des hennoyers par nos gens mis a fin et moult fort*

71 Les Hennoyers sont les habitants de la province du Hainaut.

72 Voir *ibid.*, t. 2, p. 322.

*anoyez Avec la summation darras et se chante sur le chant helas je lay perdue celle que jaymois tant*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], s.d. ; in-8 ; Paris, BnF, Rés. Ye 1374.

27. « Gens de la Tharentaise » (sur le chant de « Marseille la jolie »)

« Gens de la Tharentaise / Ou prendrez vous confort... »

Soulèvement de la Savoie, suivi d'une répression en mars 1537.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537 ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, VIE043 (sans mention du timbre).

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

62

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543<sup>73</sup>. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

28. « Chanson nouvelle sur la prinse du chasteau de Villeines au pays de Pymont » (sur le chant « Quand je partismes de Guyse par un lundy matin »)

« Monsieur de Montejan / hardy comme un lyon... »

Campagne du Piémont où René de Montjean s'impose au Pas-de-Suze en 1537.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

29. « Chanson nouvelle faite sur le departement de la reine d'Esosse disant adieu à son père et à tous ses amis » (sur le chant de « Vienne qui pourra venir »)

« Adieu mon pere mon amy... »

Printemps 1537 : départ de la fille aînée de François I<sup>er</sup>, Madeleine, vers l'Écosse, avec son époux, le roi Jacques V d'Écosse.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

73 Voir *ibid.*, p. 311-312. Cette chanson est déjà publiée dans un recueil de 1537.

30. « Chanson nouvelle sur le fait de l'assaut de Therouenne » (sur le chant de Messire Antoine de Beaulieu)

« Therouenne noble cite... »

Siège de Théroouanne par les troupes impériales en juin 1537 (la ville représente une sorte d'enclave française sur les terres de l'empereur).

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

31. « Chanson nouvelle faicte sur l'établissement du connétable de France » (sur le chant de « Adieu m'amy, adieu ma rose »)

« Peuple francoys par courtoysie... »

Anne de Montmorency devient connétable de France (1538).

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

32. « Chanson nouvelle faite sur l'espérance de la paix » (sur le chant de « Au joli bois... »)

« Espaignolz, Italiens / Et tous les enfantz de flandres... »

Allusion à la paix à venir, présentée comme étant l'initiative de la reine de France et du pape. Peu avant la paix de Nice de 1538 ou presque de manière concomitante.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

33. « Chanson nouvelle faite sur l'espérance de la paix »

« Quand Jesuchrist vint sus la terre... »

Avant la paix de Nice de 1538 ou entre cette paix et la reprise des conflits en 1542. Dans cette chanson, on appelle à une union des chrétiens contre les Turcs, selon les souhaits de Paul III.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

34. « Chanson faicte sur les faitz de la guerre dela les montz »  
(sur le chant « Maître Antoine de Beaulieu te disais fils de la Marche »)

« De Suze nous sommes partis... ».

Retour de troupes depuis le Nord de l'Italie jusqu'à Briançon puis Grenoble où se trouve le roi François I<sup>er</sup> (Saint-Nicolas 1537).

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

35. « Chanson sur le departement de madame la duchesse de Longueville, reine d'Écosse » (sur le chant de « Las que dit on en France de ma fleur de Bourbon »)

« O noble roy Descosse / Prince de grand honneur... »

Départ de Marie de Guise pour l'Écosse afin de s'y unir avec le roi Jacques V, première moitié de l'année 1538.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

36. « Chanson nouvelle sur les accords faits entre le roi et l'empereur » (sur le chant « Je vous supplie, oyez comment en amours je suis mal traité »)

« Je vous supplie oyez comment / Nous devons vivre sans esmoy... »

Sur la paix de Nice (1538).

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

37. « Chanson nouvelle faite sur les dons et presentz que l'empereur a faicts aux dames de France » (sur le chant de « Adieu m'amy, adieu ma rose »)

« Gentilz francoys par courtoisie... »

Sur la paix de Nice (1538).

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

38. « Chanson nouvelle sur la paix » (sur le chant « Amours m'ont coûté cent livres »)

« Donnons a dieu louange et gloire... »

Sur la paix de Nice (1538).

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

39. « Chanson nouvelle faite sur l'état de la noblesse tant du roi que de l'empereur en Provence » (sur le chant « Tant il m'ennuie de m'amie que ne la vois »)

« Seigneurs, bourgeois, marchantz de France... »

Sur la paix de Nice (1538).



Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

40. « Chanson nouvelle faite sur les accords entre le roi et l'empereur » (sur le chant « Quand me souvient de la poulaille »)

« Bons chrestiens trestous ensemble... »

Sur la paix de Nice (1538).

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

41. « Chanson nouvelle faicte sur les trefves faicts entre le roi et l'empereur » (sur le chant de « O maître Antoine de Beaulieu »)

« Vive le noble roy Francoys / Avecques sa bonne alliance... »

Sur la paix de Nice (1538).

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

42. « Chanson nouvelle sur la reception et parlement du Roi et de l'empereur a Aiguemorte en Provence » (sur le chant « Quand je partismes de Guyse / Par un lundi matin »)

« Ayguemorte en Provence / A este lassemblee / Du noble roy de France / Et de son frere ayme... »

Sur l'entrevue d'Aigues-Mortes, les 14 et 15 juillet 1538.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

43. « Chanson nouvelle faite du trepassement de madame Isabeau reine des Espagnes, femme de l'empereur » (sur le chant « Adieu m'amie, adieu ma rose »)

« Voulez vous ouyr des nouvelles / Quen France avons pour le present... »

Mort de l'épouse de Charles Quint, Isabelle de Portugal, en mai 1539.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

44. « Chanson nouvelle faite et composée sur la venue de l'empereur à la ville de Gand »  
(sur le chant « Las que dit-on en France de monsieur de Bourbon »)

« Escoutez tous ensemble / Nobles loyaulx francoys / De l'empereur de Rome... »

Sur la traversée de la France par Charles Quint pour aller mater la révolte de Gand au début de l'année 1540.

Dans: *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

45. « Chanson nouvelle faite et composée sur les entreprises faites par Monsieur de Vendôme à l'encontre de ses ennemis » (sur « Adieu m'amy, adieu ma rose »)

« O Noble seigneur de Vendosme / Capitaine du roy Francoys... »

Escarmouches entre Antoine de Bourbon, duc de Vendôme, et les troupes impériales en août 1542.

Dans: *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

66

#### CHANSONS QU'AUCUN ÉLÉMENT NE PERMET DE DATER PRÉCISÉMENT

46. « Chanson des galiotz »

Chant de galériens. Il y a une référence à Charles VIII qui, après avoir envahi l'Italie en 1495, libéra des prisonniers à l'occasion de son voyage de retour en France. Les strophes 1 et 3 évoquent un autre roi. Montaiglon pense qu'il s'agit de François I<sup>er</sup> mais d'après Brian Jeffery<sup>74</sup> il pourrait tout aussi bien s'agir de Louis XII.

Dans: *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris, Veuve Trepperel]; in-8; Paris, BnF, Rés. Ye 1378 (9<sup>e</sup> pièce du « Recueil de poésies »); S. Rambaud 3.

Dans: *Sensuyvent viii. belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris, Alain Lotrian]; in-8; Paris, École des beaux-arts, Imp. Masson 460 (2) (Recueil Lotrian), S. Rambaud 19.

47. « Le roy sen va de la les mons »

Campagne d'Italie.

Dans: *Sensuyvent dixsept belles Chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris?]; in-8; BnF, Arsenal, RES-8-BL-11441 (1<sup>re</sup> pièce du Recueil La Vallière); M. Pouspin, PGL-266; S. Rambaud 11.

74 Voir *ibid.*, t. 1, p. 194.

Dans : *Sensuivent plusieurs belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris, Veuve Trepperel] ; in-8 ; Paris, BnF, Rés. Ye 1378 (9<sup>e</sup> pièce du « Recueil de poésies ») ; S. Rambaud 3.

48. « Helas Olivier Basselin »

Déplore la mort d'un soldat réputé pour ses chansons et nommé Olivier Basselin.

Opposition des Normands aux Anglais.

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537 ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, VIEo43.

*Sensuivent chan sons nouvelles tant du vau de vire, que aultres : et sont en nombre de quatre vingtz et dixneuf [...]*, s.l.s.d. [Paris, Alain Lotrian] ; in-8 ; Paris, École des beaux-arts, Imp. Masson 456 (Recueil Lotrian) ; M. Pouspin, PGL-26b ; S. Rambaud 14.

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

49. « Ung franc taulpin »

Chanson ancienne d'après Brian Jeffery<sup>75</sup> mais réactualisée pour évoquer la campagne des Flandres.

Dans : *Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions comme porrez veoir à la table en laquelle sont comprises les premières lignes des chansons*, Paris, enseigne de l'Écu de France [Alain Lotrian], 1537 ; in-8 ; Chantilly, musée Condé, VIEo43.

*Sensuyvent dix belles chansons nouvelles [...]*, s.l.s.d. [Paris, Alain Lotrian] ; in-8 ; Paris, École des beaux-arts, Imp. Masson 458 (Recueil Lotrian), M. Pouspin, PGL-26l, S. Rambaud 6.

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses [...]*, Paris, enseigne de l'Écu de France, par Alain Lotrian, 1543. Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

50. « Chanson nouvelle des Angloys »

« Tremblez angloys, pour la peur des francoys... »

Pourrait faire référence à n'importe quelle expédition anglaise en Normandie (au départ de Londres puis Southampton, appelé « Hantonne » dans la chanson) mais Brian Jeffery note qu'aucune expédition connue n'a attaqué La Rochelle<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> Voir *ibid.*, t. 2, p. 231.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 173.

Dans : *Sensuyent .xii. chansons nouvelles[...]*, s.l.s.d. [Paris, Veuve de Guillaume Nyverd ou Jacques Nyverd] ; in-8 ; Paris, BnF, Rés. P Ye 2092 ; M. Pouspin, PGL-26p ; J.-E. Girot-A. Tacaille, J12 ; S. Rambaud 15.

51. « Chanson nouvelle de la bonne vinée » (sur le chant de « Hélas que vous a fait mon cœur »)

« Francoys, flamans et espaignols, rejouissez vous... »

Fait allusion à une paix, sous le règne de François I<sup>er</sup>.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

On la retrouve dans le même recueil mais avec des variantes, notamment au début « Avant gallantz avant avant... ».

68

52. « Chanson faite sur le triomphe que les Dieppois ont fait sur la mer »

« Les mariniers de diepe / Ilz ont bien triumphe... »

Victoire sur mer de marins de Dieppe sur des Flamands : prise de 3 navires de guerre.

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

53. « Chanson nouvelle de la prise de la ville de Suze » (sur le chant de « Buvons d'autant ayons le cœur joyeux »)

« Suzens, Suzens ou est vostre pensee... »

Prise de Suse par le seigneur de Poissy (?).

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

54. « Autre chanson sur le partement des galiots de la ville de Paris »

« De Paris nous sommes partis / Neuf vingtz galios prisonniers... »

Départ de galériens qui vont s'opposer aux Turcs. Peut-être après la paix de Nice (1538) ?

Dans : *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII*, Paris, enseigne de l'Écu de France, Alain Lotrian, 1542. Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

LA PRISE DE ROME DE 1527 DANS LA CHANSON POPULAIRE  
(XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> SIÈCLE)

*Robert Bouthillier & Eva Guillourel*

Aborder les événements du XVI<sup>e</sup> siècle sous l'angle de ce qu'il en reste dans la tradition orale francophone plusieurs siècles après leur déroulement n'a rien d'une évidence. Les traces sont rares et fragmentaires, et une analyse approfondie ne peut être réalisée qu'à partir de quelques cas isolés pouvant être bien documentés. La prise de Rome de 1527 par les troupes impériales de Charles Quint, suivie du sac de la ville, est l'une de ces exceptions : des chansons encore recueillies à la fin du XX<sup>e</sup> siècle ont perpétué localement – même si ce n'est plus de manière consciente – le souvenir de cet événement au retentissement européen. Elles s'insèrent dans un corpus plus large de chansons francophones de tradition orale traitant de thèmes associés aux guerres d'Italie de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle qui ont été recueillies à partir du XIX<sup>e</sup> siècle et, pour certaines, sont encore chantées aujourd'hui. L'existence même de telles traces dans les cultures orales conduit à s'interroger sur les mécanismes de la mémoire longue et sur l'interaction entre oral et écrit, en insistant sur les phénomènes de circulation, de conservation et de renouvellement du chant dans l'espace et dans le temps.

LA FAIBLE PLACE DES ÉVÉNEMENTS DE LA « GRANDE HISTOIRE »  
DANS LA CHANSON DE TRADITION ORALE

Les caractéristiques esthétiques des chansons de tradition orale recueillies en France lors des multiples enquêtes ethnographiques qui ont été menées depuis deux siècles expliquent que les événements historiques pouvant être précisément datés y occupent une très faible place. Qu'elles soient en français ou dans d'autres langues romanes, ces chansons sont en effet le plus souvent dépersonnalisées et mal situées spatialement et chronologiquement. Elles ne comportent presque jamais de dates, les rares qui sont évoquées ne sont pas fiables, et les lieux mentionnés sont stéréotypés, avec la répétition de villes-clichés comme Paris, Nantes, Bordeaux ou La Rochelle. Les noms précis des personnages mis en scène sont rarement donnés et les individus disparaissent

au profit de grands archétypes : le cavalier, la bergère, le soldat au régiment, le roi... Dans ces conditions, même si des chansons ont pu, au moment de leur composition, s'inspirer d'événements historiques précis, le lissage du texte lors du processus de folklorisation qui accompagne la transmission orale fait qu'on peut difficilement les raccrocher à un événement historique identifiable<sup>1</sup>. La circulation prolongée au sein d'un très vaste espace francophone allant jusqu'aux anciennes colonies d'Amérique du Nord et des Antilles a facilité ce processus de dépersonnalisation des récits au cours de la transmission orale, là où d'autres aires linguistiques limitrophes et à la superficie bien plus réduite comme la Bretagne bretonnante ont développé des répertoires de complaintes beaucoup mieux inscrits dans un cadre spatio-temporel défini<sup>2</sup>. Un bon exemple de cette difficulté à situer des complaintes francophones dans un contexte historique ancien est la chanson habituellement connue sous le titre *Le Mariage anglais*<sup>3</sup> : une princesse française mariée à un roi anglais refuse toute proximité avec lui et se lamente de devoir quitter son pays, jusqu'au moment où elle arrive en Angleterre et se résout à l'aimer puisqu'ils sont désormais unis. En l'absence de noms, de date et d'éléments sur les circonstances de ce mariage, il est impossible de relier ce thème à un événement historique précis.

De fait, la rubrique du catalogue de Patrice Coirault consacrée aux « chansons politico-historiques »<sup>4</sup> dans la tradition orale francophone est très restreinte. Seuls vingt chants-types<sup>5</sup> y sont recensés. Même si on y adjoint quelques autres apparentés à cette thématique mais classés dans d'autres catégories, l'ensemble correspond à moins de 1 % des 2 230 chants-types recensés. En outre, ces chansons d'inspiration politico-historique s'inscrivent dans un contexte spatio-

1 Sur ces caractéristiques, voir l'étude de Patrice Coirault, *Notre chanson folklorique (étude d'information générale) : l'objet et la méthode, l'inculte et son apport, l'élaboration, la notion*, Paris, Picard, 1941, p. 131-133.

2 Eva Guillourel, *La Complainte et la plainte. Chanson, justice, cultures en Bretagne (xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles)*, Rennes/Brest, PUR/Dastum/Centre de recherche bretonne et celtique, 2010.

3 D'après le titre proposé par Conrad Laforte (cote Il.O-47) ; au catalogue Coirault, la même chanson est intitulée *La princesse de France mariée à un Anglais* (cote 6106). Les catalogues Coirault et Laforte sont les outils de référence pour le classement des chansons de traditions orale francophone et le référencement des différentes versions écrites publiées : Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, ouvrage révisé et complété par Georges Delarue, Marlène Belly, Yvette Fédoroff et Simone Wallon, Paris, BnF, 1996-2006, 3 vol. ; Conrad Laforte, *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, Québec, Presses de l'université Laval, 1977-1987, 6 vol.

4 Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, op. cit., t. 2, p. 275-286.

5 Dans son introduction générale au *Répertoire* de Coirault (t. 1, p. 18), Georges Delarue définit ainsi un chant-type : « Nous dirons que deux chansons appartiennent à un même type si elles disent la même chose de la même manière, d'où un critère d'appartenance qui se ramène à trois points : elles traiteront du même sujet, elles utiliseront des expressions comparables (c'est-à-dire que plusieurs de leurs vers seront semblables), elles auront la même structure du couplet (c'est-à-dire qu'elles utiliseront la même coupe). » On parlera alors de *version* pour caractériser chacun des états du type.

temporel souvent vague : elles évoquent des marquises empoisonnées, des duels entre nobles, des combats entre armées rivales, des prises de villes ou des gentilshommes qui meurent à la guerre. Certains noms et titres apparaissent, comme le prince d'Orange, le duc du Maine ou le roi de Sardaigne mais même ainsi, il n'est pas évident de faire un lien entre la chanson et des faits historiques datés et localisés.

#### QUATRE CHANTS-TYPES ASSOCIÉS À UN ÉVÉNEMENT PRÉCIS DES GUERRES D'ITALIE

Dans un tel contexte, un ensemble exceptionnel se dégage. Il comprend quatre chants-types se rapportant aux guerres d'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle. Ces chansons sont attestées dans plusieurs sources écrites au cours de la période moderne (chansonniers manuscrits, recueils imprimés, mémoires), mais aussi dans les collectes ethnographiques menées du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle : le parcours qu'elles ont suivi et les transformations qu'elles ont connues au cours de leur transmission font qu'elles peuvent être assimilées au répertoire de tradition orale. Chronologiquement, deux d'entre elles concernent la défaite de Pavie puis la captivité de François I<sup>er</sup> à Madrid en 1525, la troisième relate la prise de Rome et la mort du connétable de Bourbon en 1527, tandis que la dernière évoque la mort à la guerre du prince d'Orange en 1544. Avant d'approfondir la réflexion sur la complainte de la prise de Rome, les trois autres peuvent être brièvement évoquées, car chacune s'est développée selon une trajectoire différente et pose des problématiques spécifiques<sup>6</sup>.

*La Captivité de François I<sup>er</sup>* est une chanson connue par des versions recueillies oralement dans plusieurs univers linguistiques de l'espace roman, de la Catalogne au Piémont en passant par le français et l'occitan et jusqu'en Amérique du Nord, ce qui suggère une importante circulation orale<sup>7</sup>. La plus ancienne attestation écrite assurée la concernant provient d'une lettre rédigée en 1679 par la comtesse d'Aulnoy, rare et précieux témoignage confirmant que la chanson était bien présente dans les cultures populaires en France et en Espagne plus de 150 ans après les événements<sup>8</sup>. Le timbre qui lui est associé est repris à

6 Ces trois chansons font l'objet d'une étude en cours sur laquelle nous prévoyons de plus amples publications, et dont nous avons choisi ici de n'évoquer qu'un court résumé afin de centrer le propos sur la prise de Rome.

7 Catalogue Coirault 6113 – *François I<sup>er</sup> prisonnier*; catalogue Laforte I.B-16 – *La prison du roi François*.

8 *Relation du voyage d'Espagne par la comtesse d'Aulnoy*[1691], éd. B. Carey, Paris, Plon, 1874, p. 313. Pour une analyse de ce document et plus largement de cette chanson, voir Georges Delarue, « Quelques tendances évolutives de la chanson folklorique », dans Christian Abry et Alice Joisten (dir.), *Tradition et Histoire dans la culture populaire. Rencontres autour de l'œuvre de Jean-Michel Guilcher*, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 1990, p. 29-39.

plusieurs reprises par le missionnaire Louis-Marie Grignon de Montfort pour des paroles de cantiques<sup>9</sup>. On retrouve également des versions (texte et musique) dans des chansonniers manuscrits du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>, puis dans les grandes collectes ethnographiques du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Les enquêtes réalisées par Geneviève Massignon en Acadie et surtout en Vendée entre la fin des années 1940 et le début des années 1950 ont permis de recueillir plusieurs nouvelles versions qui opèrent une intéressante réactualisation historique de la complainte dans le contexte de la Révolution française : le roi capturé n'est plus François I<sup>er</sup> pris par les Espagnols et emmené à Madrid en 1525, mais Louis XVI conduit à la prison du Temple en août 1792<sup>12</sup>. Des parentés peuvent être établies entre cette chanson et la complainte orale bien connue au sujet d'un combat nobiliaire impliquant des protagonistes aux noms variables (le prince Eugène, Neuville, Bois-Gilles ou autres variantes<sup>13</sup>).

72

Une autre chanson sur la bataille de Pavie a développé une tonalité bien différente et a connu une tout autre destinée : il s'agit d'un texte satirique sur la mort de Jacques de La Palice, l'un des meilleurs capitaines de François I<sup>er</sup>, dont le caractère comique dénote avec la plupart des chansons à caractère historique qui appartiennent plutôt la catégorie des complaintes<sup>14</sup>. On ne connaît pas sa date de composition, mais on sait que le texte et le timbre « Monsieur de La Palisse est mort » sont bien connus au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle puisqu'ils sont décalés pour composer une mazarinade sur la mort du cardinal de Mazarin en 1661<sup>15</sup>. Le timbre est également publié dans les principaux recueils d'airs imprimés des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, de *La Clef des chansonniers* de Ballard en 1717 à *La Clef du Caveau* de Capelle en 1811, en passant par le *Théâtre de la Foire* en 1724 ou *Les Parodies du nouveau théâtre italien* en 1731, ce qui montre son grand succès.

9 *Les œuvres du Bx de Montfort*, éd. R. P. F. Fradet, Paris, Beauchêne, 1929, p. 249-262, 554-556 et 561-576.

10 Chansonnier Maurepas, BnF, Département des manuscrits, Français 12616, vol. 1, p. 13. Le manuscrit Français 12666 de la BnF contient, outre le texte, une partition (p. 1-6 et l).

11 Plusieurs versions sont adressées à l'enquête des *Poésies populaires de la France*, dont l'une par Théodore Hersart de La Villemarqué qui dit l'avoir recueillie auprès de François-René de Chateaubriand : BnF, Département des manuscrits, NAF 3339, t. II, p. 299-307. Plusieurs recueils régionaux en publient des versions dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La chanson est reprise et commentée dans plusieurs anthologies dont Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français depuis le XI<sup>e</sup> jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, C. Gosselin, 1842, t. II, p. 92-94 ; Charles Nisard, *Des chansons populaires chez les anciens et les Français. Essai historique*, Paris, E. Dentu, t. 1, 1867, p. 280-283 ; George Doncieux, *Le Romancéro populaire de la France*, Paris, É. Bouillon, 1904, p. 53-60.

12 Geneviève Massignon, « Les chansons de Louis XVI en Vendée », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, 4<sup>e</sup> série, III, 1956, p. 347-384.

13 Catalogue Coirault 6108 – *Le combat entre Bois-Gilles et Vendôme* ; catalogue Laforte I.B-15 – *Le prince Eugène ou Monsieur de Bois-Gilles*.

14 Catalogue Coirault 6111 – *Lapalisse* ; catalogue Laforte II.D-31 – *La Palisse*.

15 Un couplet en est conservé dans le manuscrit BnF, Français 12667, p. 129 (et air p. XXXI).



Le texte, attesté dans un chansonnier au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, est largement remanié par Bernard de La Monnoye qui popularise une version longue de 50 couplets et renforce son caractère satirique<sup>16</sup>. La chanson est diffusée au XIX<sup>e</sup> siècle en intégrant le répertoire des imprimés populaires et de l'imagerie d'Épinal<sup>17</sup> : c'est alors un texte et une mélodie standardisés qui circulent très largement, même si un second air moins connu est aussi repris jusqu'au Québec où on l'utilise comme timbre pour écrire des chansons politiques de circonstance<sup>18</sup>.

La chanson sur la mort du prince d'Orange concerne quant à elle, si l'on se fie à une note accompagnant une version recopiée dans un chansonnier manuscrit de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, René de Chalon, prince d'Orange et comte de Nassau : celui-ci est mortellement blessé d'un coup de couleuvrine lors du siège de Saint-Dizier en 1544, au cours de la neuvième guerre d'Italie, alors qu'il mène les troupes impériales contre celles de François I<sup>er</sup><sup>19</sup>. Saint-Dizier est explicitement mentionnée dans un autre chant noté immédiatement après celui-ci et présentant la même coupe et des similitudes thématiques. L'absence de précisions concernant le nom du mourant et le fait que plusieurs princes d'Orange décèdent lors de batailles au cours du XVI<sup>e</sup> siècle invitent toutefois à rester prudent et à se demander si la chanson n'a pas pu être composée au sujet d'un décès antérieur (l'oncle de René de Chalon, Philibert, est lui aussi tué par arquebuse lors de la bataille de Gavinana près de Florence en 1530 alors qu'il commandait les troupes impériales). La filiation entre le deuxième chant et plusieurs réactualisations historiques attestées dans la tradition orale est toutefois claire et a été analysée par Patrice Coirault : en modifiant le nom du protagoniste, le même récit est repris successivement pour évoquer l'assassinat du duc François de Guise en 1563 puis la prétendue mort du duc de Marlborough – il s'agit en réalité d'une rumeur – commandant les troupes autrichiennes et hollandaises qui font face aux armées françaises en 1709 lors de la bataille de Malplaquet<sup>20</sup>. C'est surtout cette dernière chanson qui connaît

- 16 BnF, Département des manuscrits, Français 12666, p. 7-8 et I ; Bernard de La Monnoye, *Œuvres choisies*, Paris/Dijon, F. Des Ventes/Saugrain, 1770, t. I, p. 391-399 (La Monnoye publie déjà une version de cette pièce, où le malheureux héros prend le nom de La Galisse, dans la troisième édition des *Ménagiana* de Gilles Ménage, Paris, Pierre de Coup, 1715, p. 384-391).
- 17 Voir, par exemple, Théophile Dumersan et Hippolyte Colet, *Chants et chansons populaires de la France*, 1<sup>re</sup> série, Paris, H.-L. Delloye, 1843 ; ou les nombreuses images d'Épinal conservées dans la collection du MuCEM (entre autres : Inventaire 1953.86.2921, 2922, 2924 et 2926).
- 18 Maurice Carrier et Monique Vachon, *Chansons politiques du Québec*, Montréal, Leméac, 1977, 2 vol.
- 19 BnF, Département des manuscrits, Français 12666, p. 9-16 et partition p. II. Catalogue Coirault 6117 – *Le prince d'Orange blessé* ; catalogue Laforte I.C-02 – *Le prince d'Orange*.
- 20 Patrice Coirault, « Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle », *Bulletin de l'Institut général psychologique*, 1929, III, p. 63-72.

un très grand succès sous la forme standardisée *Malbrough s'en va-t-en guerre* qui passe dans le répertoire enfantin, même si de nombreuses variantes textuelles et musicales ont également été recueillies en parallèle dans la tradition orale de toute la francophonie européenne et nord-américaine<sup>21</sup>.

La complainte sur la prise de Rome s'inscrit donc dans un corpus plus large de chants-types ayant circulé sur le temps long dans la tradition orale – la multiplicité des versions, le nombre des variantes textuelles et mélodiques et la large répartition géographique des attestations relevées ne laissent pas de doute sur ce point –, dans une interaction complexe et évolutive entre oral, écrit voire image. Ce corpus reste toutefois très restreint à l'échelle de l'ensemble des chansons recueillies de transmission orale.

#### LA PRISE DE ROME, UNE COMPLAINTÉ MÉCONNUE RECUEILLIE DANS LA TRADITION ORALE

74

Si le choix a été fait ici de s'intéresser plus particulièrement à la complainte sur la prise de Rome en 1527, c'est d'une part, parce qu'elle est la moins connue de cet ensemble de chansons se rapportant à des événements des guerres d'Italie, et d'autre part, contrairement à toutes les précédentes, elle n'est pas recensée dans les catalogues des chants-types de la tradition orale francophone élaborés par Patrice Coirault et Conrad Laforte. À l'instar de nombreuses chansons attestées par des formes écrites anciennes et publiées dans des anthologies de chants historiques au XIX<sup>e</sup> siècle, cette complainte n'a pas été retenue par les catalogueurs : soit ils n'ont pas eu connaissance de versions recueillies lors d'enquêtes ethnographiques, soit ils ont considéré que ces attestations orales n'étaient pas assez convaincantes pour mériter un classement. De fait, la seule version orale connue au moment où ils élaborent ces catalogues est celle qui est publiée, sans musique, par Robert Oheix vers 1870 dans la région de Loudéac, au sud des Côtes d'Armor, puis republiée à plusieurs reprises dans les décennies qui suivent<sup>22</sup>.

Un siècle plus tard, alors que les enquêtes orales sont nombreuses en Haute-Bretagne, une nouvelle version est enregistrée en 1981 par Gilbert Hervieux à Rieux dans le Morbihan (à 110 km au sud-est de Loudéac) auprès de

21 Patrice Coirault ne retient qu'un seul chant-type pour les chansons sur la mort du duc de Guise et celle de Marlborough, là où Conrad Laforte en distingue deux. Catalogue Coirault 6115 – *Malbrou*; catalogue Laforte I.C-05 – *Le duc de Guise* et I.C-07 – *Malbrough s'en va-t-en guerre*.

22 Publiée dans « Chansons populaires de Haute-Bretagne », *Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou*, II, 1889, p. 288; la chanson est reprise et commentée par Arthur de La Borderie dans la même revue six ans plus tard : XIII, 1895, p. 32-34. On la retrouve à nouveau publiée dans Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, Paris, E. Guilmoto, 1907, t. 4, p. 364.

Jeanne-Marie Lecointre, et publiée en 1984<sup>23</sup>. Deux autres versions sont collectées à Molac (à 35 km à l'ouest de Rieux) en 1994 par Charles Quimbert et Mathieu Hamon auprès d'Antoinette Lebas et de Georges Magré; Charles enregistrera quelques années plus tard une nouvelle version à Rieux auprès de Léon Lecointre<sup>24</sup>. La préparation peu après d'une anthologie sur les grandes plaintes de Haute-Bretagne est l'occasion d'une mise au point sur le dossier existant et sur les relations entre textes écrits anciens et collectes de tradition orale<sup>25</sup>. Au total, cinq versions ont été recueillies sur plus d'un siècle et dans un large rayon géographique en Haute-Bretagne, et la plainte était encore familière aux oreilles d'autres personnes interrogées dans les années 1990 dans le Morbihan. Loin d'être un *unica*, la version d'Oheix n'était donc que la première notation d'une chanson bien plus répandue, mais que les hasards de la collecte n'avaient jusqu'alors pas rendue plus visible. La répartition géographique dispersée des informateurs autant que les variantes relevées d'une part entre les différentes versions orales et d'autre part entre la tradition orale et les sources écrites anciennes excluent l'hypothèse d'une réoralisation tardive à partir de la mise en circulation d'un texte imprimé. Les collectes sont au contraire caractéristiques du travail de transformation opéré au cours d'une transmission orale sur le temps long.

#### LA MISE EN CHANSON DE LA PRISE DE ROME : LES VERSIONS ANCIENNES

La prise de la ville éternelle par les troupes impériales menées par le connétable français Charles de Bourbon en mai 1527, dont la trahison vis-à-vis du roi de France a suscité de très nombreux commentaires<sup>26</sup>, provoque une grande stupeur largement médiatisée à l'échelle européenne. Les nouveaux outils de communication permettent, à travers l'imprimé, une démultiplication sans précédent de l'information. Dès l'annonce du sac de Rome, un très grand

23 Cahier *Dastum* 8 (livre et disque 33 tours encarté). *Chants et traditions. Pays d'Oust et de Vilaine*, Dastum, 1984, p. 98 et plage B-4. Le version enregistrée par Gilbert Hervieux (mp3) et la transcription du texte (pdf) sont consultables en ligne sur la base multimédia *Dastum* ([www.dastumedia.bzh](http://www.dastumedia.bzh) > Recherche avancée > saisir « a90203 » dans le champ « N° fichier numérisé »).

24 Cette dernière version a été publiée en 2003 sur le CD *Chansons traditionnelles recueillies à Rieux/Saint-Jean-la-Poterie*, coll. « Aux sources du patrimoine oral », vol. 7, L'Épille et le Groupement culturel breton des Pays de Vilaine, piste 12.

25 *Tradition chantée Haute Bretagne. Les grandes plaintes*, coll. « Anthologie des chants et musiques de Bretagne », vol. 9, CD 2, piste 9. Notice rédigée par Robert Bouthillier, réinterprétation de la version de Jeanne-Marie Le Cointre par Roland Brou.

26 Sur l'historiographie concernant cette trahison, voir Denis Crouzet, « Le connétable de Bourbon entre "pratique", "machination", "conjuración" et "trahison" », dans Yves-Marie Bercé et Elena Fasano Guarini (dir.), *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, Rome, École française de Rome, 1996, p. 253-269.

nombre de récits et d'images circulent pour relater l'événement sous de nombreuses formes : canards à sensation, *Flugblätter* et autres occasionnels décrivant les atrocités commises, poèmes en latin ou en langues vernaculaires, ainsi que de nombreuses chansons adoptant toutes sortes de tons : romances en espagnol, madrigaux et *lamenti* en italien se désolant du sort misérable réservé à la ville ou au contraire chants de triomphe en allemand rapportant la chute de la « grande Babylone » fustigée par la rhétorique protestante<sup>27</sup>.

Un thème très apprécié est la mort du connétable de Bourbon, qui apparaît dans de nombreuses productions écrites et iconographiques dont une célèbre gravure qu'en fait Maarten van Heemskerck<sup>28</sup>. Trois chansons en français abordant ce sujet sont recensées par Émile Picot<sup>29</sup>. *La Chanson de messire Charles de Bourbon* conclut un livret contenant aussi un poème et deux épitaphes latines<sup>30</sup> ; cette chanson non narrative ne présente pas de lien avec les textes recueillis dans la tradition orale. En revanche, des parentés peuvent être établies avec les deux autres chansons : *La Chanson de Romme, nouvellement faite dela les mons, au camp du marquis de Saluces* évoque en treize huitains (coupe : fmfmfmf) et un quatrain d'hexasyllabes la prise de la ville et la mort du connétable, blessé alors qu'il conduit des hommes à l'assaut des murailles<sup>31</sup> ; la troisième chanson, longue de sept huitains d'hexasyllabes (coupe : fmfmmfmf) et commençant par « Ung matin s'assemblèrent / les seigneurs de renom », présente certains rapprochements avec la chanson précédente, mais est plus centrée sur l'action du connétable de Bourbon et sa mort<sup>32</sup>. Brantôme mentionne, dans son

76

27 Pour une analyse des productions culturelles médiatisant l'événement, voir André Chastel, *Le Sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris Gallimard, 1977, chap. 2 ; Augustin Redondo (dir.), *Les Discours sur le sac de Rome de 1527 : pouvoir et littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000. Pour une étude plus précise sur la production des *lamenti*, voir Florence Alazard, *Le Lamento dans l'Italie de la Renaissance. « Pleure, belle Italie, jardin du monde »*, Rennes, PUR, 2010.

28 *Mort de Charles de Bourbon et prise de Rome*, gravure sur cuivre d'après Maarten van Heemskerck publiée dans *Divi Caroli victoriae* par Jérôme Cock, Anvers, 1555-1556 (six éditions jusqu'en 1640).

29 Émile Picot, *Chants historiques français du seizième siècle. Règnes de Louis XII et François I<sup>er</sup>*, Paris, Armand Colin, 1903, p. 49-52 (chansons 55 à 57).

30 *Les regrez avec la chanson de Messire Charles de Bourbon*, s.l.s.d. [1527], Chantilly, musée Condé, IV-D-114 ; Versailles, BM, Goujet in-8 164.

31 Publiée dans *La Fleur des chansons*, s.l.s.d. [ca 1528] (Paris, BHVP, Fonds Jules Cousin, 2009). Republiée dans Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., p. 99-103 et commentaires p. 19-24 ; également reprise dans Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, London, Tecla Editions, 1976, vol. 2, p. 44-47.

32 La version citée par Picot (chanson 57) est reprise du manuscrit 14821-14840 de la Bibliothèque royale de Bruxelles intitulé *Nouvelles de l'an 1521 jusqu'en 1540* ; le texte est préalablement publié dans : Baron de Reiffenberg, *Annuaire de la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles/Leipzig, G. Muquardt, 1845, p. 50-52. La chanson est également reproduite, sans référence à un manuscrit précis, dans Achille Jubinal, *Lettres de Salvandy sur quelques-uns des manuscrits de la Bibliothèque royale de La Haye*, Paris, Librairie archéologique de Didron, 1846, p. 111-113. On ne retrouve pas cette chanson dans les grands

discours sur le connétable de Bourbon tiré de ses *Vies des hommes illustres et grands capitaines étrangers de son temps*, une variante de 12 vers de cette dernière, présentée comme une chanson d'aventuriers anciennement en vogue. Lors d'un développement sur l'amiral de Brion, il cite aussi six quatrains de la chanson *Quand Bourbon vit Marseille*, se rapportant au siège de cette ville en 1524 par le même connétable de Bourbon à la tête des troupes impériales contre François I<sup>er</sup><sup>33</sup>. Cet *incipit* correspond à un timbre régulièrement repris dans les publications du xvi<sup>e</sup> siècle et parfois associé à la chanson sur la prise de Rome par le connétable de Bourbon<sup>34</sup>. Le texte est écrit sur la même coupe que la chanson qui sera composée ultérieurement sur la prise de Rome; on y retrouve également certains motifs narratifs communs qui donnent à penser que la deuxième serait peut-être un décalage de la première.

#### LA COMPLÉMENTARITÉ ENTRE VERSIONS ANCIENNES ET VERSIONS RECUEILLIES DANS LA TRADITION ORALE

Dans les commentaires explicatifs qu'il rédige au début de son recueil de chants historiques, Le Roux de Lincy précise: « Le sac de Rome a été le sujet de plusieurs chansons populaires. Deux de ces chants sont parvenus jusqu'à nous, et il en a existé un plus grand nombre; car je n'ai pas retrouvé celui que les aventuriers de l'armée du connétable répétaient, et dont Brantôme nous a seulement conservé quelques vers<sup>35</sup> ». La prise en compte du répertoire recueilli de tradition orale permet de reconsidérer cette situation, puisque les versions collectées en Bretagne ont des parentés évidentes avec plusieurs textes anciens mais comprennent également des couplets inédits qui viennent les compléter<sup>36</sup>.

chansonniers du xviii<sup>e</sup> siècle: on en note particulièrement l'absence dans le manuscrit 12666 de la Bibliothèque nationale de France, qui contient pourtant les trois autres chants-types mentionnés plus haut comme étant associés aux guerres d'Italie et qui sont présents dans la tradition orale.

- 33 Brantôme, *Œuvres complètes*, Paris, Foucault, 1822-1823, t. 1, p. 170 (1<sup>re</sup> éd. 1665-1666, notice rédigée avant 1614). Ce texte, recopié dans le chansonnier de Maurepas, est publié par Le Roux de Lincy (t. II, p. 96-97) et repris par Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, t. 1. *Des croisades à Richelieu*, Paris, Gallimard, 1956, p. 59-60. Publiée en quatrains par Brantôme, forme que reprendront sans critique Le Roux de Lincy ainsi que Barbier et Vernillat, la chanson semble plutôt construite sur une coupe de huit vers: en effet, la coupe est inversée entre quatrains impairs (fmfm) et pairs (mfmf), ce qui semblerait plutôt indiquer des huitains d'hexasyllabes de coupe fmfmmfmf, correspondant d'ailleurs à la coupe de la chanson sur la mort de Bourbon, aussi bien pour la version ancienne que pour les versions recueillies dans la tradition orale.
- 34 Pour une étude très complète sur ces parentés entre timbres, voir Alice Tacaille, *L'Air et la chanson. Les paroliers sans musique au temps de François I<sup>er</sup>*, mémoire de HDR inédit, Paris-Sorbonne, 2015, t. 1, p. 199-212.
- 35 Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., t. 2, p. 22.
- 36 Voir en annexe la mise en parallèle des textes.

L'analyse des coupes montre tout d'abord des rapprochements, sans équivalence exacte. Selon les textes, les versions sont notées en quatrains, sizains ou huitains composés de vers de six syllabes ; mais ces formes sont interchangeables en jouant sur la possibilité de bisser ou non des vers, ce que montrent bien les versions orales qui naviguent de façon malléable entre ces différents formats au gré des couplets. L'alternance entre rimes féminines et masculines suit le même schéma (coupe fmfmmf pour les huit strophes), bien adapté à la mélodie de la chanson sur la prise de Rome enregistrée à plusieurs reprises dans les années 1980 sans qu'on relève de variation mélodique notable entre les cinq versions orales collectées.

Concernant le texte, certains motifs présents dans les versions orales n'existent pas dans les textes anciens, soit que ces textes soient incomplets ou que des ajouts aient modifié le récit au cours de la transmission orale. C'est particulièrement net dans les deux derniers couplets du texte de Jeanne-Marie Lecointre recueilli en 1981, qui n'apparaissent dans aucune autre version :

78

Quand les Romains entendirent  
Du pillage parler,  
Ils jetaient leurs enfants  
Par-dessus la muraille,  
Jamais on avait vu  
Chose si effroyable.  
[...]  
Vous avez vu la brège [brèche]  
Par où que j'ai passé,  
On était dans le sang  
Des pieds jusqu'à la jambe,  
Jamais on n'avait  
De chose si sanglante.

Il en est de même pour le couplet sur l'enterrement de Charles de Bourbon à Saint-Pierre-de-Rome, mentionné uniquement dans la version Oheix, et qui apparaît sans fondement historique puisque le connétable est enterré à Gaète près de Naples. On note également dans les versions récentes le développement plus important d'éléments à peine esquissés dans les textes anciens, comme la discussion sur le nombre d'hommes nécessaires pour prendre la ville de Rome, particulièrement détaillée dans les versions de Georges Magré et Antoinette Lebas. D'autres éléments donnés dans les textes anciens sont en revanche absents des versions orales, en particulier l'apparition du prince d'Orange auprès du connétable mourant et ses lamentations après qu'il eut expiré auprès de lui.

On relève par ailleurs une tension entre stabilité et variabilité des noms propres : si celui de Bourbon et du prince d'Orange sont bien conservés, toutes les versions recueillies dans les années 1980 mentionnent aussi le « capitaine Hollande » qui monte à l'assaut des murailles et meurt à la place du connétable de Bourbon. Cet épisode étonnant prend tout son sens lorsqu'on le compare au texte *Quand Bourbon vit Marseille* mis par écrit par Brantôme. Cette version précise :

Quand Bourbon vit Marseille  
Il a dit à ses gens :  
« Vrai Dieu, quel capitaine  
Trouverons-nous dedans ?  
Il ne m'en chaut d'un blanc  
D'homme qui soit en France,  
Mais que ne soit dedans  
Le capitaine Rance. »

Le parallèle avec le troisième couplet recueilli auprès de Jeanne-Marie Lecointre est évident :

Lequel des capitaines  
Metterions-nous devant ?  
Le Bourbon répondit :  
« L'y a pas d'homme en France  
À moins que ce serait  
Le capitaine Hollande. »

La version recueillie en 1981 opère donc une fusion entre les chansons anciennes attestées sur la prise de Marseille en 1524 et la prise de Rome en 1527 : la similitude du thème – deux prises de villes qui impliquent le connétable de Bourbon –, les ressemblances de versification – autour d'une même coupe et d'un timbre possiblement identique – et le rapprochement phonétique entre Rance et Hollande, dont l'assonance féminine (« an-e ») peut aussi être associée à celle d'Orange, soit trois noms récurrents dans le chant, peuvent expliquer un tel syncrétisme. La synthèse entre les deux chansons de prises de villes, déjà sensible entre les versions anciennes qui reprennent la même structure ainsi que des motifs similaires, est ainsi confirmée dans les versions recueillies au <sup>xx</sup>e siècle.

QUELQUES REMARQUES SUR LA MÉMOIRE DE LA CHANSON SUR LA PRISE DE ROME  
DANS LA TRADITION ORALE

Comment expliquer que la chanson sur la mort du connétable de Bourbon ait continué à être transmise dans les mémoires populaires et qu'elle ait pu être recueillie auprès de différents témoins dans une aire géographique dépassant un cadre purement local plus de 450 ans après les événements historiques auxquels elle est rattachée, alors que les interprètes n'ont absolument plus conscience du contexte premier qui l'a vue naître et que tant d'autres chansons sur des événements historiques anciens n'ont pas été retenues dans les répertoires transmis oralement ?

À cette question complexe qui interroge le fonctionnement de la tradition, on ne peut que suggérer quelques pistes de réflexion, faute de sources permettant de préciser la trajectoire de ces chansons dans l'oralité. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'historien Arthur de La Borderie tente d'apporter une réponse à cette énigme en invoquant une raison religieuse : Loudéac, où Robert Oheix a recueilli la seule version alors connue, se situe sur les anciens domaines de la famille de Rohan, précocement convertie au protestantisme et dont les vassaux et coreligionnaires auraient pu favoriser la transmission d'une chanson à la gloire de la chute de la ville papale<sup>37</sup>. Une telle hypothèse mérite toutefois d'être regardée avec beaucoup de prudence. On peut néanmoins constater que sur les quatre chansons se rapportant aux guerres d'Italie et ayant circulé dans la tradition orale, deux évoquent la famille d'Orange, à travers les figures de Philibert de Chalon, qui reprend le commandement des troupes impériales à Rome en 1527 suite à la mort du connétable de Bourbon, et de son neveu René de Chalon tué devant Saint-Dizier en 1544 : la figure du prince d'Orange a donc connu un écho particulier dans la tradition orale.

On peut aussi relever que la chanson sur la prise de Rome appartient à un genre très populaire dans la tradition orale, à la suite d'innombrables productions écrites équivalentes : les chansons sur les « combats, sièges et prises de villes », catégorie à laquelle Patrice Coirault consacre toute une rubrique de son *Répertoire*<sup>38</sup>. Les sièges qu'il mentionne sont plus tardifs que celui de Rome, mais la reprise de mêmes motifs autour de schémas narratifs similaires rend ces chansons facilement interchangeables : il suffit de changer le nom d'une ville pour redonner à un chant ancien une nouvelle actualité à la faveur d'événements historiques plus récents. Ainsi, un même chant-type<sup>39</sup> évoque selon les versions

37 La Borderie, « Chansons populaires de Haute-Bretagne », art. cit., p. 33.

38 Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, op. cit., t. 2, rubrique 70, p. 373-377.

39 Catalogue Coirault 7001 – *Le bombardement de Mantoue* ; catalogue Laforte II.A-67 – *La prise de la ville*. Coirault consacre quelques pages à ce chant dans la première livraison de ses



le siège de Mantoue, Nantua, Namur, Valenciennes, Mons, Paris, voire Toronto, en réactualisant si nécessaire les protagonistes impliqués : le « roi Louis » souvent nommé laisse ainsi parfois la place à Bonaparte, Napoléon ou Papineau. L'interchangeabilité entre le siège de Marseille et celui de Rome est un bon exemple de cette porosité. La précision historique apparaît alors secondaire au profit de la trame narrative qui, par la récurrence des événements auxquels elle fait référence, peut favoriser un réemploi régulier et une transmission dans l'oralité.

Que retenir d'une telle étude de cas sur les circulations orales des chansons sur les guerres d'Italie ? Il faut relever avant tout la diversité des trajectoires dans la longue durée, à travers le prisme déformant de sources écrites et orales extrêmement lacunaires : on ne saisit que très imparfaitement les traces de chansons qui sont parvenues jusqu'à nous, sans pouvoir mesurer la répartition entre celles qui n'ont jamais été transmises autrement que par l'écrit, celles qui sont passées dans l'oralité pendant un temps mais ont ensuite été oubliées, ou encore celles qui ont circulé plus largement mais qui, par le hasard des collectes, n'ont jamais été recueillies. On saisit encore moins les processus de transmission, sur lesquels les sources orales et écrites sont quasi muettes. Les attestations dans les enquêtes récentes de chansons se rapportant à la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle font ainsi figure d'exception. Mais leur existence même invite à s'interroger sur les dynamiques de cette mémoire orale sur un temps aussi long. Au-delà de ce questionnement, la confrontation entre textes anciens et collectes orales récentes permet d'enrichir la connaissance de ces chansons. Dans le cas de la chanson sur la prise de Rome, l'apport est double. Sur le plan mélodique, les versions orales sont les seules qui donnent un air associé de façon évidente à la chanson, là où aucune transcription musicale ancienne n'est conservée pour ce timbre, qui ne peut dès lors faire l'objet que d'hypothèses de reconstitution. Sur le plan textuel, les différentes variantes permettent de compléter des textes lacunaires, sans qu'il soit toutefois possible de dire s'il s'agit d'éléments remontant à la période de composition du chant ou de renouvellements développés au cours de la transmission orale et donnant lieu à des innovations inédites. Quoi qu'il en soit, la prise en considération des sources issues de la tradition orale apparaît essentielle à une meilleure compréhension des mécanismes de la circulation chansonnière à la Renaissance.

---

« Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle », art. cit., p. 44-47.

## LA PRISE DE ROME (LA MORT DU DUC DE BOURBON)

Mise en parallèle des versions recensées [incluant *Quand Bourbon vit Marceille*]

Version Picot (1527 ?) (= Bibl. royale, Bruxelles) Ms 14821-14840) <sup>40</sup>	V. Brantôme (< 1614) (reprise par Maurepas [xviii <sup>e</sup> siècle] et Le Roux de Lincy, 1842) <i>Anjou</i> [en italique: « Marceille »] 41	V. Oheix (La Motte, 1889) (dans <i>Rev. Bret. Vendée</i> )	V. J.-M. Le Coindre (Rieux, 1981) (dans <i>Dastum</i> 8, 1984) [variantes Léon Le Coindre, éd. 2003]	V. Magré (Molac, 1994, coll ChQ) [variantes Antoinette Lebas]
Ung matin s'assemblerent Les seigneurs de renom ; Ensemble se trouverent A la tente Bourbon ; La fur conclusion, D'aller assallir Rome ; Gendarmes sont partis Bien IIIxx mille hommes.	I C'est le Prince d'Orange Et le Duc de Bourbon, S'en vont souper ensemble Faisant conversion [projection] D'aller assiéger Rome Une ville aussi forte. [Il faudrait pour cela Le compte de cent mille hommes]	I C'est le prince d'Orange [d'Orange] Et le duc de Bourbon Un jour dînaient ensemble [dînèrent] Ont fait conclusion [concrétion] Ont fait conclusion [concrétion] D'aller assiéger Rome Il faudrait pour cela [pour cela il faudrait] Un corps de cent mille hommes [encor 200]	I C'est le prince d'Orange [d'Orange] Et le duc de Bourbon Un jour dînaient ensemble [dînèrent] Ont fait conclusion [concrétion] Ont fait conclusion [concrétion] D'aller assiéger Rome Il faudrait pour cela [pour cela il faudrait] Un corps de cent mille hommes [encor 200]	I C'est le prince d'Orange [d'Orange] Et le duc de Bourbon Un jour dînaient ensemble [dînèrent] Ont fait conclusion [concrétion] Ont fait conclusion [concrétion] D'aller assiéger Rome Il faudrait pour cela [pour cela il faudrait] Un corps de cent mille hommes [encor 200]
	2 [Le compte de cent mille hommes Ne suffirait point 'cor] En faudrait bien deux cents Et quelque mille encore Pour y assiéger Rome, Une ville aussi forte.	2 Un corps de cent mille hommes Ce n'est point suffisant [Ce n'est pas cor assez] Il en faudrait des cents [En faudrait bien des] Et quelques mille encore Pour aller assiéger Une ville aussi forte	2 Un corps de cent mille hommes [ id. ] Ce n'est point suffisant [Ce n'est pas cor assez] Il en faudrait des cents [En faudrait bien des] Et quelques mille encore Pour aller assiéger Une ville aussi forte	2 Un corps de cent mille hommes [ id. ] Ce n'est point suffisant [Ce n'est pas cor assez] Il en faudrait des cents [En faudrait bien des] Et quelques mille encore Pour aller assiéger Une ville aussi forte

<sup>40</sup> Publié en 1845 par Reiffenberg et en 1846 par Jubinal.

<sup>41</sup> Également repris par Maurepas, I, 11 et Le Roux de Lincy. Brantôme/Maurepas/Le Roux de Lincy = quatrains. La graphie et la ponctuation sont celles de Brantôme.

<p>Version Picot (1527 ?)  (= Bibl. royale, Bruxelles)  Ms 1482.1-1484.0) 40</p>	<p>V. Brantôme (&lt; 1614)  (reprise par Maurepas [xviii<sup>e</sup> siècle]  et Le Roux de Lincy, 1842)  <i>Arijou</i>)  [en italique : « Marceille »] 41</p>	<p>V. Oheix (La Motte, 1889)  (dans <i>Rev. Bret. Vendée</i>  <i>Arijou</i>)</p>	<p>V. J.-M. Le Coindre (Rieux, 1981)  (dans <i>Dastum</i> 8, 1984)  [variantes Léon Le Coindre, éd. 2003]</p>	<p>V. Magré (Molac, 1994, coll CHQ)  [variantes Antoinette Lebas]</p>
I				
<p><i>Quand Bourbon vit Marceille,</i>  <i>Il a dit à ses gens :</i>  « <i>Vrai Dieu, quel capitaine</i>  « <i>Trouverons-nous dedans ?</i>  « <i>Il ne m'en chaut d'un blanc</i>  « <i>D'homme qui soit en France,</i>  « <i>Mais que ne soit dedans</i>  « <i>Le capitaine Rance.</i> »</p>				
2				
<p>Quand les Romains ont veu  Descendre en leurs fossez,  De gros cailloux cornus  Se meirent a ruer ;  Aussy de plomb fondu  Tout avant les murailles,  Grant nombre en ont tué,  Faisant laides grimaces.</p>	<p>Lequel des capitaines  Mettrions-nous devant ?  Le Bourbon répondit :  – Ly a pas d'homme en France [N'y a]  A moins que ce serait  Le capitaine Hollande.</p>	<p>Quand les Romains z-entendirent  Du pillage parler,  Ils jetaient leurs enfants  Par dessus les murailles,  Jamais on avait vu  Chose si effroyable</p>	<p>Quand les Romains entendirent  Le pillage des Bourbons,  Ils jetèrent leurs enfants  Par dessus la muraille,  Crièrent à haute voix :  – Vive le roi de France !</p>	
3				
<p>Quant monsieur de Bourbon  Veit ses gens recullés,  Hardy comme un lion,  A pied il s'est jecté.  Descend en les fossez,  Se monta sur l'eschelle ;  Subit il fut frappé  D'un boulet en sa chelle.</p>	<p>Le capitaine Hollande  À cheval a monté,  À cheval a monté  Croyant franchir la brège,  Il se sentit blessé  D'un boulet z-à l'aisselle. [boulet sous]</p>			
4				
<p>Quant ils furent à la brèche  Par où fallait passer  – Lequel donc de nous autr'  Qui passera le premier ?  Se dit le grand Bourbon,  Mit le pied sur la brèche,  Et se sentit frappé  D'une balle à l'oreille.</p>				

<p>Version Picot (1527?)  (= Bibl. royale, Bruxelles)  Ms 1482.1-14840)<sup>40</sup></p>	<p>V. Brantôme (&lt; 1614)  (reprise par Maurepas [xviii<sup>e</sup> siècle]  et Le Roux de Lincy, 1842)  [en italique: « Marceille »]<sup>41</sup></p>	<p>V. Oheix (La Motte, 1889)  (dans <i>Rev. Bret. Vendée</i>  <i>Anjou</i>)</p>	<p>V. J.-M. Le Cointre (Rieux, 1981)  (dans <i>Dastum</i> 8, 1984)  [variantes Antoinette Lebas]</p>	<p>V. Magré (Molac, 1994, coll. ChQ)  [variantes Antoinette Lebas]</p>
4				
<p>Les jambes lui faillirent  La veue lui troubla ;  Le bon prince d'Oranges  Le print et l'embrassa.  Tant seulement il dist :  « Je suis mort, Nostre Dame ! »  La face luy couvríst ;  A Dieu rendit son ame.</p>				
I				
<p>Quand le bon prince d'Orange  Vit Bourbon qui estoit mort,  Criant : saint Nicholas !  Il est mort, sainte Barbe !  Jamais plus ne dit mot  A Dieu rendit son âme.</p>	<p>Quand le prince d'Orange  Il vit son cousin mort,  Son manteau d'écarlat'  Lui jeta sur le corps ;  Avec son mouchoir blanc  Lui a couvert la face,  De peur que les soldats  Aurait perdu courage.</p>	<p>Avec un mouchoi' blanc,  S'est caché le visage  De peur que ses enfants  Aurait perdu courage.</p>	<p>Quand le prince d'Orange  Vit le Bourbon tomber,   Il prit son mouchoir blanc,  Lui couvrit le visage  De peur que ses soldats  Aurait perdu courage.</p>	3
5				
<p>Gensdarmes soupiterent  Pour la mort de Bourbon ;  Plusieurs les conforterent.  Ce n'est pas sans raison,  Veans ce bon seigneur,  Le chief et capitaine,  S'ilz se mecent en pleurs,  De prier faisans paine.</p>				

<p>Version Picot (1527 ?) (= Bibl. royale, Bruxelles) Ms 1482.1-14840)40</p>	<p>V. Brantôme (&lt; 1614) (reprise par Maurepas [xviii<sup>e</sup> siècle] et Le Roux de Lincy, 1842) [en italique : « Marceille »]41</p>	<p>V. Oheix (La Motte, 1889) (dans <i>Rev. Bret. Vendée</i> <i>Arijou</i>)</p>	<p>V. J.-M. Le Coindre (Rieux, 1981) (dans <i>Dastum</i> 8, 1984) [variantes Léon Le Coindre, éd. 2003]</p>	<p>V. Magré (Molac, 1994, coll CHQ) [variantes Antoinette Lebas]</p>
<p>6</p> <p>Le prince dist aux siens Pour leur donner confort : « Enfants, n'y doutez riens : « Il n'a garde de mort. « Deschargez voz engiens ! « Se abattez la muraille, « Par ma foi, tous les biens « J'abandonne au pillage. »</p>	<p>2</p> <p>Sonnez, sonnez trompettes. Sonnez tous à l'assaut Approchez vos engins, Abbattez ces murailles. Tous les biens des Romains Je vous donne au pillage.</p>	<p>3</p> <p>– Courage, mes enfants, Car Bourbon n'est pas mort, À l'assaut, à l'assaut ! Ayons un grand courage Et le bien des Romains Nous l'autrons au pillage.</p>	<p>6</p> <p>[- Courage mes enfants, Enfants, prenez courage] Courage mes enfants, Mes enfants du courage ! La ville des Romains Nous l'autrons par pillage.</p>	<p>4</p> <p>– Courage, courage, mes enfants, Enfants, prenez courage !  La ville des Romains Nous l'autrons en pillage.</p>
<p>7</p> <p>Les trompettes sonnoient : « A l'assault, a l'assault ! » Bourgoingnons approuchoient Ausquelz bon cour ne fault Les murs ont abatu Par un si grant couraige Qu'en fort qui Romme fu Leur ont livré passage.</p>	<p>2 [Brantôme = 3]</p> <p><i>Au mont de la Caulombe,</i> <i>Le passage est estroit ;</i> <i>Montarent tous ensemble</i> <i>En soufflant à leurs doigts,</i> <i>Disant à ceste fois :</i> <i>« Prenons trestous couraige,</i> <i>« Abattons tous ces bois,</i> <i>« Nous gaignons le passage. »</i></p>	<p>8</p> <p>Vous avez vu la brèghe Par où j'ai passé, On était dans le sang [On marchait] Des pieds jusqu'à la jambe, Jamais on n'avait vu De chose si sanglante. [Chose si effroyable]</p>	<p>8</p> <p>Vous avez vu la brèche Par où j'avions passé, Nos soldats étaient dans le sang Jusqu'à mi-jambe, Criaient à haute voix : – Vive le roi de France !</p>	

<p>Version Picot (1527?)        (= Bibl. royale, Bruxelles)        Ms 1482.1-14840)<sup>40</sup>        [en italique: « Marceille »]<sup>41</sup></p>	<p>V. Brantôme (&lt; 1614)        (reprise par Miaurepas [xviii<sup>e</sup> siècle]        et Le Roux de Lincy, 1842)</p>	<p>V. Oheix (La Motte, 1889)        (dans <i>Rev. Bret. Vendée</i>  <i>Angou</i>)</p>	<p>V. J.-M. Le Cointre (Rieux, 1981)        (dans <i>Dastum</i> 8, 1984)        [variantes Léon Le Cointre, éd. 2003]</p>	<p>V. Magré (Molac, 1994, coll. ChQ)        [variantes Antoinette Lebas]</p>
4				
<p>À Saint Pierre de Rom'        Bourbon fut enterré        Il n'était pas tout seul,        Fut bien accompagné ;        Fut bien accompagné        De cinquante mille hommes,        Dont la plupart j'étons        Barons et gentilhommes.</p>				
3 [Brantôme = 2]				
<p><i>O noble seigneur de Rance,</i>  <i>Nous te remercions</i>  <i>De la bonni' recueilleance</i>  <i>Que tu as fait à Bourbon.</i>  <i>À grands coups de canon,</i>  <i>Aussi d'artillerie,</i>  <i>Les avoir repoussés</i>  <i>Jusques en Italie.</i></p>				

## LA PRISE DE ROME (LA MORT DU DUC DE BOURBON)

Mise en parallèle de la version Picot (ca 1527) et de la version Lecointre (1981) et, en regard, la chanson « Quand Bourbon vit Marceille » (ca 1524)

Version Picot (1527?) (= Bibl. royale, Bruxelles) Ms 14821-14840) <sup>42</sup>	Vers. J.-M. Lecointre (Rieux, 1981) <sup>43</sup> (dans <i>Dastum</i> 8, 1984) [ajouts v. Léon Lecointre, éd. 2003]	« Quand Bourbon vit Marceille », ca 1524 <sup>44</sup> (dans Brantôme, < 1614)
1	1	
Ung matin s'assemblerent Les seigneurs de renom ; Ensemble se trouverent À la tente Bourbon ; La fut conclusion, D'aller assaillir Rome ; Gendarmes sont partis Bien IIIxx mille hommes.	C'est le Prince d'Orange Et le Duc de Bourbon, S'en vont souper ensemble Faisant conversion [projection] D'aller assiéger Rome Une ville aussi forte. [Il faudrait pour cela Le compte de cent mille hommes]	
	2	
	[Le compte de cent mille hommes Ne suffirait point 'core] En faudrait bien deux cents Et quelque mille encore Pour y assiéger Rome, Une ville aussi forte.	
	3	1
	Lequel des capitaines Metterions-nous devant ? Le Bourbon répondit : – L'y a pas d'homme en France, À moins que ce serait Le capitaine Hollande.	Quand Bourbon vit Marceille, Il a dit à ses gens : « Vrai Dieu, quel capitaine « Trouverons-nous dedans ? « Il ne m'en chaut d'un blanc « D'homme qui soit en France, « Mais que ne soit dedans « Le capitaine Rance. »
2	7	
Quand les Romains ont veu Descendre en leurs fossez, De gros cailloux cornus Se meirent a ruer ; Aussy de plomb fondu Tout avant les murailles, Grant nombre en ont tué, Faisant laides grimaces.	Quand les Romains z-entendirent Du pillage parler,  Ils jetaient leurs enfants Par dessus les murailles, Jamais on avait vu Chose si effroyable	
3	4	
Quant monsieur de Bourbon Veit ses gens recullés, Hardy comme un lion, A pied il s'est jecté. Descend en les fossez, Se monta sur l'eschelle ; Subit il fut frappé D'un boulet en sa chelle.	Le capitaine Hollande À cheval a monté, À cheval a monté Croyant franchir la brège, Il se sentit blessé D'un boulet z-à l'aisselle.	

42 Publiée en 1845 par Reiffenberg et en 1846 par Jubinal.

43 Collection Gilbert Hervieux. Pour des raisons de mise en parallèle des versions, l'ordre des couplets de la version Lecointre a été légèrement modifié pour correspondre à l'ordre des couplets de la version de 1527.

44 La chanson comporte un 3<sup>e</sup> couplet qui ne présente pas de motif commun avec *La Prise de Rome*.

Version Picot (1527?) (= Bibl. royale, Bruxelles) Ms 14821-14840) <sup>42</sup>	Vers. J.-M. Lecointre (Rieux, 1981) <sup>43</sup> (dans <i>Dastum</i> 8, 1984) [ajouts v. Léon Lecointre, éd. 2003]	« Quand Bourbon vit Marceille », ca 1524 <sup>44</sup> (dans Brantôme, < 1614)
---	--	--

4

Les jambes lui faillirent  
La veue lui troubla;  
Le bon prince d'Orenges  
Le print et l'embrassa.  
Tant seullement il dist:  
« Je suis mort, Nostre Dame! »  
La face luy couvrist;  
A Dieu rendit son ame.

5

Avec un mouchoi' blanc,  
S'est caché le visage  
De peur que ses enfants  
Auraient perdu courage.

5

Gensdarmes soupirent  
Pour la mort de Bourbon;  
Plusieurs les conforterent.  
Ce n'est pas sans raison,  
Veans ce bon seigneur,  
Le chief et capitaine,  
S'ilz se mectent en pleurs,  
De prier faisans paine.

6

Le prince dist aux siens  
Pour leur donner confort:  
« Enffans, n'y doubtiez riens:  
« Il n'a garde de mort.  
« Deschergiez voz engiens!  
« Se abattez la muraille,  
« Par ma foi, tous les biens  
« J'abandonne au pillage. »

6

[– Courage mes enfants,  
Enffans, prenez courage]  
Courage mes enfants,  
Mes enfants du courage!  
La ville des Romains  
Nous l'aurons par pillage.

7

Les trompettes sonnoient:  
« A l'assault, a l'assault! »  
Bourgoingnons approuchoient  
Ausquelz bon cour ne fault  
Les murs ont abatu  
Par un si grant couraige  
Qu'en fort qui Romme fu  
Leur ont livré passaige.

2

Au mont de la Coulombe,  
Le passage est estroit;  
Montarent tous ensemble  
En soufflant à leurs doigts,  
Disant à ceste fois:  
« Prenons trestous couraige,  
« Abattons tous ces bois,  
« Nous gaignons le passage. »

8

Vous avez vu la brège  
Par où que j'ai passé,  
On était dans le sang  
Des pieds jusqu'à la jambe,  
Jamais on n'avait vu  
De chose si sanglante.



## CHANSONS ET RÉCITS DE BATAILLE DANS QUELQUES OCCASIONNELS DE LA FIN DU RÈGNE DE FRANÇOIS I<sup>er</sup>

*Sophie Astier*

Les contemporains des guerres d'Italie s'intéressaient de près à l'actualité, même si celle-ci emprunte des voies et des canaux de diffusion propres à un temps où la presse périodique n'existe pas encore. Les différentes péripéties des affrontements de François I<sup>er</sup> et de Charles Quint se traduisent en de courtes pièces imprimées, aux récits stéréotypés, qui prennent le plus souvent la forme d'un récit de bataille. Cependant, si Jean-Pierre Seguin qui en fournit un précieux recensement les appelle « bulletins d'information »<sup>1</sup>, leur statut informatif est au mieux problématique. Les chansons qui les accompagnent parfois ne sont pas plus fiables du point de vue de l'information historique précise : elles relèvent tantôt de l'invective pure et simple ou de la glorification des actions de l'armée royale et de ses généraux, et peuvent aussi bien se référer à des faits d'armes authentiques, grands ou petits, ou à des événements complètement fantaisistes (la prétendue prise de Vienne par les Turcs en 1543 en étant un exemple).

Entre la huitième (1536-1538) et la neuvième guerre d'Italie (1542-1546), on connaît presque une trentaine de chansons<sup>2</sup> se référant à des épisodes militaires, venant de sources diverses. La trêve qui a séparé ces deux guerres, source d'une intense célébration littéraire et poétique, n'a pas été moins féconde et a suscité de multiples chansons, la traversée du royaume de France par l'Empereur, reçu en grande pompe par la Cour durant tout l'hiver 1539-1540, en constituant le point culminant. Sur cette période, de nombreuses autres chansons se réfèrent à une actualité autre que strictement militaire (mort du dauphin François, mariage de Madeleine de France et de Jacques V d'Écosse, par exemple). Cela implique un foisonnement de textes divers et variés, de qualité très inégale, très loin d'approcher des compositions savantes comme celles de Janequin ou de Costeley. Dans l'immense majorité des cas, on ne connaît plus de ces

1 Jean-Pierre Seguin, *L'Information en France : de Louis XII à Henri II*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 1961.

2 Les textes pris en compte pour cette étude sont ceux qui se présentent explicitement comme des chansons, à l'exclusion d'autres formes poétiques à la musicalité forte (rondeaux, ballades par exemple).

chansons que leur texte, parfois leur timbre, et presque jamais l'air sur lequel elles étaient chantées.

Si l'on resserre le corpus sur les opérations strictement militaires, on note que ce sont les succès français qui sont le plus largement représentés. En effet, pour l'année 1536, on recense plusieurs chansons liées au siège de Péronne, mais aucune qui relate les ravages impériaux en Provence. Sont aussi évoquées les montres de 1535, prélude au conflit, ainsi que l'invasion de la Savoie la même année pour assurer aux forces françaises la maîtrise des cols alpins. Ce dernier événement est représenté par la *Chanson de la prinse de la Tharentaise*, publiée sans doute à Lyon vers 1536, et reprise ensuite dans plusieurs recueils sans musique. Cette chanson évoque la résistance des habitants de la vallée de la Tarentaise lors de l'invasion de la Savoie par les Français. On trouve aussi des chansons célébrant la campagne d'Italie de 1536, celle-ci aboutissant à la conquête du Piémont et de Turin. Le siège de Péronne occupe l'essentiel de l'attention portée sur la frontière nord-est de la France. On trouve pour 1537 quelques chansons évoquant la défense de Turin face aux Impériaux (*Chanson nouvelle sur la prinse du chasteau de Villeine au pays de Pymont*), la prise de Hesdin par les Français (*Chanson nouvelle de Hedin*), la reprise de Saint-Pol par les troupes de Charles Quint (*Chanson composee sus le fait de la guerre tant par mer que par terre*) et le siège de Théroouanne (*Chanson nouvelle sur le fait de l'assault de Therouenne*).

La reprise des hostilités en 1542, suite à l'échec du roi de France quant à l'investiture du Milanais par la voie diplomatique, voit reflourir les chansons de guerre. Aucune chanson ne semble évoquer Cérises, mais on en connaît un certain nombre qui retracent les affrontements, grands ou petits, dont la frontière nord-est du royaume est le théâtre. La prise de Luxembourg par les Français est célébrée en 1542 (*Chanson nouvelle faicte et composee sur la sommation et prinse de la duché de Luxembourg*). La perte de cette place l'année suivante n'est évoquée que par un épisode du siège favorable aux Français, raillant la fuite des généraux impériaux (*Chanson nouvelle* dont les deux premiers vers sont « Ou es tu conte de Nansot / Et toi aussi conte Guillaume »). Trois chansons évoquent la ruée d'Antoine de Bourbon, duc de Vendôme, dans le Calaisis en 1542 ; lorsque la situation est plus difficile sur ce front, avec l'arrivée des Anglais qui assiègent Boulogne, un succès français est chanté sous le titre de *Chanson nouvelle faicte et composee de la prinse des Angloys qui furent amenez a Ardres* (1543). On note également une chanson qui évoque l'ensemble de la guerre de façon très vague (*Chanson nouvelle de la guerre*, 1543), puis une autre qui évoque la reddition en 1544 de Boulogne aux Anglais par Jacques de Coucy, son gouverneur, moqué dans la *Chanson nouvelle d'un capitaine nommé Da Nobis*, qui connaît de nombreuses variantes.

Si la production d'occasionnels a été abondante pour documenter ces mouvements, il est remarquable que ce ne soit pas la source principale qui permet de connaître ces chansons, dont le texte nous a le plus souvent été conservé par des recueils plus tardifs. En effet, les chansons listées ci-dessus correspondent essentiellement aux relevés d'Émile Picot<sup>3</sup>, soit, comme on l'a déjà évoqué, une trentaine de chansons pour les deux guerres. Parmi elles, seule une poignée a été conservée dans des impressions indépendantes des recueils de chansons. Notons que ces recueils ne sont jamais des recueils musicaux comme ceux de Moderne ou d'Attaignant : il s'agit toujours de compilations de textes sans musique, dont bon nombre ont été produites par Alain Lotrian et son atelier dans les années 1530-1540.

Concernant la campagne de 1536-1537, si Picot identifie trois chansons relatives aux opérations italiennes<sup>4</sup>, il n'y a rien sur la campagne de Provence et la retraite de l'Empereur, qui a pourtant suscité de nombreuses pièces moqueuses dans le camp français. Citons par exemple *Le tryumphe des Francoys sur la confusion et fuyte de l'empereur*<sup>5</sup>, *Du glorieux retour de l'empereur de Provence, par ung double de lectres, escriptes de Bouloigne a Romme a L'abbé de Caprara*<sup>6</sup>, ou encore cette pasquinade lyonnaise intitulée *La bulle de saul conduit donné a l'empereur, par R.P. Pasquin*<sup>7</sup>. Il existe également une curieuse pièce macaronique relative à cet épisode, intitulée *Meygra Entrepriza catoliqui imperatoris quando de anno Domini mille CCCCXXXVI veniebat per Provensam, bene corrossatus, impostam prendere Fransam cum villis de Provensa, propoter grossas et menutas gentes rejohice*<sup>8</sup>, qui mêle le latin de cuisine et le provençal pour tourner en dérision les ambitions impériales. Picot recense plus d'une demi-douzaine de chansons consacrées au siège de Péronne, mais elles nous sont presque toutes connues par les recueils. Dans deux cas seulement, il existe une source dans les occasionnels : il s'agit en réalité d'un seul opuscule, qui contient deux chansons en plus de quelques pièces de vers<sup>9</sup>. Pourtant, le siège de Péronne a suscité de très

3 *Chants historiques français du XVI<sup>e</sup> siècle, recueillis et publiés par Émile Picot. Règnes de Louis XII et de François I<sup>er</sup>*, éd. Émile Picot, Paris, Armand Colin, 1903.

4 *Chanson nouvelle de la prinse de la ville de Suze (1536), Chanson faite sur les faits de la guerre de dela les montz (1536) et Chanson nouvelle sur la prinse du chasteau de Villeine au pays de Pymont (1537)*.

5 S.l.s.n., 1536. Chantilly, musée Condé, V-D-28 (Universal Short-Title Catalogue, USTC n° 49842).

6 S.l.s.n., 1536. BnF, Rés. Lb30-70 (USTC n° 53929).

7 Lyon, s.n., 1536. Aix-en-Provence, bibliothèque Méjanes, Rés. D36(4) (USTC n° 67679).

8 Avignon, s.n., 1537. Marseille, bibliothèque municipale de l'Alcazar, Rés. WA 556 (USTC n° 110525). L'auteur, Antoine Arena, a aussi commis un recueil de basses danses, également dans la veine macaronique.

9 *Balade et dizain de l'empereur. Avec une chanson de Peronne, et deux des aventuriers de France*, Paris, Alain Lotrian, 1536. BnF, Rés. P. Ye 214 (USTC n° 76694). Les deux chansons consacrées au siège de Péronne sont les suivantes : *Chanson de Péronne* (« Conclusion,

nombreux occasionnels, dont aucun ne semble contenir de chansons, pour ceux dont nous pouvons encore avoir la trace. Enfin, pour la période qui s'étend de 1542 à 1544, Picot recense huit chansons, dont trois nous sont connues par les occasionnels, trois par les recueils, et deux par un exceptionnel placard conservé à la Bibliothèque municipale de Dijon<sup>10</sup>.

Ce premier recensement des sources montre qu'en réalité, les chansons sont choses rares dans les occasionnels conservés. En effet, la guerre de 1542-1544 a suscité pas moins de 160 éditions environ<sup>11</sup>; sur ce nombre, seuls neuf livrets gardent la trace d'une chanson, pour un total de trois chansons différentes seulement, chacune étant conservée dans trois éditions différentes. Si l'on ajoute le placard de Dijon, qui a été vraisemblablement imprimé dans ces années-là et qui contient en tout cinq chansons, cela donne une idée globale de la rareté relative des chansons dans les publications occasionnelles, de leur caractère exceptionnel, et de l'importance des recueils même non musicaux, souvent postérieurs au contexte de composition, pour nous faire connaître leur existence.

92

Par ailleurs, la présence des chansons dans les publications occasionnelles ne semble guère se recouper avec leur intégration ultérieure dans un recueil. Les trois chansons des bulletins d'information de 1543 et les cinq chansons du placard de Dijon ne nous sont connues que par ces sources; elles n'apparaissent pas dans les recueils. Les chansons que l'on trouve dans la *Balade et dizain de l'empereur. Avec une chanson de Peronne, et deux des aventuriers de France* citée plus haut ne sont contenues que dans cet opuscule. À rebours, sur une trentaine de chansons relevées par Picot, la moitié ne sont connues que par les recueils. Enfin, quatre de ces chansons se trouvent à la fois dans une publication occasionnelle, et dans des recueils: il s'agit de *La grande et triumpante Monstre et bastillon des siz mille Picardz* (1535), de la *Chanson nouvelle* (« Peuple de Picardie / Bien est par toy destruit », 1535), toutes deux contenues dans *La grande et triumpante Monstre et bastillon des siz mille Picardz*<sup>12</sup>, de la *Chanson nouvelle de la prinse de Tharentaise* (1536) et de la *Chanson nouvelle de Hedin* (1537). Ce dernier cas est particulier: le volume qui la contient est en réalité un recueil collectif<sup>13</sup>, qui contient en premier lieu « Le Dieu gard de Marot à la

---

nous sommes diffamés ») et *Chanson des aventuriers de France* (« Adventuriers de France, Picars et legions »). La troisième chanson contenue dans l'opuscule évoque un aventurier prisonnier.

<sup>10</sup> Sous la cote 900005.

<sup>11</sup> Voir notre thèse de doctorat, *Une guerre de plumes (1542-1544). La littérature occasionnelle du conflit entre François I<sup>er</sup> et Charles Quint*, dir. Mireille Huchon, Paris-Sorbonne, 2013.

<sup>12</sup> S.l.s.n., 1535. BnF, Rés. Ye 4087 (USTC n° 51445).

<sup>13</sup> *Le Dieu gard de Marot a son retour de Ferrare en France Avecques la triumphe des trioletz ou est comprins les neuf preuses / Les devis de deux amans & plusieurs ballades Rondeaux / espitres / disains huictains & quatrains ensemble la chanson de hesdim*, Paris,

Cour »<sup>14</sup>, ainsi que diverses pièces signées Jean Chaperon, surnommé « le Lassé de repos ». La première publication de cette chanson se fait donc dans le cadre d'un recueil poétique et non dans celui d'un occasionnel ; il n'est donc guère étonnant de la voir reprise dans divers recueils plus poétiques que musicaux par la suite. *La grande et triumpante Monstre et bastillon des siz mille Picardz* ne contient rien d'autre que les deux chansons que nous avons citées. C'est aussi le cas de la *Chanson nouvelle de la prinse de Tharentaise*<sup>15</sup> : ce mince opuscule ne contient que la chanson.

On voit donc se dessiner une sorte de tendance : il semblerait que les chansons associées à des occasionnels, et plus particulièrement à des récits de bataille, n'aient guère été diffusées par le biais des recueils poétiques. À rebours, tout porte à penser que, lorsque la diffusion coïncide entre présence en recueil et diffusion en « plaquettes », c'est parce que ces dernières se rapprochent déjà des recueils, n'offrant à la lecture qu'une ou plusieurs chansons. Cependant, il faut se garder de conclusions trop hâtives concernant ce corpus : en effet, en matière d'occasionnels, les pertes sont considérables<sup>16</sup>. Nombre d'ouvrages ne nous sont plus guère connus que par une mention dans d'anciennes bibliographies ou d'anciens catalogues ; bien souvent, ceux qui ont été sauvegardés dans les collections publiques ne l'ont été qu'à un seul exemplaire. Par ailleurs, les placards, qui ne sont pas autre chose que les ancêtres des affiches, sont aujourd'hui extrêmement rares<sup>17</sup>. Il n'est donc pas du tout exclu qu'il ait existé davantage de chansons, pour la période considérée, que celles que nous avons recensées. Et il est tout à fait possible qu'un certain nombre d'occasionnels contenant des chansons ait pu échapper à notre connaissance. Tout cela doit donc inviter à la plus grande prudence, dans la mesure où aucune approche statistique n'est possible.

Un autre point doit attirer l'attention. Le fait qu'un nombre important de ces chansons ne sont connues que par les recueils est un indice assez net du fait que l'imprimé est très certainement loin d'être leur mode exclusif de diffusion. En

Jean Bignon, Vivant Gaulterot et Pierre Sergent, 1537. Paris, BnF, Rés. Ye 1546 (USTC n° 73587).

- 14 *Œuvres poétiques*, éd. G. Defaux, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1993, t. II, p. 133-135. Sur ce poème et ses premières éditions, voir Claude Albert Mayer, « Le texte de Marot », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 15/1, 1953, p. 71-91, ici 78-79.
- 15 S.l.s.n., 1536. Paris, BnF, Rés. P Ye 216 (USTC n° 38711). Cette impression a souvent été attribuée à tort aux presses de Jacques Moderne à Lyon.
- 16 En matière d'impressions gothiques, Dominique Coq évalue les pertes aux neuf dixièmes de la production (« Les tribulations des plaquettes gothiques », *Revue de la Bibliothèque nationale*, 33, 1989, p. 47-53).
- 17 En matière de chansons d'actualité, nous n'en avons relevé que deux pour la période considérée : le placard de Dijon déjà cité, et un autre conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Rés. Ye 54, qui contient trois chansons relatives aux festivités ayant accompagné l'Empereur lors de sa traversée de la France dans l'hiver 1539-1540.

effet, dans la France de François I<sup>er</sup>, la diffusion des textes littéraires passe encore très largement par le manuscrit. Le caractère novateur de la façon dont un auteur comme Clément Marot s'empare de l'imprimerie a récemment été mis en avant par les travaux de Guillaume Berthon<sup>18</sup>. D'autre part, la part de l'oralité dans la diffusion des nouvelles et de l'information est bien établie par les historiens<sup>19</sup> : la première source d'information sur l'actualité pour la plupart des habitants du royaume reste à cette époque le prône du dimanche, où l'on annonce la guerre, la paix, l'avènement d'un nouveau roi, les événements remarquables de la vie de la famille royale, etc.<sup>20</sup>. Les décisions importantes sont criées dans les rues par un agent spécialement affecté à cette tâche ; on en trouve d'ailleurs la trace dans la publication de certains textes officiels. Un exemple particulièrement remarquable en est le texte de l'appel du ban et de l'arrière-ban lancé au moment de la déclaration de guerre de 1542 : *Edictfaict par le Roy, nostre sire Sur le service que luy doyvent les subjectz au ban & arriereban Touchant le fait des Guerres de Picardie / Champaigne / Bourgongne / et Languedoc. Le jour & le lieu ou ilz doivent faire leur monstre Avec le partement & conduite d'iceulx Comment & en quel ordre ilz seront tenuz servir ledict seigneur* Publié a paris a son de trompe le vendredy vingt neufviesme jour de Septembre / l'an mil cinq cens Quarente deux<sup>21</sup>. Par nature, une immense partie de cette diffusion de l'information, essentielle pour les hommes de la Renaissance, nous échappe aujourd'hui complètement.

La chanson n'échappe pas à cette règle. Au carrefour de la culture écrite de la création poétique et de l'oralité du chant, il s'agit d'un objet hybride, dont la présence sonore est bien attestée dans les villes françaises de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. On trouve ainsi trace de « chanteurs des rues » susceptibles de chanter des chansons séditieuses à Amiens au temps de Louis XI, dans le contexte des rivalités entre le roi de France et le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire<sup>22</sup>. Il faut dire que le métier de ménétrier est à cette époque bien attesté et réglementé ; il est représenté à Paris par la confrérie Saint-Julien des ménétriers, qui existe depuis le xiv<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. « Vendeurs » ou « marchands de chansons » font partie des petits métiers urbains, dont le statut est proche de celui des colporteurs, auxquels ils seront étroitement associés par la suite,

18 Guillaume Berthon, *L'Intention du poète. Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

19 Voir notamment Natalie Zemon Davis, *Les Cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au xvi<sup>e</sup> siècle*, trad. Marie-Noëlle Bourguet, Paris, Aubier Montaigne, 1979.

20 Voir Roger Chartier, *Les Usages de l'imprimé (xv<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Fayard, 1987, p. 97.

21 Paris, Jacques Nyverd, 1542. Paris, BnF, Rés. F 1924 (USTC n°72267). Nous soulignons.

22 Cité par Frédéric Billiet, « Pouvoir et culture sonore dans les rues d'Amiens au xvi<sup>e</sup> siècle », dans Laure Gauthier et Mélanie Traversier (dir.), *Mélodies urbaines : la musique dans les villes d'Europe (xvi<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PUPS, 2008, p. 25-44, ici p. 40-41.

23 Luc Charles-Dominique, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994.

notamment par la réglementation<sup>24</sup>. Si ces chansons sont bien présentes dans l'espace urbain, leur diffusion passe donc assez largement par des canaux que nous ne pouvons connaître aujourd'hui qu'imparfaitement. Tout comme l'information contenue dans les occasionnels<sup>25</sup>, les chansons circulent assez largement en-dehors de la forme imprimée, que ce soit sous forme de plaquettes ou sous forme de compilation dans des recueils. Il est d'ailleurs tentant de considérer que, lorsqu'elles sont compilées par un imprimeur-libraire, même sans musique, ces chansons changent de statut et de public en même temps qu'elles entrent dans la culture écrite des élites.

En tant qu'objets éditoriaux aussi bien qu'en tant qu'éléments d'une certaine culture urbaine, chansons et bulletins d'information sont donc parents. Il n'est par conséquent guère étonnant de constater cette proximité dans l'écriture des textes eux-mêmes et leur contenu. Ainsi, la *Chanson nouvelle faite a la louenge du roy* (« *Avanturiers de France* ») évoque un épisode du début de la guerre de 1542-1544. Pendant que le duc Charles d'Orléans assiège et prend Luxembourg, le duc de Vendôme, de son côté, s'en prend à la frontière entre Flandre et Picardie, dans la région de Calais. Il emporte notamment Tournehem et La Montoire, deux places-fortes qui lui ouvrent la route d'Ardres, dernier verrou avant Calais. Ce succès incontestable est largement repris dans un récit intitulé *La Prinse de Tournehan et de Moutoyre*, qui connaît trois éditions, deux à Paris et une à Rouen<sup>26</sup>. L'épisode est également développé dans les *Mémoires* de Martin et Guillaume du Bellay<sup>27</sup>. D'une source à l'autre, le récit varie peu dans la succession des événements, mais la résistance des Impériaux et la gloire que Vendôme retire à les vaincre n'est pas la même et est amplifiée entre le récit mémorialiste, l'occasionnel et la chanson. En effet, les troupes françaises commencent par se rendre devant Tournehem et somment la garnison de se rendre, ce qu'elle fait. Les Français enlèvent ensuite La Montoire, située sur le site de l'actuelle commune de Zutkerque. Les deux forteresses sont démolies.

24 Florence Gétreau, « La rue parisienne comme espace musical réglementé (xvii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles) », *Les Cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, 5, 2001, p. 11-24.

25 Sophie Astier, *Une guerre de plumes (1542-1544)*, op. cit., p. 31.

26 *La prise de Tournehan /et de Moutoyre /et de plusieurs aultres Chasteaulx & forteresses / Avecques la fuite de monsieur du Reulx /faicte par monsieur de Vendosme /lieutenant general pour le Roy /au pays de Picardie*, Paris, Jean Real, 1542, Paris, BnF, Rés. F 1924 (USTC n° 53942). *La Prise de Tournehan et Moutoyre et de plusieurs aultres Chasteaulx et forteresses, avecques la fuite de M. du Reulx, faite par M. de Vendosme etc.*, Paris, Adam Saulnier, 1542, pas d'exemplaire connu (USTC n° 38534). *La prinse de Tournehan /Moutoyre / Et de plusieurs aultres Chasteaulx & forteresses. Avecques la fuite de monsieur du Reulx. Faicte par monsieur de Vendosme lieutenant general pour le Roy nostre sire. au pays de Picardie*, Rouen, Jean l'Homme, 1542, BnF, fonds Rothschild, Supp. 3245, IV-2bis-83 (USTC n° 53942).

27 Martin et Guillaume du Bellay, *Mémoires* [1569], éd. Victor-Louis Bourrilly et Fleury Vindry, Paris, Renouard, 1908, t. IV, p. 75-77.

Chez Guillaume et Martin du Bellay, la reddition de la garnison impériale de Tournehem se négocie « bagues sauvées », c'est-à-dire avec la permission d'emporter tout le bagage possible. Dans l'occasionnel, le duc de Vendôme se montre beaucoup plus sévère, et fait répondre aux Impériaux qu'ils devront se contenter de garder leurs armes. Dans la chanson, il n'est plus question de négociation, et d'après la façon dont l'affaire est décrite, on a l'impression qu'une terrible bataille a abouti à la prise et au pillage de la place :

Noble duc de Vendosme,  
Il a dit a ses gens :  
Enfans, je vous supplie  
Marchons a Tournehen !  
Boutons a feu et a sang  
Toute l'ordemagnie  
Et si les destroussons,  
Pour Dieu je vous supplie.

96

Quand vindrent au chasteau  
Ce fut la grant pitié ;  
N'y eust femme ne fille  
Qui ne print a plourer,  
Qui ne printa crier :  
Vive le roy de France ;  
Puis vindrent a entrer  
A toute grant puissance.

Cet exemple, du fait des variations mêmes entre la chanson et l'occasionnel, met en évidence deux points communs entre chanson et bulletin d'information. Le premier est le caractère stéréotypé et très conventionnel de la narration. Le duc de Vendôme harangue ses troupes pour les galvaniser, donne l'assaut puis remporte la victoire, pour sa gloire et celle du roi de France. Le second se trouve dans le rapport pour le moins problématique que ces textes entretiennent avec la vérité historique. Ni les récits de bataille que l'on trouve en minces plaquettes, ni les chansons que l'on compose sur les mêmes faits et qui les accompagnent parfois ne se soucient de l'exactitude des faits. Ce n'est pas leur objet. Au fond, il importe assez peu de savoir si Adrien de Croÿ, comte du Roeulx, l'un des principaux chefs de guerre de Charles Quint, a réellement été mis en déroute ce jour-là : ce qui intéresse l'auteur de l'occasionnel ou celui de la chanson, c'est de placer le duc de Vendôme à son avantage face à un adversaire à sa mesure, dont la défaite augmente d'autant plus le prestige du lieutenant de François I<sup>er</sup>.



L'économie narrative de ces opuscules est tout entière bâtie sur un phénomène d'amplification, à partir d'épisodes dont l'importance historique est parfois minime. C'est par exemple le cas de la *Chanson de la prinse de la Tharantaise*, qui développe assez longuement un épisode de la résistance des habitants de la vallée de la Tarantaise lorsque les armées du roi de France s'emparent de la Savoie et du Piémont dans les premiers mois de l'année 1536. La Tarentaise est pour les Français un point de passage stratégique, dans la mesure où c'est la vallée qui, en partant de l'Isère, donne accès au Val d'Aoste et au Pas de Suze, c'est-à-dire à la porte d'entrée de Turin, le franchissement des Alpes se faisant au niveau du col du Petit Saint-Bernard. La résistance des montagnards surprend suffisamment les Français pour les faire reculer, mais François de Bourbon, comte de Saint-Pol et gouverneur de Dauphiné, en vient à bout. L'épisode est à peine évoqué dans les *Mémoires* de Guillaume et Martin du Bellay, mais fait l'objet d'un long développement en quatorze strophes dans la chanson. On a déjà vu comment le passage en chanson aboutit à amplifier de façon non négligeable la signification de la prise de la forteresse de Tournehem. On trouve le même phénomène dans le cas du siège de Landrecies par les Impériaux en 1543, qui a suffisamment marqué les esprits pour faire l'objet d'une intense célébration poétique et de plusieurs occasionnels.

Un épisode en particulier de ce siège doit retenir notre attention, puisqu'il s'agit de l'un de ces rares cas où occasionnel et chanson sont étroitement associés dans un même imprimé. Il s'agit d'un épisode suffisamment mineur pour être complètement passé sous silence par les du Bellay, pourtant peu avarés de détails, mais qui a fait l'objet d'un récit diffusé sous deux titres différents : *Coppie des lettres envoyés au Treschrestien Roy de France Par noble & vaillant cappitaine Lorgepresent monsieur de la Landre commis par le Roy a garder la ville de Landrecy contenant la triumpante victoire obtenue par les Francoys a l'Encontre des Bourguignons & Angloys Avec la fuite du comte de Nansot : & aussi la prinse de plusieurs princes du parti de l'Empereur faict par monsieur de Vendosme*<sup>28</sup> et *La Grande prinse et desconfiture des Espaignolz et bourguignons & angloys devant la ville & Chasteau de landresy*<sup>29</sup>. Ces occasionnels présentent le même texte et sont accompagnés de la même chanson. Le principal protagoniste de ce récit est Guillaume de Nassau, comte de Nassau-Dillenburg. La présence d'un personnage aussi important n'est jamais mentionnée par les du Bellay, pas plus que celle des autres participants à cette échauffourée. Si l'on regarde la chanson associée, on se rend compte que celle-ci n'a, pour cette fois, strictement rien à voir

28 Paris, s. n., 1543. Chantilly, musée Condé, IV-B-086 (USTC n°53023).

29 Rouen, Guillaume de la Motte, 1543. Aix-en-Provence, Méjanès, Rés. S. 25(28) (USTC n°76528).

avec les événements relatés. La *Chanson nouvelle de la guerre* (« Le createur du ciel & terre ») évoque l'ensemble des opérations militaires en cours, en s'attardant longuement sur les effectifs déployés par le roi de France. La succession des strophes mêle le catalogue et le récit de bataille pour conclure sur des formules pieuses. Cependant, cette chanson contient un passage remarquable relatif à l'alliance franco-turque :

Le Grant Turc est devant Vienne,  
Plus chacun dict qu'il l'a prinse d'assault  
Et que maintenant elle est sienne,  
Dont à l'empereur le cueur fault.

Plus des Allemans vingt mille  
Le Turc a prins par composition.  
Et en ces mains livrer la ville  
Et la tient par pocsession.

Barbe Rousse est encore à nice  
Avecques luy trente mille combatans  
Tous soudayés soubz son service,  
De par le Turc, pour bien troys ans.

Ces trois strophes sont pour le moins curieuses. La troisième évoque le siège de Nice mené conjointement par la flotte turque commandée par Khayrad-Din Barberousse, l'amiral de Soliman le Magnifique, et les forces françaises menées par le comte de Saint-Pol, celui-là même qui était au centre de la *Chanson de la prinse de la Tharentaise*. Les deux autres strophes ne manquent pas d'interroger. D'une part, elles présentent les actions des Turcs exactement sur le même plan que celles des Français et de leurs alliés. D'autre part, le siège de Vienne évoqué est totalement fantaisiste : si les Turcs ont effectivement attaqué en Europe centrale pendant que François I<sup>er</sup> lançait ses forces sur Luxembourg et Perpignan, les soldats de Soliman le Magnifique n'ont pas approché Vienne. Or, on trouve un écho de cette prétendue chute de Vienne dans un autre occasionnel, qui ne contient pas la chanson : *L'assault & prinse d'une ville en Breban. Avec la deffaicte des gens de l'empereur faicte par le duc de Claives. Et la prinse de la ville de Vienne faicte par le grand Turcq. Avecques la prinse des Angloys faicte sur la mer par les Dyeppays*<sup>30</sup>. Nous sommes très clairement ici devant quelque chose qui s'apparente à la rumeur, qui circule d'un occasionnel à l'autre, en passant par la chanson et, très certainement, d'autres canaux qui n'impliquent ni encre ni

<sup>30</sup> Rouen, Jean L'Homme, 1543. Aix-en-Provence, Méjanès, Rés. S. 25(5) (USTC n° 53952).

papier. Dans ce cas de figure très précis, il s'agit d'un mouvement qui intègre les Ottomans en tant qu'alliés dans une construction narrative qui se veut plutôt « patriotique ».

Pour terminer, soulignons deux points communs à l'écriture de la guerre et de ses batailles dans les chansons et dans les occasionnels qui leur sont associés. Le premier de ces points est l'importance de la description : certains de ces textes se transforment en véritables catalogues. Les forces en présence sont longuement évoquées ; c'est ainsi que l'on trouve une relation de montre sous forme de chanson en 1535<sup>31</sup>. Même quand les chansons sont narratives et s'efforcent d'indiquer la succession des différentes actions, la catégorie de la description y est fortement présente. Si l'on en revient à la *Chanson nouvelle* (« Le createur de ciel & terre ») que nous avons déjà évoquée, la chose est particulièrement sensible. De strophe en strophe, les forces françaises et leurs capitaines sont égrenés, de manière à mettre en avant leur nombre, leur qualité et leurs hauts faits. C'est un dispositif que l'on retrouve dans certains occasionnels, notamment lorsque le but premier annoncé dans le titre est de décrire un rassemblement de troupes : ils peuvent n'être constitués que de listes non commentées. Voici un extrait de cette chanson, qui montre bien cette structure purement descriptive :

Le camp à Monson en bon ordre  
Ensemble est cloz ; gens remplis de fureur  
Bien conduycz sans estre en desordre  
Vont audevant de l'empereur.

Soixante et dix mil de une troppe,  
Gens de pied, sans autres gens de cheval  
Le releveront, s'il y choppe  
Ou le trebucheront à val.

Le prince de Melphes près Guyse  
Accompagné du seigneur de Brissac  
Bien quatre cens hommes de mise  
Ilz ont occys et miz au sac.

Davantaige bien six cens hommes  
Dont en estoient la plus grant part d'Engloys

31 Voir *La grande et triumphante monstre et bastillon des six mille picardz faicte à Amiens à l'honneur et louenge de nostre sire le roy le XX jour de juing mil cinq centz XXXV*, s.l.s.n., 1535. Paris, BnF, Rés. Ye 4087 (USTC n° 51445).

Par eulx sont prins, dont grosses sommes  
Auront de renchons, je le croix.

Par ailleurs, si la catégorie de l'invective est bien représentée dans la littérature occasionnelle de cette époque-là, c'est plutôt dans les textes poétiques qu'on la trouve. Citons notamment *L'Aigle qui a faict la poulle devant le coq a Landrecy* de Claude Chappuys<sup>32</sup>, qui ridiculise l'Empereur en le dépeignant comme un lâche, ou encore ce *Triologue* anonyme qui dépeint François I<sup>er</sup> en apostat blasphémateur prêt à faire alliance avec le diable lui-même<sup>33</sup>. Le nombre d'invectives que l'on trouve dans les occasionnels et les chansons n'est pas tout à fait le même : il est relativement faible dans les bulletins d'information, plus important dans les chansons, dont certaines sont des attaques assez violentes. Ainsi, *La deffaicte des Bourguignons et Henouyers / faicte par monsieur de Vendosme et le prince de Melphes : en la conté d'Artoys pres Landrecy*<sup>34</sup> dépeint Charles Quint comme un « homme infidelle traistre & deceptif », ingrat de surcroît ; plus loin, les troupes impériales qui essayent d'empêcher le ravitaillement de Landrecies sont qualifiées de « meschantz garnemens ». Les chansons sont plus franches : ainsi, les Tarins révoltés sont traités d'« orde quanaille » et Saint-Pol s'écrie à leur sujet « Tuons ceste mesgnie » ; les Anglais qui attaquent en Picardie depuis Calais, eux, sont apostrophés comme « Meschans angloys remplis d'orgueil<sup>35</sup> ». Mais c'est encore la chanson jointe à *La deffaicte et destrousse du Conte Guillaume devant Luxembourg : Faicte par les francoys jouxte la teneur des lettres cyapres declarees*<sup>36</sup>, intitulée simplement « chanson nouvelle », qui est particulièrement chargée de ce point de vue. L'occasionnel auquel elle est associée ne comporte pas vraiment d'injures, mais le protagoniste, qui est Guillaume de Fürstemberg, capitaine de lansquenets, et que les Français appellent « comte Guillaume », y est humilié. Voici les premiers vers de la chanson :

Ou es tu conte de Nansot  
Et toy aussi conte Guillaume

32 Paris, André Roffet, 1543. Paris, Arsenal, 8-H-6121 (USTC n° 89548).

33 *Triologue fort beau /plaisant / & delectable aux lecteurs. Les personaiges sont l'Ambassadeur du Roy Francoys Cerberus portier d'enfer / Et Pluto Prince des Diables*, Anvers, Pacquier Pissart, 1544. Paris, BnF, Rés. Ye 349 (USTC n° 57208). Sur ce texte, voir l'étude de Mireille Huchon, « François I<sup>er</sup> en enfer », dans [coll.], *Cité des hommes, cité de Dieu. Travaux sur la littérature de la Renaissance en l'honneur de Daniel Ménager*, Genève, Droz, 2003, p. 359-369.

34 Rouen, Jean L'Homme, 1543. Aix-en-Provence, Méjanès, Rés. S 25(4) (USTC n° 53953).

35 *Chanson nouvelle faicte et composee de la prinse des Angloys qui furent amenez a Ardres* (« Le capitaine d'Audruit »).

36 Il en existe trois éditions différentes. Paris, Nicolas Buffet, 1543. Paris, BnF, Rés. P M 310. Paris, s.n., 1543. Aix-en-Provence, Méjanès, Rés. S. 25(22) (USTC n° 41700). Lyon, Pierre de Sainte-Lucie, dit Le Prince, 1543. Paris, BnF Rés. 8 Lb30 243 (USTC n° 57199).

Chascun de vous s'est monstré sot  
A vostre honte & grand diffame :  
Vostre empereur vous donra blasme  
Car les francois vous ont vaincus  
Vous y perdrez les corps & ames  
En vous rendant mortz & percus.

Cet occasionnel relate un épisode du siège de la ville de Luxembourg, qui aboutit à la reprise de la ville par les Impériaux. Le texte est moins virulent à l'égard du « comte Guillaume » que laudatif envers les Français qui ont repoussé l'assaut. Il contient une assez curieuse réflexion sur l'ingratitude : celle-ci est tirée de l'Ancien Testament et de l'histoire de Nabuchodonosor qui, pensant que ses succès et accomplissements reposaient sur ses seuls mérites, sans intervention divine, se trouve réduit par la folie à l'état de bête sauvage<sup>37</sup>. L'allusion se conclut par une injonction à remercier Dieu de la victoire relatée, cette dernière étant interprétée comme preuve de la justesse et de la sanction divine de la cause française. L'effet conjoint avec la chanson est sommaire mais efficace : suite au texte qui fait l'éloge des Français défendant Luxembourg vient la chanson qui rabaisse leurs adversaires, appelle à la victoire et invoque la protection divine.

En matière de récits de batailles, occasionnels et chansons paraissent donc comme des objets à la fois proches, différents et complémentaires. Ils sont proches par leur mode de diffusion, même si leur association directe est plutôt rare et minoritaire. Les thèmes abordés sont communs et ils partagent le même rapport pour le moins problématique à l'information. Le stéréotype et le lieu commun y règnent en maître, tandis que la composition proprement littéraire reste à l'état d'ébauche. On y trouve aussi, dans certains cas, des modèles semblables, notamment en ce qui concerne l'importance de la description et l'influence de la poétique de la liste. En revanche, on peut noter quelques différences nettes : outre l'évidente séparation entre le domaine de la prose et celui des vers, il faut noter que les chansons paraissent bien souvent nettement plus outrancières que les occasionnels auxquels elles peuvent être liées ou que ceux qui abordent les mêmes événements. Enfin, ces objets apparaissent comme très complémentaires : lorsqu'une chanson est associée à un récit de bataille, il ne s'agit pas seulement de profiter d'un feuillet laissé blanc par la composition typographique, ce qui est d'autant plus vrai lorsque la chanson semble composée spécifiquement pour l'occasion relatée. En fin de compte, cela aboutit à un effet d'écho tout à fait approprié à la nature hybride de ces genres de publications éphémères.

37 Il s'agit de l'épisode du songe de l'arbre abattu et de la folie de Nabuchodonosor (Daniel, iv, 1-33).

## CHANSON NOUVELLE DE LA PRINSE DE THARANTAISE

### Sources

*Chanson nouvelle de la prinse de Tharantaise*, s.l.s.n., s.d. [Lyon?, s.n., 1536?].

Paris, BnF, Rés. P Ye 216

USTC n°38711.

*Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles, et fort joyeuses, avec plusieurs autres retirées des anciennes Impressions, comme pourrez veoir a la table, en laquelle sont comprises les premieres lignes des chansons*, Paris, Écu de France [Alain Lotrian], 1537.

Chantilly, musée Condé, VIE43

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimées nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table*, Paris, Alain Lotrian, 1542.

Paris, BnF, Rés. Ye 2719.

102

*Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses. Avecques plusieurs aultres retirées des anciennes impressions, comme pourrez veoir en la Table, en laquelle sont comprises les premieres lignes des Chansons*, Paris, Alain Lotrian, 1543.

Paris, BnF, Rés. Ye 2720.

Picot, *Chants historiques français*, p. 77-81.

Jeffery II, p. 311-314.

### Contexte historique

La chanson se situe dans le contexte de l'invasion de la Savoie par les Français au début de l'année 1536, en prélude à la huitième guerre d'Italie. Le duc de Savoie, qui règne également sur le Piémont, est à cette époque Charles III, frère de Louise de Savoie, la mère de François I<sup>er</sup>. Celle-ci étant morte en 1531, le roi de France fait connaître ses prétentions sur certains domaines savoyards, notamment en Bresse et en Bugey, au titre de l'héritage qu'il affirme tenir de sa mère. Ces prétentions viennent s'ajouter à celle qu'il revendique sur le duché de Milan du fait de son aïeule Valentine Visconti.

Or, lorsque François Sforza meurt en 1535, les tensions entre François I<sup>er</sup> et Charles Quint, qui détient l'investiture du Milanais, sont déjà au plus haut. La France décide alors de faire une démonstration de force en occupant la Savoie, ce qui a en outre l'avantage de lui assurer la maîtrise des cols alpins permettant de passer en Italie. Dans les premiers mois de 1536, les troupes françaises, menées par François de Bourbon, comte de Saint-Pol, gouverneur du Dauphiné, et Philippe Chabot, amiral de France, pénètrent en Savoie. L'invasion est très rapide et prend le duc Charles III par surprise : Chambéry se rend sans combattre, et les troupes françaises peuvent presque sans coup férir remonter la vallée de la Maurienne, passer le col du Mont-Cenis et fondre sur Suze puis Turin. Seule la place de Montmélian, dans la Combe de Savoie,

commandée par un capitaine italien du nom de Francesco di Chiaramonte<sup>38</sup>, résiste quelque peu mais doit se rendre.

Si les Français déploient assez rapidement leurs agents dans le duché dans l'optique d'une occupation durable, la vallée de la Tarentaise, qui correspond au haut bassin de l'Isère<sup>39</sup>, n'accepte pas si bien ses nouveaux maîtres. Sous la conduite de François de Loctier, seigneur de Bellecombe, des troupes fidèles à Charles III descendent de la montagne et prennent les troupes du comte de Saint-Pol par surprise dans Conflans. Enhardis par leur succès, les Savoyards poursuivent leur avantage et occupent brièvement Chambéry. Cependant, ils sont assez rapidement repoussés dans leur vallée; le comte de Saint-Pol, assisté des lansquenets de Guillaume de Fürstemberg, les poursuit sans ménagement. À titre de représailles, la vallée, ainsi que Moûtiers, son chef-lieu, sont livrées au pillage des mercenaires allemands. Il semble y avoir eu des soulèvements sporadiques dans les mois qui ont suivi ces événements<sup>40</sup>. Dans les premiers mois de l'année 1537, les autorités françaises accordent aux Tarins, ainsi qu'aux habitants du Val d'Aoste, un certain nombre de concessions en contrepartie de garanties sur la sûreté des troupes françaises et de leurs mouvements sur les routes alpines<sup>41</sup>.

La chanson évoque l'épisode de la répression, qui a eu lieu au mois de mai 1536<sup>42</sup>.

L'édition en a été anciennement attribuée à Jacques Moderne à cause du bois qui orne la page de titre, qui ressemble à un bois utilisé par cet imprimeur. Cependant, Samuel Pogue<sup>43</sup> conteste cette attribution. En effet, le bois est différent. Par ailleurs, les caractères typographiques ne correspondent pas à ceux qui sont utilisés par Moderne à la même date.

38 Ce capitaine italien est cité par Blaise de Montluc dans ses *Mémoires* (Livre II). Après avoir servi le duc de Savoie, il est passé au service de François I<sup>er</sup>.

39 La vallée de la Tarentaise est en outre un point stratégique pour le passage des Alpes : elle aboutit, au-dessus de Bourg-Saint-Maurice, au col du Petit-Saint-Bernard, qui descend sur le Val d'Aoste. C'est depuis l'époque romaine une des principales routes donnant accès à l'Italie.

40 La rébellion a toujours cours en novembre-décembre 1536, d'après une lettre d'Antoine Arlier : *Correspondance d'Antoine Arlier, humaniste languedocien, 1527-1545: édition critique du Ms. 200 (761-R. 132) de la bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence*, éd. J. N. Pendergrass, Genève, Droz, 1990, p. 122 et 124.

41 La relation la plus détaillée de l'épisode se trouve dans Émile Pascalein, *Histoire de Tarentaise jusqu'en 1792*, Moûtiers, A. Gavin, 1903, p. 178-180.

42 L'épisode est évoqué par les contemporains : voir *Mémoires de Martin et Guillaume Du Bellay*, éd. cit. ; François de Tournon, *Correspondance du cardinal François de Tournon, 1521-62*, éd. Michel François, Paris, Honoré Champion, 1946. L'épisode est également évoqué dans une lettre de François I<sup>er</sup> au sieur de La Rochepot, datée du 30 mai 1536.

43 Samuel Franklin Pogue, *Jacques Moderne : Lyons music printer of the sixteenth century*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », 1969.

Le texte est établi sur la première édition isolée. La ponctuation est de notre fait, ainsi que l'accentuation de « é » en fin de mot.

Gens de la [T]harentaise  
Ou prendrez vous confort?  
Par trop estre a vostre ayse  
Vous avez desconfort :  
Le roy est le plus fort,  
Vous en scavez nouvelles.  
Au moins ayez remort  
Que avez esté rebelles.

Quant mistes<sup>44</sup> a [G]renoble  
Vers le conte [S]ainct [P]ol  
Ung gentilhomme noble  
Qui n'estoit pas trop fol  
Demandez<sup>45</sup> tout d'ung vol  
Les treves pour huytaine<sup>46</sup>,  
On luy dict, par [S]ainct [P]ol,  
Qui ne perdoit que peine<sup>47</sup>.

Lors [S]ainct Pol fut habille :  
Mena a Brienson<sup>48</sup>  
Des lansquenetz huict mille<sup>49</sup>  
D'une estrange facon,  
Disant « lans<sup>50</sup> avancon,

44 Envoyâtes. Le verbe *mettre* a ici gardé son sens étymologique.

45 Il faut comprendre ici le verbe à l'infinitif. S'agit-il d'une coquille de *prote* ou d'un particularisme local? Cette graphie est répétée à la fin de la chanson. En tous cas, cela ne correspond pas à la formation des verbes ni en franco-provençal (langue parlée à Lyon à l'époque) ni en dauphinois (si la chanson est originaire de Grenoble).

46 Ce passage est exagéré. Les hommes de François de Loctier ont pris les troupes françaises complètement par surprise ; on ne trouve nulle part dans les sources ni dans les relations contemporaines d'évocation d'une ambassade en Dauphiné pour demander des trêves. Le gentilhomme évoqué devrait être Loctier, en toute logique.

47 Qu'il perdait son temps.

48 Il s'agit d'un resserrement de la vallée de l'Isère, surplombé par un roc sur lequel était construite la forteresse de Briançon (actuelle commune de La Léchère), qui contrôlait l'accès à la vallée et à son chef-lieu, Moûtiers. Il ne faut pas confondre ce lieu avec Briançon dans les Hautes-Alpes, qui appartient au Dauphiné et n'a aucun rapport avec la Tarentaise.

49 Il s'agit des 8 000 lansquenets levés par le comte Guillaume de Fürstemberg, pour cette fois au service du roi de France.

50 Compagnons. Ce mot appartient au vocabulaire des lansquenets et mercenaires suisses.



Tuons ceste mesgnie<sup>51</sup>  
Et si les destrousson  
Pour [D]ieu je vous supplie. »

Le bon conte d'Aumarle<sup>52</sup>  
Avecques les Francoys  
Marchoit bien en bataille  
Criant a haulte voys :  
« Enfans a ceste foy  
Faictes chose qui vaille!  
Ne soyez pas courtoys  
A ceste orde quanaille. »

Le conte de Brienne<sup>53</sup>  
Marchoit d'une aultre part  
Le hault de la montaigne,  
Trop plus fier q[u]'ung liepard,  
Sans craindre leur rempart,  
Avoit l'arriere garde  
D'Ytaliens a part<sup>54</sup>  
Dont se prenoit de garde.

Le conte de Candalle<sup>55</sup>  
Estoit avecques luy,  
Qui menoit l'avantgarde ;  
Le seigneur Julles<sup>56</sup> aussy

- 
- 51 Ce mot signifie « maisonnée », mais il faut le prendre ici dans un sens péjoratif, où il désigne les membres inférieurs de la maisonnée, et surtout les serviteurs (Estienne, en 1549, lui donne *servitium* pour équivalent latin). On pourrait le traduire par « ramassis de vilains ».
- 52 Claude de Lorraine, comte d'Aumale et duc de Guise. Il est un compagnon d'armes de François I<sup>er</sup> ; c'est le père de François de Guise, chef du parti catholique lors de la première guerre de Religion.
- 53 Antoine de Luxembourg, comte de Brienne et de Ligny. Sa femme est Marguerite de Savoie, fille de René de Savoie, dit le Bâtard de Savoie, demi-frère légitimé du duc Charles III.
- 54 L'arrière-garde des troupes françaises était composée de mercenaires italiens.
- 55 Ce titre appartient aux Foix-Candale, une branche cadette de la maison des comtes de Foix. Gaston de Foix-Candale meurt en 1536 ; il s'agit probablement ici de Frédéric de Foix-Candale (mort en 1571), qui semble avoir porté le titre de « comte de Candale » du vivant de son père.
- 56 Jules Orsini, seigneur de Monterotondo (1511-1567), membre de la célèbre famille de *condottiere* italiens. Comme ses cousins, il a fréquemment changé de camp, se trouvant tantôt au service de François I<sup>er</sup>, tantôt à celui de Charles Quint, du pape ou d'intérêts spécifiquement italiens. Émile Picot propose d'identifier ce « seigneur Julles » à un autre *condottiere*, Giulio da Sanseverino : or, celui-ci est mort en 1532. De plus, on trouve trace du passage de Giulio Orsini et de ses troupes chargées du butin de la Tarentaise en 1536

Conduist si bien cecy  
De si bonne manière  
Qu'il entra sans nul cy<sup>57</sup>  
A la poincte premiere<sup>58</sup>.

Le seigneur de Guistelle<sup>59</sup>  
Marchoit tresfort empoint<sup>60</sup>,  
Joinct<sup>61</sup> comme une esrondelle,  
La hacquebuse au point,  
Et ne les doubtoit point  
Ne aussi leur querelle,  
Mais leur vouloit apoint  
Livrer guerre mortelle.

106

Le [M]ont de la [C]oulombe<sup>62</sup>  
Et les passaiges estroys  
Monterent tous ensemble  
En soufflant a leur doys<sup>63</sup>,  
Disant a ceste foyz :  
« Prenons trestous couraige,  
Abatons tout le boys  
Et gagnons le passage ! »

Quant a la Tharentayse  
Vindrent [Y]taliens,  
Firent feu a leur aise

---

à Rivoli. Voir Ercole Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, Firenze, G. Barbera, 1861, 351 p., p. 243.

57 Sans nul si : complètement.

58 À la première charge.

59 L'identification de ce personnage est malaisée. Le rapprochement le plus logique serait Ghistelles, en Flandres, souvent orthographié « Guistelle » : c'est l'identification proposée par Émile Picot. Cependant, à cette date, les Ghistelles sont au service de Charles Quint (Louis de Ghistelles obtient en 1537 le titre de grand bailli de Courtrai). Cependant, le titre se retrouve aussi dans la famille des Luxembourg-Saint-Pol, alliés de François I<sup>er</sup> : il faut ici voir Georges de Luxembourg, seigneur de Ghistelles, frère d'Antoine de Luxembourg, colonel des légions de Champagne et de Brie.

60 En excellente disposition.

61 Vif, rapide.

62 Afin de forcer le blocus imposé par les Savoyards dans l'étroit défilé de Briançon, les Français l'ont contourné en passant par des chemins de montagne et le col de la Madeleine, dont l'ancien nom est « col de la Colombe », et qui permet de passer de Maurienne en Tarentaise.

63 Le col de la Madeleine est à presque 2 000 m d'altitude et est aujourd'hui occupé par une station de ski.

De maison & de biens ;  
Il n'y demeura riens  
Que tout ne fut en pouldre,  
Puis hurlent comment chiens  
Tant qu'il sembloit la fouldre.

Quand vindrent pour la prendre,  
La ville de Montier<sup>64</sup>  
Pas ne se vouloit rendre,  
Mais luy en fust mestier<sup>65</sup>.  
Chascun print a crier :  
« Vive la noble France ! »  
Puis vindrent a entrer  
A toute grant puissance.

Quant furent dens la ville,  
Ce feust la grand pitié :  
N'y eust femme ne fille  
De qui on eust pitié.  
Or argent a planté<sup>66</sup>  
Et tout aultre baguaige<sup>67</sup>  
Fust tout sacquemanté<sup>68</sup>,  
Aussi mis au pillage.

Puis de l'autre partie<sup>69</sup>  
Estoient les lansquenetz,  
Faisant grant pillerie  
Sans point estre estonnez ;  
Faisoient passaiges nectz  
Et mettoient en flambe ;  
Par eulx estoient bruslez  
Les [T]harins se me semble.

64 Moustiers, chef-lieu de la Tarentaise. À cette époque, la ville était le siège d'un archevêché.

65 Cela lui a été inutile.

66 En abondance.

67 Tout ce qui pouvait s'emporter.

68 Mis à sac.

69 De l'autre côté (de Moustiers). Les troupes de Saint-Pol ont remonté toute la haute vallée de l'Isère, jusqu'à Bourg-Saint-Maurice et jusqu'au pied du col du Petit-Saint-Bernard.

Tharins de povre affaire  
Plus ne soyez ingratz :  
Vostre arrogance fiere  
Vous a bien mis au bas.  
Criez trestout<sup>70</sup> « hélas »,  
Faictes obeissance  
Enjoingnant mains et bras  
Au noble Roy de France.

La chanson en Savoye  
Fut faicte a Chambery  
Par ung que [D]ieu convoye  
Qui estoit bien marry :  
Il en venoit aussi  
Et s'en alloit en France  
Racomptez<sup>71</sup> tout cecy  
A la noble puissance.

Finis.

---

70 Tous.

71 Même remarque que plus haut : il faut comprendre le verbe à l'infinif.

## LA CHANSON D'AVENTURIER<sup>1</sup>

*Laurent Vissière*

Aventuriers, bons compagnons,  
Bendez soubdain gentilz Gascons,  
Nobles, sautés dans les arçons<sup>2</sup>!

À la charnière des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, à l'occasion des guerres d'Italie, et plus encore des guerres contre les Habsbourg, on se mit à beaucoup chanter dans les rangs de l'armée française. La Renaissance constitue sans aucun doute un grand moment de la chanson militaire, et plus encore de la chanson de soldat. Il faut bien distinguer, en effet, les deux genres. Si de véritables compositeurs pouvaient à l'occasion créer des chansons militaires, les chansons de soldat étaient, comme l'indique leur nom, produites par les soldats eux-mêmes. Ces œuvres furent longtemps méprisées, parce qu'elles semblent aussi pauvres sur le plan littéraire que musical... et qu'elles n'apportent aucune information tangible à l'historien. Un jugement négatif qui n'est sans doute pas totalement faux, mais encore faudrait-il le prouver. Réduites souvent au rang de simples curiosités, ces chansons ont pourtant connu, en leur temps, un certain succès, comme en témoignent des dizaines de plaquettes imprimées au cours du xvi<sup>e</sup> siècle. Les chansons de soldat furent alors diffusées comme pièces d'actualité au même titre que divers récits, lettres ou poèmes, et parfois reprises dans des chansonniers. La plupart de ces livrets imprimés à la va-vite et bon marché ne sont plus connus que par des *unica*, et ils ne constituent à l'évidence que les épaves d'une production bien plus abondante<sup>3</sup>. Si l'on examine de plus près les chansons parvenues jusqu'à nous, on s'aperçoit qu'elles exaltent volontiers la gloire des aventuriers, et de son côté, Brantôme, à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, se remémore avec plaisir les chants des « bons aventuriers françois » du temps passé. Il y a là un mystère. Pourquoi les aventuriers – des fantassins irréguliers, engagés le temps

1 Les références complètes des chansons citées ici sont données à la fin du texte.

2 Clément Janequin, *La Guerre*.

3 Sur la production de ces pièces, voir l'ouvrage de Marion Pouspin, *Publier la nouvelle. Les pièces gothiques, histoire d'un nouveau média (xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016.

d'une campagne – chanteraient-ils plus que les autres soldats ? Pourquoi leurs chansons ont-elles connu une telle notoriété ? Et pourquoi a-t-on jugé bon de les noter à l'écrit, de les imprimer, de les diffuser, voire de les transmettre à la postérité ? Est-ce à dire qu'avant eux, les soldats ne chantaient pas en campagne, ou pas aussi bien ? Est-ce à dire qu'il n'y avait pas de soldats irréguliers avant les années 1500-1510 ? Ou alors que, durant la guerre de Cent Ans, ils étaient trop occupés à piller et écorcher le pauvre peuple pour pousser la chansonnette ? Cette série de questions, à la limite de l'absurde, témoigne au fond de notre désarroi face à une documentation restée en friche. Et l'on peut même alors continuer le questionnement jusqu'au doute méthodique : ces aventuriers chanteurs ont-ils bien existé ? N'a-t-on pas affaire à un artifice littéraire, comme la Renaissance les a tant aimés ? Même si ce n'est sans doute pas le cas, on ne peut malgré tout écarter cette question d'un revers de la main. Si la Renaissance connaît une mode de la chanson d'aventurier, c'est que le genre a pris une dimension littéraire et politique, et qu'il transcende les simples chants de marche en vigueur dans toutes les armées du monde. Ces chants martiaux, chantés et repris à travers le royaume, donnent des nouvelles en musique et entrent autant dans la catégorie des chants d'actualité que de propagande.

Il s'agit donc de définir ici ce genre fort méconnu de la chanson d'aventurier, d'en préciser les limites chronologiques et les thématiques, tout en la replaçant dans le contexte plus général de la chanson de soldat.

## LA MUSIQUE ET LES CHANTS DANS LES ARMÉES

D'emblée, il convient de comprendre comment les chansons d'aventurier s'intègrent au paysage musical de la guerre et des armées. Que sait-on au juste des musiciens et des chanteurs qui accompagnent les soldats à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance ? Autrement dit, qui fait de la musique dans les camps militaires ?

### Musiciens et chanteurs dans les armées

Pas de chanson sans musique : on peut partir de cette évidence. Les chroniques donnent une idée des instruments de musique que l'on trouve dans les armées médiévales et renaissantes<sup>4</sup>. Les chevaliers féodaux, par exemple, possédaient

4 Je me réfère ici à l'article pionnier de Philippe Contamine, « La musique militaire dans le fonctionnement des armées : l'exemple français (vers 1300-vers 1550) », *Revue de la société des Amis du musée de l'Armée*, 124, décembre 2002, p. 17-32. David Potter écrit aussi sur le sujet un très intéressant chapitre intitulé « War and Renaissance Culture: Music and the Visual Arts », dans *Renaissance France at War. Armies, Culture and Society (c. 1480-1560)*, Woodbridge, Boydell, 2008, chap. 11, en part. p. 285-296.

souvent un cor, dont l'olifant de Roland constitue le modèle le plus fameux. Les cuivres sont nombreux : buccins, trompettes et clairons, ainsi que les « tabourins », plus ou moins gros. Flûtes et fifres sont assez peu mentionnés par les chroniqueurs, qui se montrent en général plus sensibles au vacarme des armées qu'à une quelconque ligne mélodique. À la fin du xv<sup>e</sup> siècle, on montait ainsi à l'assaut d'une muraille en faisant sonner trompettes et tambours, en criant, et après une décharge générale de l'artillerie. Lorsque les Turcs se ruèrent à l'assaut de Rhodes, le 9 juin 1480, ils firent « si grant bruit qu'il sembloit que la terre fondist et que le ciel tombast, tellement que, sur la muraille de la cité, l'on ne se pouvoit entendre l'ung l'autre<sup>5</sup> ». Autrement dit, les instruments de musique ne servaient pas à faire de la musique...

Toutefois, les joueurs de trompettes, de flûtes ou de tambours étaient des professionnels, et engagés comme tels. Dès le xv<sup>e</sup> siècle, les armées bourguignonnes comportaient toujours quelques ménestriers, avec pour rôle d'« esjouir les compagnons<sup>6</sup> ». De la même manière, dans Compiègne assiégé en 1430, le capitaine Guillaume de Flavy faisait sonner ses trompettes et ménestrels « pour resbaudir ses gens<sup>7</sup> ». Les armées françaises possédaient en effet leurs propres musiciens. En 1494, Charles VIII se fit accompagner de quatre tambours suisses et de six trompettes italiens : sur une miniature napolitaine, on voit d'ailleurs des fantassins défiler derrière leur bannière et deux musiciens – un tambour et un flûtiste<sup>8</sup>. On mentionne aussi des saqueboutes et des hautbois dans les troupes de François I<sup>er</sup><sup>9</sup>. L'ordonnance sur la création des légions en 1534 prévoit quatre tabourins et deux fifres par bande de mille hommes<sup>10</sup>.

Les princes traînent derrière eux nombre de musiciens et d'artistes, qu'on retrouve ainsi à la guerre. Au siège de Neuss, en 1474-1475, Charles le Téméraire avait amené avec lui tous ses musiciens, et, selon la description qu'en livre Jean

- 5 *Histoire journalière du siège de Rhodes*, éd. Jean-Bernard de Vaivre et Laurent Vissière, dans « *Tous les deables d'Enfer* », *Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480*, Genève, Droz, 2014, p. 187.
- 6 Philippe Contamine, « La musique militaire dans le fonctionnement des armées », art. cit., p. 21-25 ; Alain Marchandise et Bertrand Schnerb, « Chansons, ballades et complaintes de guerres au xv<sup>e</sup> siècle : entre exaltation de l'esprit belliqueux et mémoire des événements », dans Laurent Hablot et Laurent Vissière (dir.), *Les Paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, PUR, 2016, p. 113-124 (en part. p. 114-115).
- 7 Enguerrand de Monstrelet, *Chronique*, éd. Louis Douët-d'Arca, Paris, Société de l'histoire de France, 1857-1862, 6 vol., t. IV, p. 391.
- 8 David Potter, *Renaissance France at War*, op. cit., p. 286 et ill. 1. Le dessin est tiré de la *Cronaca* de Ferraiolo (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 801).
- 9 *Ibid.*, p. 286.
- 10 Valérie Bessey, *Construire l'armée française. Textes fondateurs des institutions militaires*, t. 1 : *De la France des premiers Valois à la fin du règne de François I<sup>er</sup>*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 175.

Molinet, « sons melodieux, tubes, tamburs, trompes, clarons, flutes, musettes et chalemeles sonnoyent en l'aer et engendroyent harmonie tant delitable que ilz effachoyent toute merancolie [...]. Souverainement ou quartier du duc, [...] en estoit la tres douce noise tant plaisante à oyr que ce sambloit un paradis terrestre et chose plus divine que humaine<sup>11</sup> » ; on entendait aussi des « menestreaux cornans melodieuses chansons<sup>12</sup> ». Les mêmes musiciens se montraient donc capables d'instrumentaliser l'enfer, pendant un assaut, et le paradis, le reste du temps.

À côté des musiciens proprement militaires, il existait des chapelles princières, qui comportaient au moins un chantre et une kyrielle d'enfants de chœur. Très pieux, Henri V ne faisait pas campagne sans sa chapelle<sup>13</sup>. Toujours à propos du siège de Neuss, Molinet note que « le duc Charles recoilloit les plus faméz chantres du monde et entretenoit une chapelle estoffee de voix tant harmonieuses et delitables que, apréz la gloire celeste, il n'estoit aultre leesse »<sup>14</sup>.

112

Bref, les grandes armées princières ou royales comportaient, dès le xv<sup>e</sup> siècle, deux catégories de professionnels de la musique : les instrumentistes militaires (jouant de la trompette, de la flûte et du tambour avant tout), et les chanteurs religieux. Les premiers pouvaient sans difficulté accompagner ou créer des chants profanes, militaires ou gaillards. Même si aucun texte ne signale qu'un chantre, entre deux offices, poussait la chansonnette, rien ne l'en empêchait non plus. Dans la grande promiscuité des armées en campagne, chantres et instrumentistes pouvaient contribuer à la composition et à l'écriture des chansons de marche.

#### Chants de soldats et d'aventuriers

Les soldats chantaient, mais pas forcément, pas uniquement des chansons militaires. Les chansons qui rythmaient l'interminable siège de Neuss ont tout les chances d'avoir été en réalité des chansons galantes ou courtoises – de ces textes que les chansonniers du temps nous ont transmis en abondance. Et cela,

11 Jean Molinet, *Chronique*, éd. Georges Doutrepoint et Omer Jodogne, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1935-1937, 3 vol., t. I, p. 58.

12 *Ibid.*, p. 57.

13 Un prêtre français, fait prisonnier en 1415, décrit ainsi les chanteurs de la chapelle d'Henri V devant Harfleur (Léon Miro, « Le procès de maître Jean Fusoris, chanoine de Notre-Dame de Paris (1415-1416), épisode des négociations franco-anglaises durant la guerre de Cent Ans », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, Paris, 1900, p. 137-287, ici p. 258). Sur la chapelle d'Henri V, voir Alison K. McHardy, « Religion, Court Culture and Propaganda: The Chapel Royal in the Reign of Henry V », dans Gwilym Dodd (dir.), *Henry V. New Interpretations*, York, York Medieval Press, 2013, p. 131-156 (en part. p. 137-139).

14 Jean Molinet, *Chronique*, éd. cit., t. I, p. 62. Le duc écoutait la messe chaque jour (p. 58).



comme on va le voir, a une grande incidence sur les chansons militaires elles-mêmes, qui reprennent souvent des *topoi* et des airs de chansons populaires.

Une partie seulement des chants que l'on entendait à l'armée s'apparente à des chants de soldats. Mais il n'existe pas de recensement global de ces chansons, et le genre en est en soi mal défini. Dans son travail pionnier, Antoine Le Roux de Lincy édita, sans véritable réflexion, d'authentiques chansons vraiment chantées et toutes sortes de poèmes – ballades, lais ou virelais –, plus vraisemblablement destinés à être récités ou psalmodiés<sup>15</sup>. Le terme même *chanson* au xv<sup>e</sup> siècle n'implique pas forcément qu'un texte fût chanté. En outre, on a souvent eu tendance à associer à ces chansons populaires des productions savantes, comme la carole d'Azincourt<sup>16</sup> et la *Bataille* de Janequin<sup>17</sup>, ou même des chants populaires qui parlent de la guerre, comme les Vaux-de-Vire<sup>18</sup>; or ces textes n'appartiennent pas aux mêmes catégories. Curieusement, dans la documentation disponible, on relève assez peu de vraies chansons de soldat avant les années 1460 et les guerres bourguignonnes; elles se multiplient à partir des années 1510, quand commencent les guerres de la France et de l'Empire; et le phénomène dure jusqu'à la fin des années 1550: la reconquête de Calais (1558) et la paix de Cateau-Cambrésis (1559) marquent une pause durable dans les guerres européennes, et les chansons politiques et militaires de la seconde moitié du siècle ne concernent plus désormais que les guerres de Religion. Durant un siècle donc, de 1460 à 1560 environ, on dénombre ainsi plus d'une centaine de chansons de soldat en français – une estimation minimaliste qu'il faudrait évidemment affiner<sup>19</sup>.

15 Dans le premier volume qu'Antoine Le Roux de Lincy a consacré au Moyen Âge, aucun texte ne peut être retenu avec certitude comme une chanson de soldat, et bien peu semblent d'ailleurs avoir été destinés à être vraiment chantés (*Recueil de chants historiques français. Première série [XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles]*, Paris, Gosselin, 1841). Sur les pratiques de l'oralité: Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

16 *Historical Poems of the XIVth and XVth Centuries*, éd. Rossell Hope Robbins, New York, Columbia University Press, 1959, p. 91.

17 Sur Janequin et la musique savante de la bataille: Isabelle His, « L'invention de la "mêlée" en musique: du chant de bataille au chant de victoire », dans Olivier Halévy, Isabelle His et Jean Vignes (dir.), *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société française de musicologie, 2013, p. 212-243.

18 Le genre des « Vaux-de-Vire », très vivace aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, témoigne de la guerre anglaise en Normandie et des mouvements de résistance populaire; mais ces chants viennent du « peuple », pas des soldats, et ne parlent pas d'une actualité immédiate. Sur ce genre longtemps négligé, voir le récent rapport en ligne d'Yvon Davy, *Les Vaudevires, Olivier Basselin, Jean Le Houx... et Vire!*, Vire, 2017 (<http://www.laloure.org/spip.php?article655>, consulté le 4 avril 2018). Je tiens à remercier ici Robert Bouthillier de m'avoir fait connaître ce remarquable travail.

19 Antoine Le Roux de Lincy a publié le manuscrit d'un « chansonnier » bourguignon, qui recueille 35 pièces en vers et en prose du xv<sup>e</sup> siècle – dont 14 au moins semblent bien être des chansons militaires, mais sans aucun air noté (*Chants historiques et populaires du temps de Charles VII et de Louis XI*, Paris, Aubry, 1857) [BnF, Département des manuscrits, NAF 1819]. De son côté, Gaston Paris a édité un chansonnier français du début du xvi<sup>e</sup> siècle

À quoi reconnaît-on ces chansons de soldat ? D'un point de vue littéraire (si l'on peut dire), elles ne brillent ni par le style ni par la métrique ; mais, comme l'a montré Alice Tacaille, la faiblesse de la prosodie s'explique par le fait qu'il s'agit de chansons « sur l'air de ». On a plaqué des paroles d'actualité sur un air facile et que tout le monde connaît. Ce qui ne nécessite donc aucune connaissance particulière en musique ou en poésie. « Ces bons aventuriers ne visoient en ce temps là tant à la rithme comme au sens », note avec amusement Brantôme à propos d'une chanson composée sur la prise de Rome en 1527<sup>20</sup> ; le mémorialiste cite encore une « vieille chanson d'un aventurier françois » sur le siège de Metz (1552), en précisant : « Si la rithme n'est bonne, le subject et le sens est bon<sup>21</sup> ». Brantôme a visiblement gardé des souvenirs colorés et sonores du temps de sa jeunesse folle ; il cite de mémoire diverses chansons, en français et même en espagnol ; et il attribue systématiquement ces chants aux aventuriers. Si l'on examine à présent ces chansons militaires, présentes en très grand nombre dans les recueils de Le Roux de Lincy et Picot, on s'aperçoit que plusieurs d'entre elles sont « signées ».

Qui fist la chansonnette ?

Ung noble aventurier, ... (Péronne, 1536)<sup>22</sup>.

---

(BnF, Département des manuscrits, Français 12744), qui comprend sept chansons de soldat, avec air (*Chansons du x<sup>vi</sup> siècle publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, et accompagnées de la musique transcrite en notation moderne*, Paris, Firmin-Didot, 1875). Édition contemporaine d'Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500: Der Chansonnier Paris*, BnF f. fr. 12744, Stuttgart, Franz Steiner, 2009. Quelques chansons se trouvent au hasard de l'énorme anthologie poétique d'Anatole de Montaiglon (*Recueil de poésies françaises des x<sup>vi</sup> et x<sup>vii</sup> siècles, morales, facétieuses, historiques*, Paris, P. Jannet, 1855-1878, 13 vol.). Mais l'essentiel des chants ici étudiés provient des ouvrages d'Antoine Le Roux de Lincy (*Recueil de chants historiques français. Deuxième série [x<sup>vi</sup> siècle]*, Paris, Gosselin, 1842) et d'Émile Picot (*Chants historiques français du x<sup>vi</sup> siècle. Règnes de Louis XII et de François I<sup>er</sup>*, Paris, A. Colin, 1903) : du début du siècle à 1559, ces deux recueils fournissent environ 84 chansons militaires. Mais diverses chansons ont échappé au zèle de ces érudits, et on en retrouve transcrites dans des chroniques imprimées, voire dans des manuscrits. On peut citer, par exemple, quatre chansons militaires des années 1460 dans les *Mémoires* de Jean de Haynin (fol. 22v<sup>o</sup>, 46v<sup>o</sup>-47r<sup>o</sup>, 141v-142r, 189-190v, éd. Catherine Bébear, à paraître) ; trois chansons militaires du x<sup>vi</sup> siècle dans les *Chroniques de la ville de Metz* (éd. Jean-François Huguenin, S. Lamort, Metz, 1838, p. 247-248, 516-517). Les archives de Charleville-Mézières conservent la copie manuscrite d'une chanson du siège de 1521 : la *Chanson des regretz du conte de Nansso*. On aurait ainsi au total environ 110 à 120 chansons de soldat pour la période considérée.

20 Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Vie de M. de Bourbon*, dans *Œuvres complètes*, éd. Ludovic Lalanne, Paris, Société de l'histoire de France, 1864-1882, 11 vol., t. I, p. 269. La chanson, connue par ailleurs, est celle qui commence par « Ung matin s'assemblerent »... Voir ci-dessus Robert Bouthillier et Eva Guillourel, « Le sac de Rome de 1527 dans la chanson populaire (x<sup>vi</sup><sup>e</sup>-x<sup>xii</sup><sup>e</sup> siècles) » p. 69-88.

21 Brantôme, *Vie du mareschal d'Estrozze*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 271-272. Le mémorialiste cite, avec diverses variantes, le cinquième couplet d'une chanson connue par ailleurs : « Le mardi devant la Toussains ».

22 « Nansot à grand puissance ».

Le dernier couplet porte en général l'indication de son compositeur : un aventurier, comme ici, ou un terme plus neutre : « un gentil compaignon<sup>23</sup> », de « gentilz galans<sup>24</sup> » ; mais le terme d'aventurier peut alors se trouver dans le titre, comme dans celle de ces « gentilz galans », intitulée *Chanson nouvelle faicte par les aventuriers estans à la journée de Pavie, du noble roy de France* (1525). Parfois aussi lit-on un éloge des aventuriers dans le texte. Les aventuriers aiment à se mettre en scène, c'est là leur moindre défaut... et leur marque de fabrique. On arrive à comptabiliser ainsi une bonne vingtaine de chansons de ce type, entre 1513 et 1542. Des dates qui s'expliquent : c'est en 1513, avec le début d'une guerre européenne, que les Français se mirent à lever en masse des troupes d'infanterie<sup>25</sup>. Le terme *aventurier* tendit cependant à disparaître avec la réforme des armées initiée en 1534 (création des légions), ce qui ne signifie pas que ce type de combattant ait réellement disparu, mais qu'il reçut d'autres dénominations. On va de plus en plus parler de *soldat* (celui qui reçoit une solde)<sup>26</sup>. Durant le règne de François I<sup>er</sup> et jusqu'à la prise de Calais, en 1558, nombre de chansons s'apparentent à des chansons d'aventurier, même si le terme n'apparaît pas dans le texte – c'est par exemple le cas de la chanson de 1552, citée pourtant par Brantôme comme une chanson d'aventurier. À mon sens, durant toute la première moitié du XVI<sup>e</sup>, les aventuriers ont *donné le ton*, et cela explique que les chansons de soldat imitent quasiment toutes ce modèle. De ce fait, le corpus envisagé, pour la période 1510-1560, comprend plutôt une cinquantaine qu'une vingtaine de titres (l'absence de toute définition claire rend en fait ce décompte extrêmement difficile).

## LES AVENTURIERS ET LEURS CHANSONS

Il faut tâcher de mieux cerner ces profils d'aventuriers, car ils ont étonnamment marqué, en bien comme en mal, leurs contemporains par leurs attitudes et par leurs chants. Et il est très important de ne pas séparer ces deux points : avant d'être imprimés dans des anthologies, les chants d'aventuriers ont été le produit de personnages bien particuliers et l'une de leurs marques de reconnaissance.

23 « Le roy s'en va delà les mons ». La chanson est datée de 1515 par A. Le Roux de Lincy, mais la présence d'Espagnols dans le texte incite à la dater plutôt de 1524.

24 « O noble roy de France ».

25 En mai 1513, Louis XII leva 20 000 hommes pour garder les places-frontières (Alfred Spont, « Marignan et l'organisation militaire sous François I<sup>er</sup> », *Revue des questions historiques*, t. 66, 1899, p. 59-77, ici p. 60).

26 C'est ce qu'explique Brantôme dans son *Discours sur les couronnels de l'infanterie de France*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. V, p. 306.

Le terme *aventurier* semble n'avoir été, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, qu'une espèce de sobriquet, plutôt péjoratif, qu'on s'est mis à utiliser pour désigner une certaine catégorie de fantassins régnicoles. Il s'agit d'hommes de pied français (pas des mercenaires), levés à l'occasion d'une campagne et renvoyés ensuite dans leurs foyers. Ils se distinguent donc en théorie des francs-archers, dont le statut est pérenne, et des mortes-payes, qui forment les garnisons des places<sup>27</sup>. Le terme ne devient totalement usuel que dans les années 1510-1520.

Brantôme, évoquant les armées antérieures à François I<sup>er</sup>, offre à leur sujet des remarques pleines de finesse :

L'infanterie de France d'alors [...] n'estoit composée que de marautz, bellistres, mal arméz, mal complexionnéz, faicts-neantz, pilleurs et mangeurs de peuple. Les uns, un temps, se sont appelléz *brigans*, à cause des brigandines et armes dont ilz estoient arméz et endosséz ; d'autres francz-archers, comme le francarcher de Baignollet, dont est la chanson [...].  
D'autres les ont appelléz *rustres* [...].  
D'autres les ont appelléz *advanturiers* de guerre, tesmoingt la chanson :

*Advanturiers de guerre*  
*Tirez delà les monts.*

Et aussi que telz les trouverez-vous, mesmes dans les vieux romans du roy Louys XII et du roy François I<sup>er</sup> au commencement, et peintz et représentéz dans les vieilles peintures, tapisseries et vitres des maisons anciennes ; et Dieu sçait comment représentéz et habilléz, plus à la pendarde vrayement, comme l'on disoit de ce temps, qu'à la propreté ; portans des chemises à longues et grandes manches, comme Boëmes de jadis ou Mores, qui leur duroient vestues plus de deux ou trois mois sans changer, ainsi que j'ay ouy dire à aucuns ; monstrans leurs poitrines velues, pelues et toutes descubertes, les chausses plus bigarrées, decouppées, dechiquettées et balaffrées, usant de ces motz ; et la pluspart monstroient la chair de la cuysses, voire des fesses. D'autres plus propres avoient du taffetas si grand' quantité qu'ilz les doubloient, et appelloient chausses bouffantes ; mais il falloit que la pluspart monstrassent la jambe nue, une ou deux, et portoient leurs bas de chausses pendus à la sainture. [...] [Ils] prenoient plaisir à estre les plus mal en point qu'ilz pouvoient, jusques à marcher les jambes nues et porter leurs chausses la sainture, come j'ay dict. ; d'autres avoient une jambe nue et l'autre chaussée, à la bizarre<sup>28</sup>.

27 Sur la question de l'infanterie française, voir les excellents travaux d'Amable Sablon du Corail, 1515. *Marignan*, Paris, Tallandier, 2015, p. 90-94 ; et de David Potter, *Renaissance France at War*, op. cit., chap. 4 : « The Birth of the French Infantry ».

28 Brantôme, *Discours sur les couronnels de l'infanterie de France*, éd. cit., p. 301-303.

Dans cet extrait, *adventurier* n'est bien qu'un nom d'oiseau parmi d'autres, mais un oiseau incontestablement chanteur (Brantôme cite au passage deux vers d'une chanson, par ailleurs inconnue, mais qui pourrait se rapporter à la campagne de Marignan<sup>29</sup>). Des oiseaux exotiques aussi, aimant les vêtements extravagants, bariolés et dépenaillés, montrant leur poitrine velue, leurs cuisses, voire leurs fesses. Des personnages, enfin, très populaires, puisqu'on les représente sur des vitraux et des tapisseries. De fait, la grande tapisserie commémorative du siège de Dijon par les Suisses en 1513 représente un tel personnage en pied, non un aventurier, mais plutôt un capitaine germanique, qui a relevé l'une de ses chausses avant de monter à l'assaut<sup>30</sup>.

Étienne Pasquier brosse de son côté le portrait de ces « nouveaux aventuriers, lesquels ne se voyent bransler l'espee à leur costé qu'ils n'accompagnent aussitost leurs gestes d'un minois de mauvais garçon avec une infinité de reniemens et blasphemes<sup>31</sup> » ; le terme est souvent associé ainsi à ceux de « mauvais garçons » et de pillards. L'ambivalence de ces personnages se retrouve dans tous les témoignages contemporains<sup>32</sup>.

Cela dit, il convient de retenir plusieurs de leurs caractéristiques. Ils étaient souvent recrutés dans le nord de la France, dans la région parisienne, en Normandie ou en Picardie. Ils parlaient donc français (se distinguant nettement des mercenaires germaniques et des bandes de Gascons<sup>33</sup>). Contrairement à la masse des soldats, d'origine rurale (et notamment les francs-archers), les aventuriers provenaient souvent, au moins en partie, du peuple des villes. Quand, en 1523, par exemple, les Anglais menacèrent de fondre sur Paris, on leva « parmi le populaire deux mil aventuriers<sup>34</sup> ». Parmi ces urbains, certains possédaient un certain niveau d'instruction : s'agissait-il de jeunes bourgeois en rupture de ban, en quête d'aventures, ou simplement de déclassés ? Difficile à dire, mais ces hommes aimaient à se faire remarquer.

29 Ces vers ont toutes les chances d'appartenir à la même chanson que le couplet d'« une vieille chanson des aventuriers de ce temps », que Brantôme cite dans *Le grand roy François* (dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 137) : « De Milan part un homme ».

30 Laurent Vissière, Alain Marchandisse et Jonathan Dumont (dir.), 1513. *L'année terrible. Le siège de Dijon*, Dijon, Faton, 2013, en part. p. 159.

31 Étienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, Paris, P. Menard, 1665 (*Pour parler de la Loy*, p. 897-898).

32 David Potter a essentiellement retenu la perception négative de ces aventuriers, contre lesquels, à l'occasion, le pouvoir royal dut intervenir (*Renaissance France at War*, op. cit., p. 109-111 et 324-327).

33 En fait, les textes évoquent aussi des aventuriers gascons, mais ceux-ci ne parlaient pas (et ne chantaient donc pas) en français ; et ils étaient à peine tenus pour français.

34 Gilles Corrozet, *Les Antiquitez, histoires et singularitez de Paris, ville capitale du royaume de France*, [Paris, ca 1571], fol. 150 r<sup>o</sup>.

## Signatures

Dans leur volonté de se démarquer, les aventuriers arborent fièrement leur surnom d'aventurier. *L'aventurier*, c'est d'abord celui qui cherche l'aventure, plutôt chevaleresque ou amoureuse – une connotation *a priori* positive (celle qu'on trouve dans les *Regrets* de Du Bellay, en fait<sup>35</sup>). Et si le terme est devenu péjoratif, c'est que ces aventuriers en campagne ne devaient guère se distinguer des autres soudards. En tout cas, ces nouveaux héros guerriers cherchent à se mettre en scène, et même, ce qui s'avère assez neuf, à laisser leur nom ou une image d'eux-mêmes dans leurs chansons. Comme on l'a vu, le dernier couplet sert très souvent à « signer » leur œuvre. Cela peut se faire d'une manière stéréotypée et purement formelle :

118

Celuy qui fist ceste chanson,  
Ce fust un gentil compaignon  
Vestu de laine.  
L'alayne, l'alaine, m'y fault l'alaine! (1524?)<sup>36</sup>.

Qu'a faicte la chansonnette?  
Ce sont gentilz galans,  
Qu'estoyent en la deffaicte,  
Bien marris et dolens (1525)<sup>37</sup>.

D'autres auteurs indiquent seulement leur origine :

Celluy qui fist ceste chanson  
Estoit Normand, je vous affie,  
Bien acompagné d'ung Gascon,  
Dans Therouenne la jolye (1537)<sup>38</sup>.

Qui a faict la chanson  
De Metz, la bonne ville?  
Un enfant de Lyon,  
Menant joyeuse vie (1552)<sup>39</sup>.

35 « Ainsi chante l'ouvrier en faisant son ouvrage, [...] / Ainsi l'aventurier en songeant à sa dame » (Joachim du Bellay, *Les Regrets*, 12).

36 « Le roy s'en va delà les mons ».

37 « O noble roy de France ».

38 « Therouenne, noble cité ».

39 « On va partout disant ».

Mais trois auteurs au moins ont inséré leur nom à cette place<sup>40</sup>. Le premier, qui s'appelle (de) Montbrac, a composé une chanson sur Marignan :

Qui la chanson a faicte? Ç'a esté de Mont Brac,  
Au plus prés des moulins, pensant que fut ung lac;  
Mais quand vit la victoire, commença à crier:  
Vive le roy de France et les aventuriers<sup>41</sup>!

Le second est un certain Jehan Lescot, Grenoblois<sup>42</sup>, qui se nomme dans une chanson de 1536 :

Un compaignon de Daulphiné  
La chanson il a composee  
Que Jehan Lescot se fait nommer,  
De Grenoble la bonne ville;  
Car je vous jure et certifie  
Que c'est un noble aventurier<sup>43</sup>.

On doit pouvoir lui attribuer deux autres chansons, datées de la même époque, et « signées » de manière similaire :

Qui fit la chansonnette? Un noble aventurier,  
Lequel est de Grenoble, du lieu de Dauphiné,  
Lequel l'a composee pour l'honneur des vaillances  
Que les Diepois ont fait pour le bon roy de France<sup>44</sup>.

Celluy qui la chanson a faicte  
C'est un tres noble aventurier,  
Lequel est naquy de Grenoble,  
Du noble lieu du Daulphiné<sup>45</sup>.

40 Je laisse ici de côté les trois chansons de maître Jacques Pierre, dit Chasteau Gaillard, sur les sièges de Guînes et Calais, en 1558, car le personnage ne se présente pas du tout comme un soldat (*Chanson de la ville de Calais, faicte sur le chant de « Peronne la jolie »*; *Chanson nouvelle sur la prise de Guines, sur le chant : « Laissez la verde couleur »*; *Chanson nouvelle sur l'assault de la prise de Guines*, éd. Anatole de Montaïglon, *Recueil de poésies françaises...*, op. cit., t. IV, p. 311-313, 321-322, 323-325).

41 *Chanson des Suysses*. On ne sait si ce personnage, totalement inconnu par ailleurs, a donné ici son nom ou son hameau d'origine (en l'occurrence Montbrac, Haute-Loire, arr. Le Puy, c. Mézenc, comm. Saint-Front).

42 Ces deux chansons ont été reprises dans un petit article qui, par ailleurs, n'apporte rien à la connaissance de leur auteur (Louis Jacob, « Un chansonnier dauphinois au XVI<sup>e</sup> siècle. Jean Lescot », *Bulletin de la Société d'études des Hautes-Alpes*, sér. III, 9, 1904, p. 227-234).

43 « De Suze nous sommes partis » (1536).

44 « Les mariniers de Diepe » (1535).

45 « Seigneurs, Bourgeois » (1538).

Le troisième à signer se nomme Jean Chaperon, dit « le Lassé de repos ». L'œuvre de ce personnage, actif dans les années 1530-1540, s'avère éclectique : elle comprend divers poèmes, notamment un recueil de *Noëls* destinés à être chantés et une adaptation en prose du *Livre du Chemin de long estude* de Christine de Pizan<sup>46</sup>. Chaperon fut apparemment soldat à l'époque du siège d'Hesdin, en 1537, où il composa un huitain à son amie et une chanson :

Un compaignon de France  
La chanson composa,  
Qui au lict de souffrance  
Fortune disposa :  
Chapperon se nomma<sup>47</sup>.

À cette époque, toutes les chansons de soldat ne possèdent pas une telle signature, mais elles n'en conservent pas moins un ton très personnel et affirment que leur auteur a participé aux événements que rapporte la chanson.

120

#### THÉMATIQUES GUERRIÈRES

Ces textes d'aventuriers, qui racontent des éléments d'une campagne, constituent sans doute des chants de marche et de bivouac. Ils sont écrits à chaud, et avant même que la campagne soit finie – ce qui les distingue profondément de la musique de cour (et de chansons comme la *Bataille* de Janequin) commémorative par essence.

#### L'esprit de corps

Les chants peuvent intégrer toutes sortes d'éléments de la vie en campagne, mais ils exaltent avant tout la vie en communauté, l'unité d'une armée ou d'une troupe, l'esprit de corps.

<sup>46</sup> *Sensuyt plusieurs Noelz nouveaux de ceste presente annee mil cinq cens XXXVIII...*, Paris, 1538 ; éd. Émile Picot, *Noelz de Jehan Chaperon, dit le Lassé de repos, publiés d'après l'exemplaire unique de la bibliothèque de Wolfenbüttel*, Paris, Morgand et Patout, 1879. Ces pièces ont été aussi reprises par Henri Poulaille, *La Grande et belle Bible des noëls anciens*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 433-441. Sur le personnage et son œuvre, voir les introductions d'Émile Picot (*Noelz de Jehan Chaperon...*) et de Claire Le Brun-Gouanvic (*Le Chemin de long estude de Dame Christine de Pise [1549]*, Paris, Honoré Champion, 2008). Le poète ne semble pas devoir être confondu avec un autre Jean Chaperon, seigneur de Queue-de-Vache en Aunis, homme d'armes, capitaine de gens de pied et corsaire, actif dans les années 1500 (voir Charles de La Roncière, *Histoire de la marine française*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1899-1932, 6 vol., t. III, p. 75-79).

<sup>47</sup> « Hedin fut assaillie ».



## Exploits futurs

Certaines chansons, visiblement composées au début d'une campagne, parlent de l'enrôlement et des objectifs. On chante alors au futur, tels ces aventuriers se préparant à entrer en Italie (sans doute en 1524) :

Le roy s'en va delà les mons, (*bis*)  
Il menra force pietons,  
Ils iront à grant peine<sup>48</sup>.

On dispose pour l'année 1535 d'un très bel ensemble de quatre chansons, réalisées à l'occasion de la levée massive de troupes à Rouen et Amiens : il s'agit de la mise en route des fameuses légions royales, même si les soldats continuent à se présenter comme des aventuriers<sup>49</sup>. C'est ainsi qu'on chante à Rouen, au printemps de 1535 :

Monsieur de Baqueville a charge de mille hommes,  
Dont il y en a cent qui sont tous gentilz hommes,  
Et le demeurant sont jolys aventuriers  
Qui d'aller à la guerre en sont bien coutumiers<sup>50</sup>.

En réponse à ce chant, les aventuriers levés en Picardie chantent sur le timbre de la précédente chanson :

Ne desplaise aux Normands ne à leur compagnie  
Si on donne l'honneur à ceulx de Picardie :  
Ce sont tous gens de mise ayant barbe au menton,  
Dont la plus grant partie ont tous passé les mons.  
Nous servirons le roy, comme promis avons,  
En toutes ses affaires, jamais ne luy fauldront<sup>51</sup>.

Ces aventuriers picards se présentent donc comme des vétérans face aux Normands, qui seraient des « blancs becs ». Ce dialogue chanté se poursuit sur deux autres chansons, mais avec désormais des timbres différents : Picards et Normands continuent à rivaliser en songeant à leurs exploits futurs. Ce dialogue suppose d'ailleurs que les différentes légions ont été réunies et qu'au sein du camp, les soldats de chacune cherchent à se distinguer les uns d'entre les autres.

48 « Le roy s'en va delà les mons ».

49 « Monsieur de Baqueville » ; « Ne desplaise aux Normands » ; « Peuple de Picardie » ; « O vous, Picardz ». Les trois premières chansons ont parfois été imprimées dans une même plaquette.

50 « Monsieur de Baqueville ».

51 « Ne desplaise aux Normands ».

## La gloire des capitaines

En toute logique, comme l'esprit de corps est essentiel, les aventuriers dressent la liste de leurs capitaines, dont ils louent la bravoure. C'est ce que font par exemple les soldats des légions normandes et picardes. Brantôme a conservé une strophe d'une chanson d'aventurier mettant en scène les exploits de leur capitaine, en l'occurrence Louis de La Trémoille, lors du siège de Dijon par les Suisses en 1513<sup>52</sup>.

Sans multiplier les exemples, on peut citer les diverses chansons de Mézières, défendu par Bayard contre les Impériaux en 1521 : la plupart nomment les « héroïques » capitaines, telle cette *Chanson du comte de Nansolt*, dont la dernière strophe loue :

Le chevalier Bayard,  
La Rochepot aussi  
Et l'escuyer Boucart,  
Mormoreau sont icy,  
Gendarmes, aventuriers,  
À qui le roy a fiance<sup>53</sup>.

122

Plus remarquable encore, cette chanson du siège de Metz en 1552, où huit des douze complets détaillent les exploits des capitaines français, tous identifiables, en commençant par le duc de Guise<sup>54</sup>.

## La honte de l'ennemi

Pour mieux exalter leurs frères d'armes et leurs capitaines, les aventuriers vilipendent leurs ennemis, autant les peuples que les capitaines. L'ennemi type, durant une grande partie du siècle, reste le « Bourguignon » – un souvenir tenace des guerres du xv<sup>e</sup> siècle (mais les Habsbourg se présentaient en héritiers des ducs de Bourgogne). Les Impériaux, quelle que soit la composition réelle de leurs troupes, se voient ainsi traités de « Bourguignons » et d'« Hennuyers » dans les chansons.

L'ennemi est lâche, fanfaron et pillard – une image qui s'applique d'ailleurs assez bien aux francs-archers et aux aventuriers français, si l'on consulte d'autres sources que nos chansons<sup>55</sup>. La campagne de 1521, connue par douze chansons,

52 « Holà ! Holà ! dict La Trimouille ». Le couplet est donné par Brantôme, *Vie de M. de La Trimouille*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 398–399. A. Le Roux de Lincy y voit une chanson sur la déroute de Novare, alors que le couplet conservé ne traite que du siège de Dijon. Sur ce point : 1513. *L'année terrible*, op. cit., p. 111.

53 *Chanson du comte de Nansolt*.

54 « Que peult on dire en France / De la ville de Metz ? ».

55 David Potter, *Renaissance France at War*, op. cit., p. 324–327.

offre ainsi un beau répertoire d'insultes<sup>56</sup>. La *Chanson de la folle entreprise des Henoyers* parle de « glorieux coquars » et de « povres sotars »<sup>57</sup>. Dans *La Replique des bourgeois de Mezieres*, on traite les Hennuyers de paysans :

Hennoyers, coupeurs de ramee  
Vous ne valiez pas deulx ougnons<sup>58</sup>.

Dans deux de ces chansons, chaque couplet se finit par un vers récurrent, qui martèle une insulte :

Sur Henoyers les François ont le bruyt<sup>59</sup>.

Les Bourguignons s'en vont fuyans<sup>60</sup>.

Les insultes s'adressent en général à des peuples étrangers, rarement à des individus. Les capitaines germaniques, par exemple, sont peu cités, à l'exception notable du comte de Nassau, commandant en chef des armées impériales en 1521 et 1536. Sorte de « Malbrough » avant l'heure, ce personnage est volontiers ridiculisé par les aventuriers chanteurs. Certaines chansons lui sont entièrement consacrées :

Parlons du comte de Nansolt  
Et de sa grand folye.  
Il s'est monstré ung tres grand sot  
Devant Mezieres la jolye<sup>61</sup>.

Le comte de Nansault,  
Tu es bien abusé  
De nous donner l'assault<sup>62</sup>.

Apparemment, on ne l'a pas oublié en 1536, lorsqu'un aventurier chante :

Nansot à grand puissance  
De Guyse est parti,  
Par grand jouissance

56 Sur les chansons de la campagne de 1521, voir Laurent Vissière, « Bayard en chansons. Le siège de Mézières et la campagne de 1521 », dans Benjamin Deruelle et Laurent Vissière (dir.), *Bayard ignoré. Une figure européenne de l'humanisme guerrier*, à paraître.

57 « Les Henoyers remplis d'oultrecuydance ».

58 *La Replique des bourgeois de Mezieres*.

59 « Les Henoyers remplis d'oultrecuydance ».

60 « Parlons du comte de Nansolt ».

61 *Ibid.*

62 *Chanson du comte de Nansolt*.

Chevauchant jour et nuit (*bis*)  
Pour retourner en France<sup>63</sup>.

#### Trame narrative

Ces chansons d'aventurier racontent aussi une campagne vue d'en bas. On est ici fort loin des récits qu'on trouve dans les lettres, en général écrites par des capitaines, et dans les chroniques, qui reflètent la vision des états-majors et des cours. Les aventuriers, pour leur part, décrivent un itinéraire et quelques faits d'armes, qui les ont marqués, mais dont l'importance stratégique demeure souvent secondaire : des rencontres fortuites, des escarmouches, des joutes sous les murs d'une ville investie. Le siège d'une ville, avec sa défense héroïque, ou l'assaut et le pillage, constitue le morceau de bravoure le plus usuel de ces chants<sup>64</sup>.

124

#### Itinéraires

À l'automne 1521, après avoir levé le siège de Mézières, François I<sup>er</sup> se lança à la poursuite des troupes impériales qui retraits vers le Hainaut et Valenciennes : ses troupes s'emparèrent de Bapaume et de diverses places secondaires comme Landrecies et Bouchain ; elles menacèrent Valenciennes, mais sans l'attaquer, et la prise d'Hesdin par le connétable de Bourbon (2 novembre) constitua le dernier exploit d'une campagne à laquelle l'hiver mit fin<sup>65</sup>. Quatre chansons de route illustrent cette campagne à partir de la prise de Bapaume<sup>66</sup>, mais la première s'arrête là, la seconde s'achève avant l'épisode de Valenciennes. La *Chanson sur les Flamans* s'arrête à la vue d'Hesdin :

Et là veismes bailler ung grand effroy  
En la ville qu'on appelle Hedin<sup>67</sup>.

Seule la quatrième et dernière décrit la fin de la campagne, fort décevante somme toute :

63 « Nansot à grand puissance ».

64 Sur cette question, voir Laurent Vissière, « Sièges de villes en chansons à la fin du Moyen Âge », dans Luce Albert et Mickael Ribreau (dir.), *Polémique en chanson*, à paraître.

65 Martin et Guillaume du Bellay, *Mémoires*, éd. Victor Louis Bourrilly et Fleury Vindry, Paris, Société de l'histoire de France, 1908-1919, 4 vol., t. I, p. 159 et 167-168 ; Robert de La Marck, sgr de Florange, *Mémoires du maréchal de Florange, dit le Jeune Adventureux*, éd. Robert Goubaux et Paul-André Lemoisne, Paris, Société de l'histoire de France, 1913-1924, 2 vol., t. II, p. 25-28 et 43-44. Voir L. Vissière, « Bayard en chansons », art. cit.

66 *La Réplique des bourgeois de Mezieres* ; « Les Henoyers remplis d'oultrecuydance » ; *Chanson sur les Flamans* ; « L'empereur a fait une armée ».

67 *Chanson sur les Flamans*.

Nous n'yrons plus à Valenciennes,  
 En France nous fault retourner.  
 Nous garnisons nous fault chercher  
 En attendant que l'esté vienne<sup>68</sup>.

Si l'on synthétise ces chansons dans un tableau, on a l'exemple même d'une série de chansons de marche, qui s'enrichissent et se diversifient à chaque étape. Rien n'est plus facile en effet que de rajouter un couplet à la chanson précédente (nous n'avons jamais l'état premier de ces chansons, transmises par l'imprimerie), mais les aventuriers ont également largement le temps d'improviser de nouveaux chants à chaque étape importante de la campagne.

	Bapaume	Landrecies	Le Quesnoy	Valenciennes	Bouchain	Hesdin	Fin de campagne
<i>Replique des bourgeois</i>	x						
« Les Henoyers remplis... »	x	x	x				
<i>Chanson sur les Flamans</i>	x	x		x	x	x	
« L'empereur a faict... »	x			x	x		x

### Actions

Au cours des campagnes, certaines actions d'éclat sont évidemment mises en avant, notamment la défense victorieuse d'une ville ou la prise d'une autre. Ce que disent les chansons est parfois tellement elliptique qu'on ne peut rien y comprendre sans le secours des chroniques. Par exemple, la *Chanson des regretz du conte de Nansso*, restée à l'état manuscrit, raconte le siège de Mézières par le menu, en insistant sur la défense de la tour Jolie, qui est en effet l'une des tours de l'enceinte, et sur la joute courtoise entre Jacques de Montgommery, seigneur de Lorges, et Louis de Vaudray – une simple anecdote, mais confirmée par les chroniques<sup>69</sup>.

La chute d'Hesdin, en cette même année 1521, nourrit trois chansons d'aventurier<sup>70</sup>. La première, extraordinairement détaillée, offre un excellent exemple de leur « art », qui se place dans la pure tradition de la lyrique médiévale.

<sup>68</sup> « L'empereur a faict une armee ».

<sup>69</sup> Voir en particulier : M. et G. du Bellay, *Mémoires*, éd. cit., t. I, p. 148-149.

<sup>70</sup> « L'autre jour je chevauchoye » ; « L'autre jour m'y cheminoye » ; « Gentille ville de Hedin ». La deuxième chanson constitue en fait une variante développée de la première.

L'autre jour, je chevauchoie  
À Hesdin la bonne ville,  
Rencontray trois Bourguignons.  
Je leur dis mal aventure.  
Vive le roy!

L'artillerie du roy François  
À trois lieues fut assiegee [assise] ;  
Du premier coup qu'il frappa  
Fut au bourdeau de la ville ;  
Et du second coup d'après  
Fut à l'entour de la ville.  
Vive le roy!

126

Les aventuriers françois  
Sont entrés dedans la ville ;  
Ils monterent sur les murs,  
Leur enseigne desploiee,  
En plantant la fleur de lis,  
En criant : « Ville gaignee! »  
Vive le roy!

Les dames sont au carneaux,  
Qui piteusement s'escrient :  
« Helas, Monsieur de Bourbon,  
Voicy piteuse justice  
De prendre ainsi noz barons,  
Mettre feu dedans la ville.  
Vive le roy!

Lancequenetz et Bourgoignons  
Des pierres nous ont gettees ;  
Se sont retiréz au fons  
Et aux carrefours de la ville.  
Les aventuriers françois  
En ont fait la boucherie.  
Vive le roy!

L'analyse de cette chanson est tout à fait éclairante. Le premier couplet est le détournement d'une pastourelle type, où un galant à cheval rencontre une ou

plusieurs jeunes femmes, bergères de préférence, et commence à lui/leur conter fleurette. Un schéma-type très courant au xv<sup>e</sup> siècle, comme l'exemple suivant en témoigne :

L'autrier quant je chevauchois  
À l'oree d'ung vert boys,  
Trouvay gaye bergere<sup>71</sup>.

Mais la suite de la chanson est le récit d'un siège, un peu burlesque, un peu sanglant. Les opérations commencent par le bombardement de l'artillerie de campagne – c'est normal –, mais le premier boulet tombe sur un bordel – c'est amusant en soi. Ce coup annonce métaphoriquement le sac de la cité et le viol de ses habitantes. Pour des soudards, une cité prise ressemble à un bordel gratuit à ciel ouvert, et c'est bien le sens des lamentations des « dames » à leur fenêtre. Seconde scène : l'assaut victorieux à la brèche, le drapeau planté sur la muraille et le cri rituel : « Ville gagnée ! ». Quant au final, c'est la boucherie – autrement dit, le massacre des défenseurs épouvantés. Le tout au cri non moins rituel de « Vive le roy ! », qui sert de ralliement justement aux armées royales<sup>72</sup>.

Cette chanson s'avère intéressante aussi, parce qu'on en connaît une autre version, nettement plus longue. Les deux devaient se chanter sur le même air, qui n'est pas donné<sup>73</sup>, et il est vraisemblable que ces chansons de soldat n'étaient en réalité jamais fixées, même après leur mise à l'écrit (l'exemple de la chanson sur la mort du connétable de Bourbon, citée dans le présent volume en fournit la preuve la plus patente<sup>74</sup>).

Pour conclure, on peut estimer que les aventuriers partaient à la guerre le temps d'une campagne – quelques mois en général. Nombre d'entre eux, issus du monde des villes, possédaient visiblement un certain niveau d'instruction et pouvaient avoir quelque connivence ou connexion avec les imprimeurs-libraires de Paris ou d'autres villes, comme Lyon ou Rouen. Leurs chansons basées sur des airs à la mode, connus de tous, et empruntant beaucoup au répertoire des chansons

71 Gaston Paris, *Chansons du xv<sup>e</sup> siècle*, op. cit., n° 29, p. 32-33. Nombreuses sont les chansons galantes qui commencent avec une telle rencontre et une apostrophe, évidemment moins agressive que dans une chanson de guerre. De telles chansons sont d'ailleurs attestées depuis le xii<sup>e</sup> siècle.

72 Sur le cri « Vive le roy ! » et sa mise en musique, voir la très fine analyse de David Fiala, « Cris et mots crus de la polyphonie du xv<sup>e</sup> siècle. Contribution à la généalogie du réalisme musical avant Janequin », dans L. Hablot et L. Vissière (dir.), *Les Paysages sonores du Moyen Âge*, op. cit., p. 203-227.

73 Émile Picot estime que les deux ne se chantaient « évidemment » pas sur le même air, mais sans expliquer son raisonnement. Les deux chansons, très proches l'une de l'autre et basées sur une métrique similaire, pouvaient peut-être se chanter de la même manière. Cependant, la première comporte 7 vers par strophe, l'autre, 12.

74 Robert Bouthillier et Eva Guillorel, « Le sac de Rome de 1527 », art. cit.

populaires, n'étaient finalement pas si mal écrites que cela, et elles pouvaient rencontrer un certain succès. Les rencontres galantes se voyaient remplacées par des affrontements militaires qui avaient l'avantage, en outre, de s'insérer dans l'actualité politique et militaire. Or, à cette époque, l'opinion publique, en pleine affirmation, se montrait avide de nouvelles fraîches (ou pas trop périmées). Ces nouvelles, on les chantait donc dans les rues, dans les tavernes; et en les imprimant, on contribuait à les diffuser plus encore. Ces chants qui exaltaient la gloire du roi et du royaume allaient dans le sens de l'esprit national, lui aussi en progrès, et les aventuriers pouvaient donc passer pour l'incarnation d'un certain esprit français, volontiers cocardier – risquons le mot. Certes, ils ne pouvaient viser au panache de la gendarmerie, mais ils se présentaient, moins comme d'éventuels rivaux des chevaliers que comme leur complément, et le peuple des villes devait plus facilement se retrouver dans leur bravoure et leur gouaille, si peu aristocratiques, que dans les hauts-faits d'un La Trémoille ou d'un duc de Guise.

128

#### LISTE DES TITRES ABRÉGÉS

A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2* : Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français. Deuxième série (XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Gosselin, 1842.

É. Picot, *Chants historiques* : Émile Picot, *Chants historiques français du XV<sup>e</sup> siècle. Règnes de Louis XII et de François I<sup>er</sup>*, Paris, A. Colin, 1903.

A. de Montaiglon, *Recueil* : Anatole de Montaiglon, *Recueil de poésies françaises des XV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, morales, facétieuses, historiques*, Paris, 1855-1878, 13 vol.

1513

« Holà! Holà! dict La Trimouille » : [*Chanson sur le siège de Dijon*] (1513); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 3, p. 48-49; É. Picot, *Chants historiques*, n° 11, p. 12. [Source: Brantôme, *Grands Capitaines français*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 120.]

1515

Clément Janequin, *La Guerre* (1515); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 6, p. 65-67; É. Picot, *Chants historiques*, n° 17, p. 14. Dès RISM Attaignant [1528] J 443.

« De Milan par un homme » : [*3<sup>e</sup> chanson sur Marignan*] (1515); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 5, p. 64; É. Picot, *Chants historiques*, n° 18, p. 14. Le texte n'est cité que d'après Brantôme, *Œuvres complètes*, t. III, p. 137 et t. V, p. 302.

*Chanson des Suysse*s : *Chanson des Suysse*s ; *sur le chant* : « *Fouïés melancolie, charchés joyeuseté* » (1515); éd. É. Picot, *Chants historiques*, n° 20, p. 15-16. [BnF, Département des manuscrits, Rothschild 2123]



*Chanson des regretz du conte de Nanso*: *Chanson des regretz du conte de Nanso d'avoir failly à son entreprinse. Et se chante sur le chant*: « Au bois de Deuille, à l'ombre d'ung soucy, / M'y fault aller pour passer ma tristesse » (1521); Charleville-Mézières, AD: AC déposées de Mézières, EDEPOT/MEZIERES/AA 12, f. 171v°-172r°; éd. dans Benjamin Deruelle et Laurent Vissière (dir.), *Bayard ignoré. Une figure européenne de l'humanisme guerrier* (à paraître).

*La Replique des bourgoys de Mezieres*: *La Replique des bourgoys de Mezieres au comte de Nansot et à ses gens* (1521); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 8, p. 69-71; É. Picot, *Chants historiques*, n° 22, p. 17. [Chantilly, musée Condé, IV D 110.]

« L'empereur a fait une armee »: *Chanson [sur le siège de Mézières]; sur le chant*: « Il n'est chance qui ne retourne » [ou: « Fortune a tort »] (1521); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 10, p. 73-74; É. Picot, *Chants historiques*, n° 25, p. 18. [Chantilly, musée Condé, IV D 110, IV-D-112.]

« Parlons du comte de Nansolt »: *Chanson nouvelle [du siège de Mézières] sur*: « Madame a receu le bont » (1521); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 12, p. 76-77; É. Picot, *Chants historiques*, n° 26, p. 18-19. [Chantilly, musée Condé, IV-D-112.]

*Chanson du comte de Nansolt*: *Chanson du comte de Nansolt, sur le chant*: « En douleur et tristesse, Languirons nous toujours » (1521); éd. É. Picot, *Chants historiques*, n° 27, p. 19-20. [Chantilly, musée Condé, IV-D-112.]

« Les Henoyers remplis d'oultreucydance »: *Chanson de la folle entreprise des Henoyers, dessus le chant*: « Cy congé prens de mes belles amours » (1521); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 11, p. 74-76; É. Picot, *Chants historiques*, n° 28, p. 20. [La plaquette, issue du recueil olim Bibliothèque Royale Y.4457, est actuellement perdue.]

*Chanson sur les Flamans*: *Chanson sur les Flamans, Henouyers et Barbansons; sur le chant de*: « À vous, belle, je me plains » (1521); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 13, p. 78-80; É. Picot, *Chants historiques*, n° 29, p. 21. [*Idem.*]

« L'autre jour je chevauchois »: [*1<sup>re</sup> Chanson sur la prise d'Hesdin*] (1521); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 14, p. 80-81; É. Picot, *Chants historiques*, n° 30, p. 21-22. [BnF, Rés. Ye 1378, Rambaud 3; Chantilly, musée Condé, IV D 113, Rambaud 4; BnF, Rés. Ye 1379, Rambaud 10.]

« L'autre jour m'y cheminoye »: [*2<sup>e</sup> Chanson sur la prise d'Hesdin*] (1521); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 15, p. 81-83; É. Picot, *Chants historiques*, n° 31, p. 22. [BnF, RES-YE 1377, Rambaud 23; Chantilly, musée Condé IV D 111 Rambaud 16.]

« Gentille ville de Hedin »: [*3<sup>e</sup> Chanson sur la prise d'Hesdin*] (1521); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 16, p. 84-85; É. Picot, *Chants historiques*, n° 32, p. 22. [*Idem.*]

1524 (?)

« Le roy s'en va delà les mons » : [*Chanson des aventuriers de France sur le départ du roi pour la conquête du Milanais (1515)*] (1524?) ; éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 2, p. 55 ; É. Picot, *Chants historiques*, n° 15, p. 13. [BnF, Rés. Ye 1378, Rambaud 3 ; BnF, Rés. Ye 1379, Rambaud 10 ; Arsenal, Rés. 8° BL 11441, Rambaud 11.]

1525

« O noble roy de France » : *Chanson nouvelle faite par les aventuriers estans à la journée de Pavie, du noble roy de France. Sur le chant : « Gentil fleur de noblesse »* (1525) ; éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 18, p. 86-88 ; É. Picot, *Chants historiques*, n° 38, p. 33. [Chantilly, musée Condé, IV-D-050.]

1527

130

« Ung matin s'assemblerent » : [*Chanson sur la prise de Rome et la mort du connétable de Bourbon*], (1527) ; éd. É. Picot, *Chants historiques*, n° 57 et 57 bis, p. 50-52 ; A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 26, p. 103-104 (il ne connaît le texte que par Brantôme). [Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 14821 – 14840.]

1535

« Les mariniers de Diepe » : *Chanson sur le triumphe que les Dieppoyz ont fait sur la mer ; et se chante sur le chant : « Marseille la jolie »* (1535) ; éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 27, p. 104-105 ; É. Picot, *Chants historiques*, n° 66, p. 59-60 et 162. [BnF, Rés. Ye 2719 (1542), pour la première édition connue – voir É. Picot.]

« Monsieur de Baqueville » : *Chanson nouvelle [sur la montre faite à Rouen à la fin d'avril 1535]* ; éd. É. Picot, *Chants historiques*, n° 67, p. 60-61. [Chantilly, musée Condé, VI-E-043.]

« Ne desplaie aux Normands » : *La grande et triumpante monstre et bastillon des siz mille Picardz faite à Amiens, à l'honneur et louenge de nostre sire le roy, le .xx. jour de juing mil cinq centz .xxxv., faite en maniere de chanson ; et se chante sur celle de : « Monsieur de Bacqueville, capitaine de mille hommes »* (1535) ; éd. A. de Montaiglon, *Recueil* : t. I, p. 176-179 ; É. Picot, *Chants historiques*, n° 68, p. 61-63. [BnF, Rés. Ye 4087 ; Chantilly, musée Condé, VI-E-043, autres éditions, voir É. Picot.]

« Peuple de Picardie » : *Chanson nouvelle [en réponse aux Picardz], sur : « Las que dit on en France de M. de Bourbon »* (1535) ; éd. A. de Montaiglon, *Recueil* : t. I, p. 179-181 ; É. Picot, *Chants historiques*, n° 69, p. 63-64. [BnF, Rés. Ye 4087 ; Chantilly, musée Condé, VI-E-043, autres éditions, voir É. Picot.]

« O vous, Picardz » : *La Replicque des Normands contre la chanson des Picardz, faite sur le chant : « Dieu si veulle garder de mal le roy François, premier de ce nom »* (1535) ; éd. A. de Montaiglon, *Recueil* : t. I, p. 182-185 ; É. Picot, *Chants historiques*, n° 70, p. 64. [BnF, Rés. Ye 4697.]

- « Nansot à grand puissance » : [*Chanson [sur le siège de Péronne]* (1536); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 30, p. 110-111; É. Picot, *Chants historiques*, n° 76, p. 67. [BnF, Rés. Ye 4087; autres éditions, voir É. Picot.]
- « De Suze nous sommes partis » : *Chanson faite sur les faits de la guerre de delà les monts; et se chante sur le chant* : « O maistre Antoine Beaulieu, Tu te disois fils de La Marche », par Jehan Lescot (1536); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 33, p. 114-116; É. Picot, *Chants historiques*, n° 72, p. 65-66 et 162. [BnF, Rés. Ye 2719.]
- « Nansot à grand puissance », *Chanson [sur le siège de Péronne]* (1536); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 30, p. 110-111; É. Picot, *Chants historiques*, n° 76, p. 67. [BnF, Rés. Ye 4087; autres éditions, voir É. Picot.]

## 1537

- « Hedin fut assaillie » : *Chanson nouvelle de Hedin, sur le chant de* : « Marseille la jolye », par Jehan Chaperon (1537); éd. É. Picot, *Chants historiques*, n° 89, p. 84-87. [BnF, Rés. Ye 1546; autres éditions, voir É. Picot.]
- « Therouenne, noble cité » : *Chanson nouvelle faite sur le fait de l'assault de Therouenne; et se chante sur le chant de* « Messire Anthoine de Beaulieu » (1537); éd. É. Picot, *Chants historiques*, n° 91, p. 90-92. [BnF, Rés. Ye 2719.]

## 1538

- « Seigneurs, Bourgeois » : *Chanson nouvelle faite sur l'estat de la noblesse, tant du roy que de l'empereur, en Prouvence; sus le chant* : « Tant je m'ennuye de m'amy, Que ne la voy » (1538); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne de François I<sup>er</sup>)*, n° 35, p. 118-120; É. Picot, *Chants historiques*, n° 100, p. 105-106 et 162. [BnF, Rés. Ye 2719.]

## 1552

- « Le mardi devant la Toussains » : *Chanson nouvelle composee par un souldart faisant la centinelle sur les rampars de Metz. Et se chante sur le chant* : « Les Bourguignons misrent le camp, etc. », ou « Les regrets que j'ay de m'amy », [*1<sup>re</sup> chanson sur le siège de Metz*] (1552); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne d'Henri II)*, n° 5, p. 190-192. [BnF, Rés. Ye 2625; autres exemplaires BnF Rés. et Département de la musique, fonds Coirault.]
- « Que peult on dire en France / De la ville de Metz? » : *Chanson faite sur le departement du camp de l'empereur de devant la ville de Metz, et des grans prouesses des nobles François de dedans ladictte ville; sur le chant* : « Que peult on dire en France du camp de Luxembourg? » [*3<sup>e</sup> Chanson sur le siège de Metz*] (1552); éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne d'Henri II)*, n° 7, p. 194-198. [BnF, Rés. Ye 2625; autres exemplaires, voir Le Roux de Lincy.]

« On va partout disant » : *Chanson nouvelle des bourgeois et marchands de Metz ; sur le chant : « Peronne sur le Sonne » [4<sup>e</sup> chanson sur le siège de Metz] (1552)* ; éd. A. Le Roux de Lincy, *Recueil 2 (Règne d'Henri II)*, n° 8, p. 198-200. [BnF, Rés. Ye 2625 ; autres exemplaires, BnF Rés. et Département de la musique, fonds Coirault.]

CHANSONS : LIEUX DE MÉMOIRE ET ENJEUX D'ACTUALITÉ  
PENDANT LA PREMIÈRE DÉCENNIE DU RÈGNE D'HENRI III  
(1574-1584)

*Tatiana Debbagi Baranova*

Le 2 mai 1562, le capitaine protestant Pierre Créon, connu sous le surnom de Nez d'argent, est pendu aux Halles de Paris pour sa participation à la sédition de l'église Saint-Médard. Son corps, livré à la foule, a été mutilé et traîné sur les pavés. Jacques-Auguste de Thou raconte que, pendant plusieurs jours encore, la populace chante dans les rues les chansons sur cette exécution<sup>1</sup>. On connaît l'une d'entre elles, la *Chanson du Nez d'argent*<sup>2</sup>. Christophe de Bordeaux, auteur provenant du monde des métiers parisien<sup>3</sup>, l'écrit pour célébrer l'engagement de la communauté urbaine dans la lutte contre l'hérésie. Il explique que le Nez d'argent est coupable de sacrilège : il a mutilé les statues de l'église et y a volé des objets de culte. Après son exécution, les « enfants de la ville » prolongent son châtimement : détaché de la potence, le corps est traîné par les rues et les ruisseaux, démembré, étripé et brûlé. La chanson raconte l'événement, mais elle permet aussi au chanteur de participer virtuellement à ce châtimement et prolonge l'infamie de l'hérétique au-delà de sa disparition physique. De plus, chanter la *Chanson du Nez d'argent* dans la rue, à ce moment-là, signifie faire pression sur le Parlement de Paris, le gouverneur, voire le roi afin qu'ils s'engagent encore plus fermement dans l'action contre l'hérésie. En effet, de Thou souligne que l'exécution de Pierre Créon – dont la culpabilité n'était pas clairement établie – a été décidée afin d'« apaiser les murmures du peuple, qui sembloit disposé à une [...] sédition<sup>4</sup> ». Elle a lieu au début de la première guerre de Religion qui marque le coup d'arrêt de la politique de tolérance civile, pratiquée depuis

1 Jacques-Auguste de Thou, *Histoire universelle*, La Haye, chez Henri Scheurleer, 1740, t. III, p. 103 : « On fit aussi sur cet événement des chansons, dont les rues retentissoient jour & nuit ».

2 Christophe de Bordeaux, *Beau recueil de plusieurs belles chansons spirituelles, avec ceux des huguenots herétiques & ennemis de Dieu*, Paris, Magdeleine Berthelin, s.d., fol. 14-15.

3 Tatiana Debbagi Baranova, « Combat d'un bourgeois parisien. Christophe de Bordeaux et son *Beau recueil de plusieurs belles chansons spirituelles* (1569) », dans Gabriele Haug-Moritz et Lothar Schilling (dir.), *Médialité et interprétation contemporaine des premières guerres de Religion*, Berlin/Boston, De Gruyter Oldenbourg, 2014, p. 135-146.

4 *Ibid.*

un an, période pendant laquelle les protestants vivaient dans la capitale sans se cacher. Les mois d'avril-mai 1562 constituent donc un moment de rupture où, à la suite de l'expulsion des ministres protestants, la communauté des catholiques intransigeants semble éprouver un soulagement à se libérer de la souillure qui, dans son imaginaire, l'exposait à la colère divine<sup>5</sup>.

La chanson est publiée à plusieurs reprises, la dernière fois dans un recueil paru en 1575<sup>6</sup>. Treize ans plus tard, l'exécution de Pierre Créon appartient au passé. Mais sa publication prouve que cette chanson reste d'actualité, car elle ravive la mémoire de l'émotion de communion que l'exécution collective avait provoquée, l'émotion que son éditeur – Nicolas Bonfons – croit utile de rappeler au tout début du règne d'Henri III. Elle constitue un lieu de mémoire urbaine qui fournit de la matière pour interpréter et vivre l'actualité du conflit religieux qui ne cesse pas, pour formuler les attentes de ceux qui la chantent vis-à-vis de l'action politique en cours.

134

De ce point de vue, la première décennie du règne d'Henri III (1574-1584) est une période particulièrement intéressante, car elle constitue un moment de transition dans le conflit. Selon Denis Crouzet, le massacre de la Saint-Barthélemy (24 août 1572) a marqué l'apogée et la fin de la violence religieuse qui caractérisait les premières guerres : « Le temps des grands massacres et des meurtres collectifs perpétrés rituellement par des populations civiles est passé<sup>7</sup> ». L'ampleur de la tuerie aurait provoqué un traumatisme non seulement chez les protestants mais aussi chez les catholiques. En même temps, cette violence ultime, dont Charles IX assume la responsabilité afin de reprendre le contrôle de la situation, renforce l'image du roi justicier, brandissant le glaive de vengeance divine. C'est un rôle impossible à tenir pour son successeur, Henri III, catholique convaincu, qui se persuade de l'inefficacité des tentatives d'élimination physique des hérétiques. Tout en espérant une réunification religieuse grâce à la pénitence et à la réforme de l'Église catholique, il continue la politique de tolérance de son frère, quand il n'envoie pas ses armées dans les provinces pour réduire les rebelles protestants<sup>8</sup>. Si l'on suit Pierre de L'Estoile, qui enregistre les critiques de la population à son égard, son manque d'investissement dans l'action militaire, le faste de sa cour, ses tendances absolutistes et sa religiosité baroque lui aliènent progressivement l'amour des sujets ; en 1584, lorsque la mort de son frère cadet,

5 Barbara B. Diefendorf, *Beneath the Cross. Catholics and Huguenots in Sixteenth-Century Paris*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 56-67.

6 *Le Recueil des chansons des batailles et guerres aduenues au Royaume de France, durant les troubles*. Par Christofle de Bordeaux et autres, Paris, Nicolas Bonfons, 1575, fol. 20-22.

7 Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525-vers 1610)*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, t. II, p. 237.

8 Pierre Chevalier, *Henri III, roi shakespeareien*, Paris, Fayard, 1985 ; Jean-François Solnon, *Henri III : un désir de majesté*, Paris, Perrin, 2001.

le duc d'Alençon, place le protestant Henri de Navarre en position de l'héritier du trône, sa réputation serait déjà sérieusement altérée<sup>9</sup>. On connaît la fin de l'histoire : les catholiques intransigeants réclament la primauté du principe de catholicité sur la loi salique : l'attitude du roi qui favorise, en sous-main, son héritier, finit par retourner la violence contre lui. Les chansons, ces productions destinées à la performance orale qui suppose la mémorisation et l'intériorisation du texte poétique, confirment-elles cette interprétation de la genèse de la crise du pouvoir royal ? Quels événements les catholiques intransigeants chantent-ils et comment les interprètent-ils ?

### QUELS ÉVÉNEMENTS CHANTE-T-ON ?

Il faut préciser d'emblée que les chansons de cette période ont été conservées grâce à leur insertion au sein de petits recueils de poche (in-16) où sont publiées les paroles avec l'indication de l'air par référence aux chansons connues (« se chante sur l'air de »). L'écriture des chansons étant une pratique commune, plusieurs d'entre elles n'ont pas accédé à la publication. D'autres ont d'abord été imprimées sous forme d'un petit livret de quelques feuillets ou d'un placard et vendues très peu cher mais en grand nombre, en profitant de l'effet d'actualité. Ces plaquettes, fragiles et rarement considérées comme objet de collection, avaient une durée de vie très courte<sup>10</sup>. Cette double sélection fausse notre perception de la chanson d'actualité : les éditeurs des recueils publient les chansons qui ont déjà fait leurs preuves, un ou deux ans après l'événement. Cinq éditeurs sont impliqués dans la publication des chansons à Paris et à Lyon. Nicolas Bonfons (15...-1626) en fait une véritable ligne éditoriale. Claude de Monstr'œuil (1551?-1604) aussi bien que Jean L'Homme et Didier Millot – qui travaillent ensemble – ne sont que des éditeurs occasionnels de chansons<sup>11</sup>. À Lyon, la quasi-totalité de la production est publiée par Benoist Rigaud (15...-1597), spécialisé sur les ouvrages bon marché<sup>12</sup>. On trouve également quelques recueils édités à Orléans ou à Rouen.

Les événements ayant donné lieu à une chanson publiée ne sont pas très nombreux<sup>13</sup>. L'attention particulière est accordée au changement du souverain,

9 Pierre de L'Estoile, *Registre-journal du règne d'Henri III*, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 1992-2001, 5 vol.

10 Par exemple, la *Chanson de la bataille donnée entre Paris et saint Denis la veille de la saint Martin, 1567*, s.l.s.n. [Orléans, Eloi Gibier], 1568.

11 Philippe Renouard, *Documents sur les imprimeurs, libraires, cartiers, graveurs [...] ayant exercé à Paris de 1450 à 1600* [1901], Genève, Slatkine Reprints, 1969.

12 Natalie Zemon Davis, « On the Protestantism of Benoît Rigaud », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 17/2, 1955, p. 246-251.

13 Tous les recueils répertoriés dans l'Universal Short-Title Catalogue (<https://www.ustc.ac.uk/>) pour les années 1574-1585 ont été consultés, à l'exception de deux éditions

aux sièges de villes protestantes et aux événements de la vie des grands. La mort de Charles IX en 1574 donne lieu à quatre chansons, réimprimées plusieurs fois avant 1583<sup>14</sup>. Les chansons qui racontent le retour d'Henri III de la Pologne à Paris, sa réception à Venise, son entrée dans la capitale, son sacre et son mariage avec Louise de Vaudemont, publiées à Paris, Orléans et Lyon, semblent susciter un peu moins d'intérêt<sup>15</sup>. En revanche, les deux sièges importants de la sixième guerre de Religion, ceux de La Charité et d'Issoire, en 1577, font naître un petit corpus très prisé<sup>16</sup>. Deux titres en particulier, « Soldats de Charité / cessez votre rudesse » et la *Complainte des dames d'Issoire*, connaissent de multiples

conservées à Berlin (*Le Plaisant Jardin des belles chansons*, Lyon, Benoist Rigaud, 1575, et *Le Recueil de plusieurs chansons nouvelles*, Lyon, Benoist Rigaud, 1576).

136

- 14 1. *Chanson nouvelle contenant les derniers propos du Roy Charles IX*, dans *Sommaire de tous les recueils*, Paris, Bonfons, 1576, fol. 86-88 v° ; *Sommaire de tous les recueils*, Paris, Jean L'Homme et Didier Millot, 1583, fol. 118 v°-120 ; *Sommaire de tous les recueils*, Lyon, Benoist Rigaud, 1574, et *Sommaire de tous les recueils de chansons*, Lyon, Benoist Rigaud, 1576, fol. 3-7 ; 2. *Chanson nouvelle des regrets de la mort du Roy, avec quelques propos*, dans le *Sommaire de Bonfons* 1576, fol. 89-90 v° ; 3. *Chanson nouvelle des regrets douloureux et pleurs lamentables d'Elizabeth d'Autriche, royne de France, sur la mort du roy de Charles IX*, dans le *Sommaire de Rigaud* 1574 et 1576, p. 8-10 ; *Le Plaisant Jardin des belles chansons*, Lyon, [Benoist Rigaud], 1580, p. 3-5 ; 4. *Chanson pitoyable et lamentable des obseques et funerailles de Charles de Valois, roy de France*, *ibid.*, p. 61-68.
- 15 Six chansons sont imprimées à Paris (Bonfons 1576, fol. 91-120), quatre à Orléans (*Recueil des plus belles chansons de ce temps*, Orléans, Eloi Gibier, 1575, fol. 3-9) ; à Lyon, Rigaud publie les chansons sur l'arrivée d'Henri III et sa réception à Venise (*Le Paragon des chansons nouvelles*, Lyon, Benoist Rigaud, 1577, fol. 3-11) et sur son mariage (*Nouveau Recueil de toutes les chansons nouvelles*, Lyon, Benoist Rigaud, s.d., p. 34-44 et dans *Le Plaisant Jardin*, 1580, p. 111-114).
- 16 Le cycle de La Charité : 1. *Chanson du siège mis devant la Cherité* [1577], (« Soldats de Charité »), dans [*Troisième livre du*] *recueil des chansons, auquel sont pour la plupart comprises les chansons des guerres*, Paris, Claude de Monstr'œuil, 1579, fol. 16 v°-17 v° ; dans *Sommaire*, L'Homme et Millot, 1583, fol. 29-30 ; *Le Rosier des chansons nouvelles. Tant d'amour, que de la guerre, contenant la plupart des heureuses victoires obtenues en Auvergne & ailleurs*, Lyon, [Benoist Rigaud], 1580, fol. 31-32 ; *La Fleur des chansons nouvelles, traitans partie de l'amour, partie de la guerre*, Lyon, [Benoist Rigaud], 1580, fol. 37-39 ; *Le Joyeux bouquet des belles chansons nouvelles*, Lyon, 1583, fol. 49-52 v° ; 2. *Chanson nouvelle de la prinse de la Charité* (« O Charité ne dois estre nommée »), dans *Le Rosier* 1580, fol. 2-3 ; *La Fleur*, 1580, fol. 7 v°-8 ; 3. *Chanson nouvelle de la prinse de la Charité* (« O Terre, o Ciel, voyez la grande destresse »), dans *Le Rosier*, 1580 fol. 55 v°-57 ; *La Fleur* 1580, fol. 57-58. Pièce donnée en concert lors du colloque, voir « Notes de programme », pièce n° 10, et ci-dessous Stéphane Partiot, « L'éloge de la paix dans les recueils de chansons sans musique publiés par les libraires-imprimeurs Rigaud et Bonfons (1548-1601) », p. 199-216, en part. Annexes.
- Le cycle d'Issoire : 1. *Chanson contre le Merle d'Yssoire* dans *Recueil Monstr'œuil* 1579, fol. 2-3 ; 2. *Complainte des Dames d'Yssoire*, *ibid.*, fol. 3 v°-5 ; *Sommaire* L'Homme et Millot 1583, fol. 26-27 v° ; *Le Rosier* 1580, fol. 6-7 v° ; *La Fleur* 1580, fol. 11 v°-13 ; 3. *Chanson nouvelle du siège d'Yssoire* dans *Recueil Monstr'œuil* 1579, fol. 5 v°-7 v° ; *Sommaire* L'Homme et Millot 1583, fol. 27 v°-28 v° ; *Le Rosier* 1580, fol. 10-12 v° et *La Fleur* 1580, fol. 15 v°-18 ; 4. *Chanson nouvelle du siège et prinse de la ville d'Issoire en Auvergne* dans *Le Rosier* 1580, fol. 3 v° ; *La Fleur* 1580, fol. 9-11 ; 5. *Chanson nouvelle comme le Merle s'est rendu* dans *Le Rosier* 1580, fol. 7 v°-10 ; *La Fleur* 1580, fol. 13 v°-15. La *Complainte des Dames d'Yssoire* a été reconstituée et donnée en concert dans le cadre du colloque (voir « Notes de programme », pièce n° 3).



rééditions. Ces pièces, qui chantent le châtement des villes rebelles par l'armée du roi, permettent de souligner la poursuite du combat contre les protestants. Dans le même esprit, les chansons sur la capture et l'exécution du comte de Montgomery font partie du cycle des grands rebelles protestants<sup>17</sup>. D'autres titres sont publiés à l'occasion des événements liés à la vie des grands<sup>18</sup> ; mais ce sont des chansons qui s'oublent vite.

La comparaison entre les recueils fait ressortir les particularités de l'entreprise de chaque éditeur. Nicolas Bonfons, en dehors d'un recueil engagé qu'il publie en 1575, a tendance à réimprimer toujours le même bloc des chansons « d'amour et de guerre », car c'est une recette qui marche. Claude de Monstr'œil, Jean L'Homme et Didier Millot puisent dans ces recueils, en y sélectionnant des chansons à la mode. Benoist Rigaud réimprime également les recueils de Bonfons, mais il publie plus que son collègue et son répertoire est plus vaste. Il reflète un réel souci d'information. Ainsi, en 1574, l'année de la mort de Charles IX, il ajoute en urgence au *Sommaire de tous les recueils des chansons les Chansons des derniers propos du roy avec les regrets de la royne*<sup>19</sup>. Il lui arrive également de publier des chansons sur l'actualité des Pays-Bas<sup>20</sup> et sur les événements locaux qui ne suscitent pas d'intérêt à Paris<sup>21</sup>. Il publie même une chanson qui transcrit une ordonnance royale<sup>22</sup>. Les enjeux informatifs de la chanson qui permet de mémoriser les faits d'actualité, jusqu'à la réglementation des prix du pain, semblent particulièrement forts dans cette ville-carrefour commercial, peuplée de négociants et de marchands.

Les libraires continuent surtout à publier les chansons composées avant 1574, en ravivant la mémoire des premières guerres. À Paris, elles sont beaucoup

- 17 *Chanson nouvelle de la resjouissance de la deffaitte de Montgomery*, dans Rigaud 1576, fol. 6-8 v<sup>o</sup>, et la *Complainte de la Contesse de Montgomery, suppliant le Roy de luy pardonner & à ses enfans, pour la rebellion de leur Père*, dans *Sommaire* Rigaud 1576, p. 251-253.
- 18 Deux chansons sur l'entrée du duc d'Anjou à Angers le 13 avril 1578 ont été publiées dans *Le printemps des chansons nouvelles*, Lyon, [Benoist Rigaud], 1579, p. 2-5 et la *Chanson nouvelle de l'entrée de Monsieur dans les villes d'Anuers, Gand & autres* (1582) dans *Sommaire* L'Homme et Millot 1583, fol. 7-8 ; deux chansons sur le mariage du duc de Joyeuse, favori d'Henri III dans *Sommaire* L'Homme et Millot, fol. 3-6 v<sup>o</sup>.
- 19 *Sommaire* Rigaud 1574.
- 20 *Chanson nouvelle du pillage & surprinse de la ville d'Anuers, Le Rosier*, 1580, fol. 33-34 et *La Fleur* 1580, fol. 39 v<sup>o</sup>-40 v<sup>o</sup>.
- 21 Le siège de la Mure (1580) en Dauphiné suscite des publications à Lyon : la *Chanson nouvelle de la ville de la Mure, composee par un Seigneur qui estoit au Siege & prinse d'icelle* dans *Le Joyeux bouquet* 1583, 14 v<sup>o</sup>-19, et dans le *Nouveau recueil des chansons qu'on chante à present, tant de la guerre et voyage de la Fère, de la Mure : & des Chansons amoureuses*, Lyon, 1581, fol. 20-23. On y trouve également la *Chanson nouvelle de la prise de la Mure*, p. 14-19.
- 22 La *Chanson nouvelle, du discours de l'ordonnance du Roy, sur le fait de la Police generale de son Royaume* (*La Fleur* 1580, fol. 3v<sup>o</sup>-5v<sup>o</sup>) reprend l'*Ordonnance sur le fait de la police generale de son royaume* publiée en 1578 à Paris, à Troyes et à Lyon.

plus nombreuses que les chansons sur les faits récents. Celles qui, tout en racontant un fait particulier, permettent de donner l'interprétation globale du conflit, sont particulièrement appréciées. Telle est la chanson qui résume la *Requête* que le prince Louis de Condé a envoyée à Charles IX après l'échec de la tentative de surprendre la cour royale à Meaux en 1567. Le prince y affirmait que les armes ont été prises pour pouvoir approcher le roi afin de dénoncer les menées de la famille de Guise contre les nobles protestants et contre le roi lui-même<sup>23</sup>. Dans la chanson, le prince dit que cette levée d'armes n'a pas été dirigée contre Charles IX, « comme ont bien osé dire / Plusieurs esprits malings, / Qui pourchassent à tort / Nostre ruine & mort ». La réponse de Charles IX montre l'irrecevabilité de cette déclaration et établit le fait de la rébellion protestante. Ces deux chansons qui évoquent les événements vieux de douze ans ne résument pas vraiment les textes publiés mais dégagent le sens global de l'échange qui révélerait l'hypocrisie des huguenots<sup>24</sup>. Les regrets de la princesse de Condé sur l'assassinat de son mari à la bataille de Jarnac en 1569, qui ne se tarissent pas dix ans plus tard, désignent les ministres protestants et l'amiral de Coligny comme responsables des guerres<sup>25</sup>. Certains événements militaires de la troisième guerre de religion sont célébrés au-delà de quatorze années de conflit, soit à cause de l'implication du duc d'Anjou devenu roi de France, soit parce que les villes de Sancerre et de La Charité, assiégées à plusieurs reprises, sont devenues les symboles de la résistance protestante<sup>26</sup>. Le massacre de la Saint-Barthélemy, glorifié comme un juste châtement des rebelles hérétiques, est toujours chanté pendant ces années, soit dans les chansons qui lui sont spécialement consacrées<sup>27</sup>, soit à l'intérieur des chansons portant sur d'autres événements<sup>28</sup>. Le succès des chansons sur le siège de la Rochelle

23 *Requête présentée au Roy par Monseigneur le Prince de Condé*, [Orléans, Eloi Gibier], 1567.

24 *La Requête faite par le Prince de Condé enuoyée au Roy et La Response du Roy* dans Christophe de Bordeaux, *Recueil de plusieurs belles chansons, faictes & Composees contre les rebelles & perturbateurs du repos & tranquillité de ce Royaume de France, avec plusieurs autres chansons des victoires qu'il a plu a Dieu de donner à nostre treschrestien Roy Charles IX*, Paris, Magdeleine Berthelin, s.d., fol. 57-59 v°; Bordeaux, *Beau Recueil*, fol. 57-58 v°; *Recueil Bonfons* 1575, fol. 65 v°-68; *Recueil Monstr'œil* 1579, fol. 39-42.

25 Voir, sur cette chanson, les notes 41 et 42.

26 Voir plus bas, note 38 et 43.

27 *Chanson nouvelle & récréative, des estatz que tindrent les diabolins, après la mort de l'Amiral & tous ses alliez*, *Recueil Bonfons* 1575, fol. 5-6 v°, *Chanson nouvelle de la punition des huguenots*, *ibid.*, fol. 94 v°-96, *Chanson nouvelle sur la deploration des Huguenots, sur la mort de l'Amiral, & ses complices*, *ibid.*, fol. 97 v°-99, *Sommaire Rigaud* 1574 et 1576, p. 41-44.

28 Ainsi le *Cantique des François composée à l'honneur de Dieu qui a renversé les mal'heureuses entreprises des mutins de France (Le Plaisant jardin*, 1580, p. 35-39) explique que le massacre fut un châtement divin pour la rébellion protestante. La chanson *Traistres de la Rochelle* mentionne aussi l'assassinat de l'amiral lors du massacre.

(fin 1572-mai 1573) commandé par le duc d'Anjou<sup>29</sup>, sur son élection au trône de Pologne (mai 1573) et sur son entrée à Paris en septembre de la même année<sup>30</sup> est tout à fait naturel au début de son règne en tant qu'Henri III. Toutes ces pièces semblent perdurer car elles permettent de placer l'actualité politique dans la perspective des origines et de la longue durée du conflit. Toutes racontent, à travers quelques épisodes marquants, la rébellion des hérétiques contre le pouvoir royal catholique et leur châtement inévitable.

#### UN PEU DE MÉMOIRE POUR UN NOUVEAU RÈGNE

Parfois la publication des anciennes chansons obéit à un dessein lisible. En 1575, Nicolas Bonfons fait paraître *Le Recueil des chansons des batailles & guerres aduenues au Royaume de France. Par Christofle de Bordeaux & autres*. La mention de cet auteur et éditeur engagé revendique clairement la tonalité catholique intransigeante de l'ensemble.

La disposition des chansons dans le recueil reflète les préoccupations d'ordre commercial et politique. Il commence par deux titres récents : *Traistres de la Rochelle* (début 1573) et la *Chanson nouvelle des estats que tindrent les diabolins après la mort de l'Amiral & tous ses alliez*, qui met en scène l'assemblée en enfer des protestants assassinés pendant la nuit de la Saint-Barthélemy. Elles sont suivies par cinquante-cinq chansons des années 1559-1569, dont la première célèbre « des bons roys catholiques / Qui en France ont regné, / Punissant les hérétiques<sup>31</sup> ». Le recueil s'achève sur treize chansons récentes portant sur la Saint-Barthélemy à Paris et à Lyon (1572), l'abjuration du roi de Navarre (1572), le siège de La Rochelle, l'élection du roi de Pologne et son entrée à Paris (1573). Cette dernière pièce célèbre la participation du duc d'Anjou au massacre parisien. Cette disposition vise certainement à augmenter les ventes : le début et à la fin du livre constituent des emplacements stratégiques pour attirer le lecteur avec la promesse de la nouveauté. Mais elle reflète également un objectif politique. Le recueil est publié peu après le retour d'Henri III de Pologne, en pleine guerre des Malcontents (1574-1576). Ce conflit oppose le roi à la coalition entre les

29 Les chansons *Traistres de La Rochelle* (voir la note 60) et *Coq à l'asne nouvellement composé*, qui commence par « Tremblez, tremblez vos Rochelois maintenant », dans *Sommaire Bonfons* 1576, fol. 81-82 v<sup>o</sup>, *Sommaire Bonfons* 1578, fol. 71-72, *Sommaire Bonfons* 1582, fol. 73 v<sup>o</sup>-74 v<sup>o</sup>, *Le Recueil des chansons nouvelles de diuers Poëtes François*, fol. 66-67 ; *Sommaire Rigaud* 1574 et 1576 p. 243-251.

30 *Chanson nouvelle de la grande resiouissance des François sur l'election du Roy de Pologne* et *Chanson nouvelle de la resiouissance du peuple de France, sur l'entrée du Roy de Pologne en la ville de Paris* dans *Le Recueil Bonfons* 1575, fol. 109-112, *Sommaire Bonfons* 1576, fol. 10-13 v<sup>o</sup>, *Sommaire Rigaud* 1574 et 1576, p. 24-32. Cette chanson a été reconstituée et donnée en concert en clôture du colloque (voir « Notes de programme », pièce n<sup>o</sup> 5).

31 *Le Recueil Bonfons* 1575, fol. 6 v<sup>o</sup>-8.

nobles catholiques modérés sous la conduite de son frère, François d'Alençon, qui réclament la participation au gouvernement, et les nobles protestants, qui demandent la réhabilitation des victimes du massacre et la liberté de culte. En s'ouvrant sur les trois chansons qui évoquent les combats de la monarchie contre les hérétiques et en s'achevant sur la célébration d'Henri d'Anjou comme guerrier de Dieu, le recueil formule les attentes des catholiques intransigeants vis-à-vis du nouveau roi. Il laisse entendre que le massacre parisien n'était qu'une œuvre de justice et qu'Henri III doit confirmer sa réputation de jeunesse, en s'engageant plus énergiquement dans la guerre actuelle. L'éditeur du recueil encourage les Parisiens à chanter les victoires obtenues contre les hérétiques pour rappeler au roi son devoir. Il cherche à raviver la mémoire émotionnelle des moments les plus glorieux du conflit plutôt qu'à proposer son histoire, car les chansons ne sont pas rangées dans l'ordre chronologique. Chaque chanson est un lieu où se cristallise l'essence du conflit. Lorsqu'il s'agit de raconter un fait local, celui-ci doit être élevé en généralité pour mettre en évidence une attitude exemplaire des catholiques. Telle est l'histoire de la réparation de l'acte iconoclaste perpétré par un huguenot sur la statue de la Vierge, racontée dans la *Chanson nouvelle de l'ymage nostre dame qui a esté remise à la porte saint Honoré*<sup>32</sup>. Les « compagnons » – les membres d'un métier ou d'une confrérie – organisent une procession pénitentielle pour demander pardon à Marie, « le Samedy vnziesme iour / De luillet sans plus contredire ». Cette date tombe bien sur un samedi en 1562, mais les registres de délibérations de l'Hôtel de Ville n'évoquent pas de procession pour cette date. Il s'agit donc d'une procession locale qui n'implique qu'un quartier ou qu'une confrérie. En effet, le trajet décrit est court : la procession part de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois et se dirige, en chantant les hymnes en honneur de la Vierge, vers la porte Saint-Honoré, où le service est célébré et la statue brisée est remplacée par une autre<sup>33</sup>. Les processionnaires sont protégés par les capitaines du quartier, prêts à « frapper à tort et à travers » sur toute personne qui essaierait de perturber la procession ou ne lui manifesterait pas assez de respect<sup>34</sup>. Ce passage permet de souligner la communion de la communauté urbaine, l'alliance de la milice avec le monde des métiers en vue de la réparation du sacrilège. Christophe de Bordeaux, auteur de la chanson, inscrit ce cas concret dans le contexte de l'affrontement général entre les fidèles et les partisans du diable, en priant tous les chrétiens de continuer leur dévotion à la Vierge et de prendre sa défense.

32 *Ibid.*, fol. 9 v<sup>o</sup>-11. Cette chanson a été reconstituée et donnée en concert en clôture du colloque (voir « Notes de programme », pièce n° 6).

33 Sur les processions de réparation, voir Olivier Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

34 Sur ce type d'altercation, voir Barbara Diefendorf, *Beneath the Cross, op. cit.*, p. 56-67.

Il exhorte la justice parisienne à ne plus tolérer « de voir rompre & briser ainsi / des saincts & saintes les images », sous peine de devenir complice des sacrilèges. À la fin de la chanson, le chanteur appelle à la prière : « Prions Dieu & la sainte Vierge / Qu'il nous pardonne nostre meffaict », c'est-à-dire, la faille dans la protection des lieux saints. Ce qui est digne de mémoire, dans ce cas particulier, c'est bien la démarche pénitentielle de la communauté parisienne à laquelle le lecteur est invité à participer à travers le chant.

Les chansons racontent les événements en simplifiant leur trame et en sélectionnant ce qui doit être mémorisé. Christophe de Bordeaux compose souvent ses textes poétiques à partir d'un imprimé en prose qui lui permet de se procurer les informations détaillées. Ainsi, pour écrire la *Chanson nouvelle de la deffaite de l'armée des Huguenots, rebelles & seditieux, par Monseigneur le Duc d'Anjou frere du Roy*, il s'est servi du *Discours de la bataille du lundy troisieme iour d'Octobre 1569* de Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy, publié à Paris chez Jean Dallier. Il a coupé la description des manœuvres de l'armée, les détails techniques sur son campement et son approvisionnement ; il a simplifié le déroulement de la bataille et enlevé la liste des morts dans l'armée du roi. Pourtant, plusieurs passages restent reconnaissables. Le chansonnier développe les morceaux qui mettent en valeur le courage des chefs nobiliaires, dont il cite les noms pour les fixer dans la mémoire collective. Il a amplifié les paroles que le maréchal de Tavannes adressait au duc Henri d'Anjou pour l'encourager à commencer l'assaut, passage qui illustre la confiance que les chefs catholiques éprouvent à l'égard de Dieu<sup>35</sup>. La description de la bataille, qui masque tous les moments d'incertitude au profit d'une action linéaire et énergique, s'achève par le massacre des fuyards par les Suisses, décrit comme une joyeuse boucherie procédant à une sorte de festin anthropophage :

Eulx estans a la feste  
 Vous eussiez veu alors  
 Coupper bras, jambes & testes  
 A ces chiens huguenots,  
 Levant des charbonnees  
 De leurs cuysse& reins,  
 Pour pendre aux cheminees  
 Des charcutiers de Reims<sup>36</sup>.

35 Voir, pour l'analyse plus complète de l'adaptation du *Discours*, Tatiana Debbagi Baranova, « Les batailles en chanson : le cas du *Beau recueil de belles chansons spirituelles* de Christophe de Bordeaux », dans Jérémie Foa et Paul-Alexis Mellet (dir.), *Le Bruit des armes. Mises en formes et désinformations pendant les guerres de Religion (1560-1610)*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 305-316.

36 *Le Recueil Bonfons* 1575, fol. 73 v<sup>o</sup>-77 v<sup>o</sup>.

Toutes ces modifications doivent dégager le sens sacré de l'événement, donner une preuve éclatante et mémorable du soutien que Dieu apporte à l'armée catholique. Ce recueil est conçu comme un outil pour rafraîchir le souvenir des victoires catholiques – celles du roi, des chefs nobiliaires, des communautés – afin d'inaugurer un nouveau règne par le renouvellement de l'union contre l'hérésie. Pourtant les chansons qu'il tente de remettre au goût du jour<sup>37</sup> ne semblent pas toutes attirer l'attention du public. Seuls quelques titres sont réimprimés dans les années qui suivent. Comment expliquer leur succès et que disent ces chansons sur les représentations du conflit religieux ?

### CHANSONS À SUCCÈS

142

Pour identifier les chansons à succès, il faut prendre en compte la typologie des recueils : alors que les productions spécialisées sur le conflit publient les chansons que l'éditeur veut rappeler à son public, les recueils de chansons « d'amour et de guerre » qui visent le succès commercial reprennent plus volontiers les titres à la mode. Mais l'indicateur le plus fiable de la popularité d'un titre reste son utilisation pour donner l'air à d'autres chansons.

Parmi sept chansons les plus publiées<sup>38</sup>, trois semblent avoir été de véritables « tubes ». La première est une plainte, désignée dans les recueils par son *incipit*, « Dames, dames, je vous prie à mains jointes », transformé plus tard en « Dames d'honneur, je vous prie à mains jointes ». Dans les recueils de Christophe de Bordeaux, elle s'intitule la *Chanson nouvelle sur la deploration & regrets de la Princesse de Condé*<sup>39</sup>. La voix lyrique est celle de Françoise d'Orléans Longueville (1549-1601), jeune veuve de Louis de Condé. Ce prince, chef du parti protestant, fut tué à la bataille de Jarnac, le 13 mars 1569, probablement

37 Le recueil reproduit en effet plusieurs chansons publiées dans les autres recueils de Christophe de Bordeaux.

38 En plus des chansons qui seront analysées plus bas, les titres le plus souvent réimprimés sont : 1. *Coq à l'asne de Sancerre et de Charité* (sièges de 1569), (« Tremblez, tremblez Sancerre et Charité... »), Paris, *Sommaire Bonfons* 1576, fol. 84-86 ; *Sommaire Bonfons* 1578, fol. 70 v<sup>o</sup>-72 ; *Sommaire Bonfons* 1582, fol. 73 v<sup>o</sup>-75 ; *Le Recueil des chansons nouvelles de diuers poètes françois*, Paris, Nicolas Bonfons, 1585, fol. 65 v<sup>o</sup>-67 ; *Sommaire Rigaud* 1574 et 1576, fol. 244-251 ; *Sommaire Rigaud*, 1579, p. 73 v<sup>o</sup>-76 v<sup>o</sup>. Cette chanson sert de timbre à : 2. *Chanson nouvelle contenant les derniers propos du Roy Charles IX* (« Plorons Chrestiens... »), dans *Sommaire Bonfons* 1576, fol. 87-88 v<sup>o</sup> ; *Sommaire L'Homme et Millot* 1583, fol. 118 v<sup>o</sup>-120 ; *Sommaire Rigaud* 1574 et 1576, p. 3-7 ; 3. *Chanson du siège mis devant la Charité* (« Soldats de Chérité / Cessez vostre rudesse »), voir la note 1576 ; 4. *Complainte des dames d'Yssoire* (« Si jamais fut telle pitié au monde... »), dans *Recueil Monstr'œil* 1579, fol. 3 v<sup>o</sup>-5 v<sup>o</sup> ; *Sommaire L'Homme et Millot* 1583, fol. 26-27 v<sup>o</sup> ; *Le Rosier* 1580, fol. 6-7 v<sup>o</sup> et *La Fleur* 1580, fol. 11 v<sup>o</sup>-13 ; *Nouveau recueil de toutes les chansons nouvelles, tant d'amour que de la guerre non encores si deuant imprimées*, Lyon, Benoist Rigaud, [ca 1580], [*Nouveau Recueil*, ca 1580], fol. 21-23.

39 *Bordeaux Recueil*, fol. 88 v<sup>o</sup>-90 et *Bordeaux Beau Recueil*, fol. 91-92.

sur l'ordre d'Henri d'Anjou. Après sa mort, son épouse se réfugia, avec ses enfants, à La Rochelle, puis elle revint à la cour et se convertit au catholicisme. La jeune veuve se lamente de la perte de son mari devant ses compagnes. Elle accuse de sa mort non pas les troupes royales, mais son entourage : l'amiral de Coligny, les ducs d'Andelot, de Montgommery et de La Rochefoucault l'ont entraînée dans une révolte suicidaire puis l'ont délaissée malgré leurs promesses d'assistance. C'est bien l'hérésie qui est à l'origine de ce comportement ; car on sait que les promesses du diable sont trompeuses. Les ministres, agents de Satan, sont donc les principaux coupables :

Et vous, ministres, avec vos faces pasles,  
Vous estes cause de malheurs diffames.  
Vous luy disiez : Monseigneur, sans esmoy,  
Nous mourrons tous, ou nous vous ferons roy<sup>40</sup>.

Cette influence diabolique a détourné ce prince du bon chemin, tracé par ses ancêtres, a réveillé son ambition et l'a entraîné vers le camp des traîtres et « obstinés ». Or, la trahison est toujours punie, la cause du roi étant celle de Dieu. Pourtant, il était bon, bien né et digne d'amour, affirme son épouse. Cette affirmation permet de lever le soupçon du vice héréditaire du prince de Condé, ce qui est un besoin fondamental car il s'agit du prince du sang royal. Dans la chanson, ce malheur personnel de subversion du mari est aussi un malheur public, car il se trouve à l'origine de la guerre civile ; celle-ci s'expliquerait par la contagion hérétique qui a permis aux ministres de séduire les grands nobles et de les retourner contre le roi. La chanson propose donc une sorte d'histoire tragique qui distribue les responsabilités et nomme les principaux coupables afin d'ancrer leurs noms dans la mémoire des catholiques. Ainsi, la liste des pires ennemis de Dieu et du roi était chantée bien avant le massacre de la Saint-Barthélemy. Après le massacre, chanter ces noms signifie prolonger leur châtement infamant.

La *Complainte de la princesse de Condé* a beaucoup de succès. En dehors des trois publications liées au nom de Christophe de Bordeaux, on la trouve dans plusieurs recueils parisiens et lyonnais<sup>41</sup>. Elle donne son air à la bonne moitié de chansons de lamentation de cette époque, y compris celle de la reine Élisabeth d'Autriche déplorant la mort de Charles IX. La chanson est donc ancrée dans

<sup>40</sup> *Ibid.*, fol. 92.

<sup>41</sup> *Le Recueil Bonfons* 1575, fol. 90-91 ; *Sommaire Bonfons* 1576 fol. 79 v<sup>o</sup>-81 ; *Recueil Monstr'œil* 1579, fol. 42 v<sup>o</sup>-44 ; *Sommaire Rigaud* 1574 et 1576, p. 227-230 ; *Chansons nouvelles*, [Lyon, Rigaud, vers 1580], BnF, Rés. Z Don 594 (448,6), fol. 29-30 v<sup>o</sup>.

la mémoire musicale des lecteurs<sup>42</sup>. La majorité des occurrences lie cette mélodie aux récits de la chute des villes rebelles, comme c'est le cas pour la *Chanson nouvelle sur la prise de La Charité*<sup>43</sup> ou les plaintes des Dames d'Issoire<sup>44</sup>, de La Fère<sup>45</sup> et de La Rochelle<sup>46</sup>. Les dames d'Issoire, ayant survécu à la prise de leurs villes, à la perte de leurs maris et de leurs enfants, regrettent leur faute. Les dames de La Rochelle redoutent la chute de leur ville et demandent pitié aux soldats du roi. La plupart de chansons composées sur cet air véhiculent un message édifiant : les rebelles hérétiques trahissent non seulement Dieu et leur roi mais aussi leurs femmes et leurs enfants car ces derniers payeront forcément pour leurs actes. Ces plaintes sont si ancrées dans le quotidien de l'époque qu'elles sont très souvent publiées au sein des recueils non militants, à dominante amoureuse.

144

Un autre véritable « tube » de l'époque, « Tel qu'un petit aigle sort... » de Pierre de Ronsard, se rapporte au même événement. Le *Chant triomphal pour jouer sur la lyre sur l'insigne victoire qu'il a pleu à Dieu donner à Monseigneur, Frère du Roy* a été composé avant août 1569 en honneur du duc Henri d'Anjou, jeune vainqueur de la bataille de Jarnac<sup>47</sup>. Comparé à un petit aigle terrassant un dragon ou à un lionceau attaquant un « grand taureau sauvage », ce jeune guerrier met fin à la guerre civile :

Il a tranché le lien  
 Gordien  
 Pour noz bonnes destinées,  
 Il a coupé le licol  
 Qui au col  
 Nous pendoit des huitz années.

Ce passage fait référence à l'assassinat de Condé qui décapite le parti protestant. Ce message radical a dû être adouci quand le duc d'Anjou est devenu roi, pour ne pas insister sur sa responsabilité dans la mise à mort de son parent. À partir

42 Kate van Orden, « Female “Complaintes” : Laments of Venus, Queens, and City Women in Late Sixteenth Century France », *Renaissance Quarterly*, 54/3, automne 2001, p. 801-845.

43 *Chanson nouvelle de la prise de la Charité* (« O Charité ne dois estre nommée... ») dans *Le Rosier* 1580, fol. 2-3 v°, *La Fleur* 1580, fol. 7 v°-9.

44 Voir la note 38.

45 *Déploration des Dames de la ville de la Fere, tenues forcément par les ennemis de la Religion Catholique*, dans *Nouveau recueil des chansons qu'on chante à present, tant de la guerre et voyage de la Fère, de la Mure : & des Chansons amoureuses*, Lyon, 1581, p. 9-13, dans *Chansons nouvelles*, fol. 6-8 et dans *Nouveau verger florissant des belles chansons nouvelles pour la recreation des tristes*, Lyon, Benoist Rigaud, s.d., fol. 5v°-7v°.

46 *Chanson nouvelle sur la douloureuse complainte des dames de La Rochelle aux soudards du camp du roy*, dans *Le Paragon* Benoist 1577 p. 30-33 et *Le Plaisant Jardin*, 1580, p. 69-72.

47 *Le Sixième Livre des Poèmes de Pierre de Ronsard*, Paris, Jean Dallier, 1569, fol. 18 v°. Cette pièce a été donnée en concert à l'issue du colloque (voir « Notes de programme », pièce n° 8).



de 1578, le poème s'intitule *L'Hymne sur la victoire obtenue à Moncontour par Monseigneur d'Anjou à présent roi de France*<sup>48</sup>. Cette bataille a eu lieu quelques mois après Jarnac, le 3 octobre 1569, et la métaphore du « nœud gordien » tranché se rapporte alors au caractère décisif de la victoire sur l'armée dirigée alors par l'amiral de Coligny. L'hymne est mis en musique en 1572 par Nicolas de La Grotte, organiste ordinaire du duc d'Anjou<sup>49</sup>. Il est certainement chanté pendant les fêtes de la cour. Christophe de Bordeaux qui reconnaît son utilité militante, le publie dans ses recueils, d'abord sans indication d'air<sup>50</sup>. En 1576, on le trouve dans le *Sommaire de tous les recueils des chansons* de Nicolas de Bonfons qui propose de le chanter sur l'air de *Quand ce beau printemps je vois*<sup>51</sup>, une autre poésie de Ronsard mise en musique par Nicolas de la Grotte vers 1569<sup>52</sup>. La transposition est facile car Ronsard utilise, dans les deux poésies, une strophe très populaire depuis le début du siècle, A7A3B7C7C3B7<sup>53</sup>. La même strophe et le même air sont d'ailleurs utilisés pour les chansons sur la réception d'Henri III à Venise et sur son sacre ; ils semblent être associés avec la personne du roi au début de son règne<sup>54</sup>. Avec la chanson « Tel qu'un petit aigle... », on observe donc deux formes musicales parallèles : la version de la cour, celle de La Grotte, publiée par Le Roy et Ballard en 1573, 1575 et 1580<sup>55</sup>, et la version de la ville qui se chante sur *Quand ce beau printemps*, publiée au moins à cinq reprises entre 1576 et 1583<sup>56</sup>. L'image du jeune Henri de Valois comme bras armé de Dieu, vainqueur des hérétiques, est donc rappelée sans cesse aussi bien à la cour que dans les différents milieux urbains.

48 *Les Hymnes de P. de Ronsard*, Paris, Gabriel Buon, 1572-1573, t. V, p. 144-148.

49 Nicolas de La Grotte, *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres, mises en Musique par N. de la Grotte, vallet de chambre et Organiste ordinaire de Monsieur frère du Roy*, Paris, Adrien le Roy & Robert Ballard, 1572.

50 *Bordeaux Recueil*, fol. 90.

51 *Sommaire* Bonfons 1576, fol. 112.

52 Nicolas de la Grotte, *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres, mises en musique par N. de la Grotte*, à Paris, Adrien le Roy et Robert Ballard, 1569, fol. 12. Elle est publiée à six reprises par Le Roy et Ballard avant 1580, voir François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrien Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Société française de musicologie, 1955, n° 132, 140, 162, 170, 286, 239.

53 Hugues Vaganay, « Une strophe lyrique au XVI<sup>e</sup> siècle », dans [coll.], *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Joseph Vianey* [1934], Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 175-186.

54 *Chanson nouvelle sur la reception de Henri III à Venise*, *Sommaire* Bonfons 1576 fol. 92-93 et *Chanson nouvelle de la resiouissance du peuple des François, sur le saint sacre de Henry de Vallois*, *ibid.*, fol. 96-97 v°.

55 François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrien Le Roy et Robert Ballard*, *op. cit.*, n° 162, 170, 186, 239.

56 *Sommaire* Bonfons 1576, fol. 122-123 ; *Sommaire* Bonfons 1578, fol. 105-106 ; *Sommaire* Bonfons 1582, fol. 105-106 ; *Recueil Monstr'œil* 1579, fol. 8-9 ; *Sommaire* L'Homme et Millot 1583, fol. 111-112 ; *Sommaire* Rigaud 1579, fol. 105-106.

Enfin, la troisième chanson emblématique, *Chanson nouvelle composée par un gentilhomme ayant été prisonnier dedans la Rochelle*, plus connue par son refrain *Traistres de la Rochelle*, témoigne également de l’ancrage profond de la culture de la violence politico-religieuse dans la société. Elle a été composée par Charles Rouault, seigneur du Landreau en Bretagne. Protestant, il a abjuré en 1569. En février 1570, alors qu’il était vice-amiral de Poitou, il a été capturé par les Rochelais et a failli y laisser sa vie ; sa haine des protestants est donc très profonde. La chanson se réfère à la première période du siège, entre la fin de 1572 et le début de 1573, car elle ne mentionne pas l’arrivée de l’armée royale commandée par le duc d’Anjou. L’auteur rappelle aux Rochelais la fin tragique de leur chef, l’amiral de Coligny, qui s’était rebellé contre Dieu et le roi, et leur conseille de se rendre avant qu’il ne soit trop tard car, chante-t-il :

146

Qui se prend à son prince,  
Sent bien à la parfin,  
L’eguillon qui le pince  
Et meine à telle fin<sup>57</sup>.

Il prévient le maire et les habitants qu’ils n’ont aucune chance de résister au roi, car leur ressources sont épuisées : avec la mort de l’amiral, leur organisation politico-militaire, appelée la Cause, s’est effondrée<sup>58</sup>. Ils ne peuvent plus, comme au début des guerres, payer les secours envoyés de l’Angleterre et de l’Allemagne. Ils manquent d’eau et de nourriture. S’ils se rendent et abjurent l’hérésie, ils peuvent espérer le pardon royal ; sinon la mort terrible les attend. Le viol, voire l’assassinat, est promis aux femmes des pasteurs :

Dieu sçait si l’on fera  
Dancer ces jeunes dames,  
Et si on laissera  
En arriere les femmes,  
Des ministres infames,  
Pour leur faire despit,  
Et chasser de leurs ames  
Le nouveau saint esprit<sup>59</sup>.

57 *Le Recueil Bonfons* 1575, fol. 2v<sup>o</sup>.

58 L’auteur utilise ici le vocabulaire de justification du massacre typique pour les écrivains du roi : voir Denis Crouzet, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994, et Tatiana Debbagi Baranova, *À coups de libelles. Une culture politique au temps des guerres de Religion*, Genève, Droz, 2012, p. 267-279.

59 *Le Recueil Bonfons* 1575, fol. 4 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

Cette chanson d'une très grande violence a été imprimée au moins deux fois à Paris et trois fois à Lyon<sup>60</sup>. Sa diffusion ne fait pas de doute, car elle a donné son air à de multiples chansons, par exemple, à celle sur le siège de la Charité (1577), « Cessez vostre rudesse... », qui devient elle-même une chanson à la mode<sup>61</sup>. La mélodie sort de l'usage polémique et investit les genres *a priori* éloignés de la thématique guerrière, comme un cantique de Noël de Christophe de Bordeaux (1581)<sup>62</sup>, comme la *Chanson nouvelle d'une jeune fille d'Angiers, qui s'est laissé embrasser sous les Lauriers*<sup>63</sup> ou encore la *Chanson nouvelle d'un amant envers s'amie* de Nicolas Aygnan<sup>64</sup>. L'air de « Traîtres de la Rochelle » est donné en référence et donc rappelé aux lecteurs des recueils même pendant les périodes de paix, alors que les publications et les paroles injurieuses sont *a priori* interdites par les édits de pacification. Il est donc possible de chanter son engagement, le meurtre et le viol même lorsqu'on chante l'amour. L'idée de la légitimité de la violence guerrière et justicière semble imprégner profondément les sociétés urbaines.

Dans les chansons catholiques publiées à Paris et à Lyon dans les années 1574-1584, le sens profond du conflit des guerres de Religion est expliqué, à travers le récit de quelques événements devenus emblématiques, comme le juste châtement de la trahison hérétique. Cette punition est toujours effectuée par le roi, protecteur de l'Église et bras armé de Dieu, ou par son armée sous la conduite d'un noble catholique. Les événements racontés, qu'ils soient d'importance locale ou nationale, apparaissent comme autant de témoignages sur les victoires de la justice divine. Le chanteur doit les apprendre par cœur, avec les noms propres des participants et les noms de lieux, afin de transmettre leur mémoire, éduquer les jeunes générations et prendre spirituellement part au triomphe de Dieu et des justes. Pendant la douzaine d'années après la Saint-Barthélemy, on constate donc la persistance d'un imaginaire de la violence justicière contre les hérétiques, imaginaire banalisé, s'incrétant jusque dans le discours amoureux. Ainsi, les massacres urbains qui suivent les prises des villes sont présentés comme une fatalité qui doit dissuader les sujets du roi de suivre le mauvais exemple.

60 *Ibid.*, fol. 2-4 v<sup>o</sup>; *Sommaire Bonfons* 1576 fol. 13 v<sup>o</sup>-15 v<sup>o</sup>; *Sommaire Rigaud* 1574 et 1576, p. 35-41; *Le Plaisant Jardin* 1580 p. 46-53.

61 Voir la note 16.

62 *Noël nouveau ou Cantique de la venue des trois Roys*, dans Christophe de Bordeaux, *Noëlz nouveaux, et devotes cantiques à l'honneur de la nativité de nostre Seigneur Iesus Christ*, Paris, Nicolas Bonfons, [1581].

63 *Le Printemps des chansons nouvelles*, Lyon, Benoist Rigaud, [ca 1580], p. 17-19.

64 La chanson est publiée dans la plupart des recueils de Bonfons à partir du *Sommaire* de 1576, fol. 7-8.

Ce qui surprend également dans ces chansons tient à l'absence de toute critique du roi. Elles donnent une vision idéalisée de la figure royale, indissociable de celle de Dieu, en sublimant son rôle de protecteur du Royaume contre l'hérétique. Certes, la chanson fonctionne comme un miroir du prince et a pour objectif de l'inciter à un comportement conforme à cet idéal. Mais elles produisent aussi – et surtout – un effet sur le chanteur lui-même. Le chant permet de s'approprier le récit et ses valeurs, de ressentir les émotions suggérées. De ce point de vue, la chanson est plus efficace qu'une prédication ou une lecture qu'on peut apprécier mais qu'on n'apprend pas par cœur. On peut supposer que dans certaines couches de la population urbaine, celles qui achètent et chantent ces chansons, l'image de la figure royale d'Henri III reste marquée par l'idéal héroïque de sa jeunesse. La portée des critiques rapportées par L'Estoile, exagérées peut-être *a posteriori*, au moment de la réécriture de son *Registre-Journal* qui devait expliquer la crise de la Ligue, ne doit pas être généralisée ; elles ne touchaient probablement pas l'ensemble de la société urbaine. La posture d'un catholique engagé et royaliste était encore possible entre 1574 et 1584. Elle était probablement encouragée et soutenue par la cour qui continue à chanter, quoique à quatre voix, « Tel qu'un petit aigle sort » de Ronsard.

Dans ce contexte, on comprend plus facilement la profondeur de la détresse psychologique face à la menace de voir l'hérétique monter sur le trône et à l'évidente faiblesse d'engagement d'Henri III pour prévenir cette situation. Les catholiques intransigeants qui, encore au début des années 1580, chantaient la juste punition de la nuit de la Saint-Barthélemy, perdent la figure royale rassurante qui sera remplacée par celle du duc de Guise à la fin de cette même décennie. Cela explique aussi, certainement, la radicalité du rejet du roi, qui déçoit les attentes fondamentales de la population en 1588. Cette déception obligera les Ligueurs à renouveler la quasi-totalité du répertoire chanté à la fin des années 1580.

MERCK TOCH HOE STERCK:  
LES « CHANSONS DES GUEUX » AUX PAYS-BAS

*Jelle Koopmans*

La chanson citée dans le titre de cet article (« Remarquez combien forts... »), où l'on peut remarquer une belle rime intérieure, est iconique aux Pays-Bas; elle appartient au patrimoine immatériel et révèle aussi ce qui fut longtemps l'une des obsessions de l'enseignement de l'histoire aux Pays-Bas: la lutte pour l'indépendance, pour la liberté religieuse. Chantée sur un timbre d'origine anglaise (*What if a day*, attribué à John Dowland, sans doute à tort), elle incite les habitants de Bergen-op-Zoom à rester fermes et arrêter l'armée espagnole. La chanson célèbre la victoire des « gueux » et la levée du siège de Bergen-op-Zoom, le 2 octobre 1622. Adolescent, je l'ai chantée à l'occasion de la commémoration de la levée du siège de Leyde (le 3 octobre 1574); elle a encore été chantée lors de la remise d'un doctorat *honoris causa* à Nelson Mandela à l'université de Leyde, université donnée à la ville par le prince d'Orange pour la récompenser de sa résistance ferme devant les troupes espagnoles et qui a ouvert ses portes en 1575. Cette chanson est l'une des plus connues des fameuses « chansons des gueux » si typiques de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle aux Pays-Bas. Il s'agit là de chansons militantes, politiques, qui s'inscrivent dans un contexte bien précis. Avant d'entrer, toutefois, dans le domaine bien spécifique de ce genre de chansons, si genre il y eut, il faut clarifier ce que l'on pourra entendre par une chanson politique.

Comment et pourquoi une chanson peut-elle être politique? Naturellement, on peut en juger par le texte, mais n'y a-t-il pas aussi des moments où, justement, le texte ne peut pas, pour de multiples raisons facilement imaginables, s'autoproclamer politique? Ainsi, les *chanteries* de Valenciennes de 1560 étaient hautement politiques, mais ce que l'on y chantait, c'étaient les *Psaumes* dans la traduction de Clément Marot<sup>1</sup>. Ce qui était politique, c'était le fait de les chanter dans la rue (et de le faire en français) – c'était une provocation voulue, même si les *Psaumes* n'ont pas nécessairement ni toujours une telle fonction. Parfois

1 Charles Rahlenbeck, « Les chanteries de Valenciennes », *Bulletin de la Commission de l'histoire des églises wallonnes*, 3, 1887, p. 121-159.

donc, le fait de chanter, de chanter ensemble, dans un contexte donné, peut être bien plus politique que le texte et par là constituer un défi aux autorités – et une menace de l'ordre public<sup>2</sup>. La chanson politique, c'est aussi, et peut-être avant tout, une question d'usage. Ainsi, en anticipant largement sur la conclusion de cette enquête sur les « chansons des gueux » aux Pays-Bas, on s'aperçoit que c'est le contexte du chant, que c'est l'action de chanter, qui détermine largement comment et pourquoi une chanson peut être ou devenir politique.

150

Un second point à éclaircir ici, et la remarque peut paraître évidente mais elle a son importance, est la place de la chanson religieuse. Le domaine religieux est hautement politisé au xvi<sup>e</sup> siècle, et bien avant, ce qui veut dire que même une chanson « Nous nous réunissons devant le bon Dieu » peut avoir une portée extrêmement politique. Cela non plus n'est pas spécifique à la période des troubles religieux : la chanson mariale, replacée dans son contexte doctrinaire précis, révèle parfois des tensions politiques curieuses auxquelles les critiques modernes ne sont plus guère sensibles, mais qui constituaient, à l'époque des questions non simplement religieuses, mais bien politiques. Retenons qu'une chanson politique n'est pas nécessairement une chanson qui parle de la politique.

Dans un bel article, Jan Dumolyn et Jelle Haemers ont documenté la chanson politique aux Pays-Bas entre le xiv<sup>e</sup> siècle et 1540<sup>3</sup>. Ils ont essayé notamment d'attirer notre attention sur la fonction communicative de la chanson politique et sa place dans la « parole publique ». La chanson communique, elle est une manière de dire des choses aux autres – et c'est cet aspect surtout que Dumolyn et Haemers mettent en lumière. Mais elle est aussi, il ne faut pas l'oublier, une affirmation de l'identité : chanter ensemble, c'est célébrer une identité commune. On va revenir sur la fonction communicative de la chanson et sur la manière dont le chant collectif arrive à fonctionner comme « ciment social » (et dans ce second cas, la chanson ne communique souvent rien d'autre que l'affirmation d'une identité collective<sup>4</sup>). S'y ajoute encore que l'emploi d'un timbre connu et inoffensif peut aider à un usage souterrain, pour initiés uniquement, de telles chansons : là où les autorités n'y reconnaissent que le timbre d'une chanson d'amour, les partisans de la Réforme ou leurs opposants y reconnaissent tout de suite le support du texte subversif, politique. S'y ajoute

2 Car c'est là aussi un point à prendre en considération : les autorités locales, souvent, n'avaient pas de vue politique arrêtée, mais bien le besoin de s'acquitter de leur tâche, qui était de garantir l'ordre public, et on les comprend en cela.

3 Jan Dumolyn, Jelle Haemers, « Political Poems and Subversive Songs. The Circulation of "Public Poetry" in the Late Medieval Low Countries », *Journal of Dutch Literature*, 5/1, décembre 2014, p. 1-22.

4 C'est ce qui arrive par exemple lorsque, dans les stades de football, on entonne par exemple la marche de triomphe des Égyptiens de l'*Aïda* de Verdi.

finalement que la récente invention du carillon, au xv<sup>e</sup> siècle, surtout dans les régions du Nord de la France et des Pays-Bas (au sens large) a sans doute aidé aussi à la diffusion de telles chansons : il ressort bien de la documentation sur les carillons (*Singing Bronze*, en fait les recherches sont toutes récentes<sup>5</sup>) qu'on les employait aussi pour des chansons « populaires » et que les autorités voyaient ce développement d'un mauvais œil. Comme cri de ralliement, le son du carillon porte loin, comme timbre inoffensif dont l'auditeur peut reconnaître le texte politique, il se soustrait au contrôle et peut par conséquent être d'une grande effectivité pour la diffusion, pour la propagation de la chanson politique.

Un autre aspect de la problématique mérite d'être cité ici. C'est que les multiples interdictions qui frappent toutes les formes de la parole publique, chansons, ballades, farces, libelles, tout au long des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, nous montrent que les autorités – royales, municipales, ecclésiastiques – n'ont cessé d'avoir des problèmes avec certaines formes de la parole publique (grande a été ma surprise de devoir constater que les sermons rentrent dans la même catégorie). Un peu partout, aux quatre coins du royaume et certes aussi dans le duché de Bourgogne, on commence à en avoir assez des libertés de l'expression. Dès la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, l'autorité royale veut que les pièces de théâtre soient examinées avant d'être jouées ; tout au long du xv<sup>e</sup> siècle, autorités locales et ecclésiastiques reprendront cette idée ; le xvi<sup>e</sup> siècle continue à multiplier de telles stipulations, ce qui montre bien deux choses. D'une part, il y a clairement un mouvement de contrôle qui, loin d'être anecdotique, présente un caractère plutôt structurel ; d'autre part, la pratique a refusé de se plier aux réglementations à tel point qu'il fallait sans cesse les renouveler. Par exemple, le Parlement de Paris interdit en 1548 les mystères religieux (en fait : de continuer à les jouer), mais doit le rappeler dans un arrêt de 1577, et à nouveau dans un arrêt de 1599, alors que le Parlement de Bretagne rappelle l'interdiction en 1700 et à nouveau en 1702<sup>6</sup>. Si je parle, dans ce contexte, de la parole publique, il s'agit en fait d'un mouvement double, qui, concernant d'abord la parole en tant que parole, se concentre de plus en plus sur le texte, ce que l'on peut savoir du texte (à soumettre aux autorités pour le théâtre et les sermons, mais également les textes mis en vente, comme au portail des libraires à Rouen en 1482)<sup>7</sup>. Pour les chansons, de même, il se crée rapidement une situation où, dès le début du xv<sup>e</sup> siècle, différentes autorités, royales, ducales, municipales, ecclésiastiques,

5 Luc Rombouts, *Singing Bronze. A History of Carillon Music*, Leuven, Leuven University Press, 2014.

6 Jelle Koopmans, « L'effectivité de la législation sur le théâtre : le Parlement de Paris a-t-il interdit les mystères en 1548? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23, 2012, p. 141-150.

7 Rouen, Archives départementales de la Seine-Maritime, G 2141.

s'en prennent aux chansons satiriques, irrespectueuses, où sont nommés d'honorables bourgeois ou leurs femmes... Autant dire que, au moment où les troubles religieux commencent, le lit était déjà fait. D'où une situation dans laquelle se crée une situation où, pour l'historien, il devient de plus en plus difficile de voir avec précision quand il s'agit plus précisément de la « parole publique » (chanson, sermon ou farce) et quand il est justement question des textes, manuscrits ou imprimés, qui commenceront au XVI<sup>e</sup> siècle à rentrer dans la fameuse catégorie des « livres réprouvés ». Une chanson est une chanson, une farce est une farce, mais ce sont tout aussi bien des textes qui peuvent être vendus, être dans la possession d'une personne suspecte. Et ce sont là des questions qui joueront aussi pour les fameuses « chansons des gueux ».

## LES GUEUX

152

Pour en venir à la question des chansons des gueux aux Pays-Bas, une petite introduction historique est nécessaire.

Devant leur nom à la remarque dépréciative de Berlaymont – et comment est-ce possible qu'il ait pu prêter son nom au centre du projet européen à Bruxelles? – à Marguerite de Parme (« Madame, ce ne sont que des gueux »), les hommes qui voulaient se battre pour l'indépendance des Pays-Bas ou pour la religion prétendue réformée (comme le disent les sources françaises), ont pris le nom de *gueux* comme nom générique de la résistance au roi d'Espagne (ou à l'Église de Rome, ce qui revenait au même). La langue néerlandaise connaît le terme *geuzennaam* (« nom de gueux » ou « titre de gueux ») encore aujourd'hui pour désigner tout terme dépréciatif mué en titre de gloire. Des gueux, il y avait deux types, les gueux de la terre et les gueux de la mer : des milices, des factions, qui ont cherché à défier les Espagnols (en réalité puisque le seigneur des Pays-Bas, héritier des ducs de Bourgogne, était depuis Charles Quint aussi roi d'Espagne, il y a là une construction historique). C'était en fait un amas de nobles, de prêtres déchus, d'aventuriers... Notamment les gueux de la mer, se transportant facilement par les grandes flaques d'eau qui, un jour, deviendraient les Pays-Bas actuels, ont été d'une grande efficacité contre une armée espagnole qui se comportait en tous points comme une armée de terre.

Ils portaient la fameuse enseigne des gueux, une médaille avec, sur l'avvers, le texte : « En tout fidèle au roi » et sur le revers « jusqu'à porter la besace », ce qui montre bien comment le terme « gueux » a mené à une mythologie bien particulière à l'intérieur du mouvement. On trouve aussi des exemples d'enseignes avec l'expression devenue proverbiale aux Pays-Bas : « Plutôt Turc que papiste », mais il s'agit là d'une expression employée de plus en plus rarement aux Pays-Bas pour des raisons qui se laissent deviner.



Le combat des gueux pour la liberté, pour l'indépendance des Pays-Bas ou pour l'affranchissement de l'Église de Rome – tout modèle d'explication est bon – a acquis des proportions mythologiques dans l'historiographie néerlandaise depuis le réveil nationaliste du début du XIX<sup>e</sup> siècle, et depuis 1987, on remet annuellement une « médaille des gueux » à des personnes ou des institutions qui se sont battues pour la démocratie, contre la dictature, contre la discrimination. Cette initiative, toutefois, vient de ce que l'on peut appeler la « seconde génération des gueux ».

Pour les chansons, cette même question des deux générations se joue ailleurs : à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, des chansons circulent – chansons militantes ou chansons historiques, formes de propagande ou sources d'information clandestine, qui commencent à être imprimées comme *Geuzenliederen* ou « chansons des gueux ». Il s'agit le plus souvent de contrafactures : nouveaux textes pour des chansons connues, sur des hymnes et des psaumes<sup>8</sup>.

Or, pendant la période de l'Occupation allemande, 1940-1945, la Résistance – et surtout la résistance protestante (d'un certain type de protestantisme, mais nous n'entrerons pas dans une explication des types de protestantisme néerlandais ni n'en dresserons un inventaire), a repris la tradition, a créé, à nouveau sur des cantiques et des *Psaumes*, de nouveaux chants de gueux contre l'occupant – et l'idée de la remise d'une médaille des gueux est sortie de cette tradition. Le phénomène de ces chansons de gueux n'est donc pas simplement historique, mais également fondateur d'une tradition importante qui va de l'enseignement de l'histoire à l'école primaire aux commémorations, voire à un mythe tout moderne.

## LES CHANSONS DES GUEUX

Quand on cherche à donner une place précise au phénomène des chansons des gueux sur un plan proprement historique, un premier pas important, naturellement, est de se pencher sur les sources. Or, notamment grâce aux travaux de mon regretté collègue Louis Grijp – et avec tout ce qu'il a fait dans ses publications, dans les bases de données qu'il a créées au Meertens-Instituut<sup>9</sup>, avec tous les enregistrements qu'il a faits avec la *Camerata Trajectina*, on peut se faire une image de tout cela.

8 Louis Peter Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden eeuw: het mechanisme van de contrafactuur*, Amsterdam, P.J. Meertens Instituut, 1991.

9 Il s'agit de la base nationale Liederbank, <http://www.liederenbank.nl/>. On cherchera par exemple avec le mot-clé « geuzenliederen ».

Comme on l'a vu, les nobles s'unissent pour adresser une requête à Marguerite de Parme et deviennent, grâce à Berlaymont, les gueux. Dès cette date, les chansons des gueux servent à rapporter des événements et à diffuser des opinions. Exemple type : « Ghy Leeuwen jonck ende teere | Smijt alle vreucht onder de voet » sur Egmont et Horne exécutés sur le Grand Marché de Bruxelles en 1567 (« Vous lions jeunes et tendres, suppéditez toute joie »).

En fait, il y a deux moments bien distincts à considérer : d'une part, le fonctionnement réel de ces chansons en tant que chansons – et là, la documentation est plutôt ténue – et, d'autre part, la conservation des textes par la transcription et surtout par la constitution de recueils imprimés destinés à garder la mémoire des chansons, mais peut-être aussi à en alimenter la pratique. Commençons par quelques petits exemples de la pratique.

154

Le 1<sup>er</sup> décembre 1567 à Harlingen, en terre frisonne, un vendeur de feuillets de chansons est emprisonné pour avoir chanté des chansons scandaleuses<sup>10</sup>. Là, il s'agit clairement de chant. Deuxième exemple curieux : un rapport de la cour, retrouvé récemment aux archives de Kampen, contient trois chansons découpées comme preuve. Le vendeur avait obtenu par intermédiaires trois chansons en plusieurs exemplaires, puis il avait, avec la recette, fait réimprimer les chansons à Steenwijk avec un tirage de mille exemplaires (apprécions le détail). Il les avait vendues partout et, pour augmenter sa recette, chantées aussi (apprécions ici encore le détail)<sup>11</sup>. Là, donc, le chant et la vente d'exemplaires se combinent. Chantait-il d'ailleurs pour mieux vendre ses chansons imprimées ? La précision « augmenter sa recette » le donne à penser. Troisième exemple : Jan Theunisz, imprimeur, libraire, distillateur, aubergiste et lecteur d'arabe à l'université de Leyde et puis professeur d'hébreu à Amsterdam (quelle belle combinaison !), imprime des chansons de gueux comme *Een clachte onsoet, die Albertus doet* en 1602, et dans sa publication, il les appelle des *chansons spirituelles*.

Ces exemples relèvent de l'anecdotique, sans doute, et rien ne nous dit ni ne peut dire à quel point ils sont représentatifs, mais ils n'en fournissent pas moins une perspective sur la question, et ils mettent à nu la tension entre le chant en tant que chant et la chanson en tant qu'objet commercial.

Quand on prend les choses par un autre bout, celui des textes conservés, l'image est différente. Le premier « chansonnier des gueux » ou *Geuzenliedboek* voit le jour en 1576-1577<sup>12</sup>. Le titre de la collection est éloquent et définit un

10 Louis Peter Grijp (dir.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001, p. 177.

11 J. Nanninga Uitterdijk, « Vervolging van boekdrukkers de Kampen wegens het drukken van fameuze libellen en geuzenliederen, 1566-1567 », *Bijdragen voor vaderlandsche geschiedenis en oudheidkunde*, nouvelle reeks 8, 1875, p. 192-203.

12 <http://www.liederenbank.nl/resultaatlijst.php?zoek=1001514&actie=lieduitbron&lan=en>.

type de chansons, voire propose un genre spécifique. Or, à y regarder de près, il y a un peu de tout dans le recueil ; c'est une collection dont l'unité profonde réside dans l'usage, c'est-à-dire qu'il s'agit de textes qui ont pu fonctionner d'une certaine manière, et c'est à partir de là, sans doute, que l'idée de les réunir est venue à l'imprimeur. Il faut croire aussi que l'imprimeur, en choisissant ce titre précis pour le recueil, misait sur un public avec une sympathie claire et nette pour la bonne cause. Ajoutons à cela – et le détail a son importance – la question de la date : dix ans, donc, après le moment fatidique où Berlaymont a involontairement créé le mouvement des gueux, il y a déjà une mise en recueil, une sorte de mémoire de ce qui apparemment est devenu entre-temps un genre bien spécifique. À examiner ces textes de près, l'on se rend vite compte qu'il n'y a aucune unité, aucun genre spécifique, mais que, bien au contraire, la collection recueille un peu de tout, militaire ou religieux, spirituel ou d'actualité, avec comme seul critère apparent l'appartenance à une certaine pratique du chant, ou du moins à une certaine communauté de chanteurs ou de lecteurs. Encore une fois : le genre est clairement surtout dans l'usage qu'on en fait.

Ce *Geuzenliedboek* connaîtra de multiples rééditions de plus en plus volumineuses : entre 1576 et 1687, il y aura trente-neuf rééditions de ce volume. Le succès est appréciable et dévoile aussi l'existence d'un marché pour un tel type de publication. À cause du sérieux travail d'adaptation et de remise à jour de la collection, on peut croire que, au lieu de n'être qu'un classique canonisé, le recueil témoigne aussi d'une vie du genre, voire la conditionne d'une certaine manière. Le lien, que l'on voudrait solide, entre la publication de textes et la pratique du chant ne peut toutefois guère être assuré pour ces publications. Autant dire non seulement que la formule d'une collection de chants de partisans a connu une fortune particulière, qu'il a dû y avoir un public particulièrement avide d'acheter de tels textes, mais encore que ces rééditions rentrent dans la « vie d'un genre » à cause des multiples adaptations, amplifications, rédactions de la collection. Que, pendant cette période, le « genre » (si genre il y eut), ait pu rester immobile, voilà ce qui est extrêmement difficile à croire. Bien naturellement, « chanson de gueux » en 1576 n'était pas « chanson de gueux » en 1687 ; certes, la collection a dû devenir de plus en plus un « livre » au sens matériel et a pu perdre, par là même, son rapport direct à la pratique de ces chansons.

C'est également à un tel glissement de la chanson vers la collection imprimée que semble faire allusion l'auteur Bredero, dans sa comédie de *Spaansche Brabander* :

Hier on a encore diffusé un chansonnier de gueux  
 Qui futige amèrement et décoche des traits contre le clergé

Et contre le pape de Rome avec tout ce qu'il y a dans la ville,  
Voire contre le roi, ce qui est crime de lèse-majesté.

Daer is gisteren weer een Geus-Liedtboeck verspreyt,  
Dat bitter schemt en schiet op onze Geestelijckheyt  
En op den Roomschen Paus met al wat inde stadt is  
Ja op den Coningh selfs, dat's *crimen laesae majestatis*.

156

C'est la publication, et non la pratique du chant, qui est en cause ici. Ce qui pose aussi une question importante pour toute étude de la chanson politique pendant les guerres de religion : sommes-nous bien en train de documenter une pratique du chant ou est-ce que l'objet des recherches relève finalement simplement d'une pratique des collections imprimées et par là de l'histoire du livre plutôt que de l'histoire de la chanson ? Avouons, pour rassurer le lecteur, ne pas avoir de réponse claire et nette à la question. À côté de cela, il est nécessaire de rappeler qu'une certaine logique de la conservation fait que, bien naturellement, nous sommes mieux informés au sujet de tels recueils de textes que sur les feuilles volantes et encore moins sur les textes – ont-ils existé, oui, dirait-on – qui n'ont jamais été imprimés (une tradition dont un positivisme poussé à l'extrême nierait la simple existence).

Le grand moment dans la tradition, toutefois, c'est la publication du *Valerius' Gedenckklanck*, « le son de la mémoire » de Valerius : *Nederlandsche Gedenck Clanck*, publié à Haarlem en 1626. Il s'agit d'une publication posthume, Adriaen Valéry étant mort à Veere en 1625. Valerius y fait l'histoire de la guerre contre l'Espagne, publie une grande collection de chansons de gueux (qu'il remanie parfois) et en ajoute de nouvelles de sa propre main. Le livre se veut ouvertement une mémoire vivante des troubles. Bien des chansons de Valerius se sont frayé un chemin vers des recueils pour enfants comme *Kun je nog zingen zing dan mee* (« Peux-tu encore chanter, chante alors avec nous »<sup>13</sup>) du xx<sup>e</sup> siècle, surtout à partir du moment où le nouveau nationalisme du xix<sup>e</sup> siècle s'est emparé de ce recueil.

Je ne vais pas rentrer dans le débat autour de l'hymne national qui est une chanson de gueux<sup>14</sup>. Le *Wilhelmus*, avec dans les initiales des quinze couplets le nom de Wilhelmus van Nassau, se base sur la chanson française de *La folle*

13 Jan Veldkamp et Klaas de Boer, *Kun je nog zingen, zing dan mee! Honderd twee en dertig algemeen bekende schoolliederen*, Groningen, Noordhof, 1906.

14 Voir, à ce sujet, la belle mise au point de René van Stipriaan, « Een nationale whodunit: het Wilhelmus, cold case of oplosbaar », dans *Lof der botheid. Hoe de Hollanders hun naïviteit verloren*, Amsterdam, Querido, 2016, p. 53-78. Le concert de clôture a particulièrement illustré l'emploi du Wilhelmus, sous différents noms (voir « Notes de programme », pièce n° 7).

*entreprise du prince de Condé* – sur le siège de Chartres (1568). La plus ancienne mention univoque de la chanson date du 31 mai 1573, car lors du siège de Haarlem, un soldat a provoqué les Espagnols en chantant, du haut des remparts, *Wilhelmus*; il y a laissé la vie. La première version néerlandaise (une version allemande antérieure existe) se trouve justement dans le *Geuzenliedboek* de 1576. Elle y fait figure de corbeau blanc, au sens où peu de chansons dans ce recueil louent Guillaume d'Orange et presque toutes les chansons s'en prennent avec véhémence au catholicisme, alors que le *Wilhelmus* s'en prend avant tout aux Espagnols<sup>15</sup> et non à l'Église (prétendue catholique<sup>16</sup>) de Rome.

Toutefois, étant une chanson trop clairement orangiste (méprisée par les patriotes et les socialistes), elle ne pouvait guère être prétendre au rang d'hymne national et la jeune monarchie des Pays-Bas adopta en 1815 un autre hymne (*Wien Neerlands bloed*); ce n'est qu'en 1932 finalement que le *Wilhelmus* a eu gain de cause – même si dans l'armée on continuait à chanter *Wiens Neerlands bloed*. Retenons ici tout simplement que ce qui constitue aujourd'hui l'hymne national est une chanson de gueux détournée à d'autres effets, et que sa consécration comme hymne national n'est que récente.

## LA SURVIE

Même si ce que l'on cherche, historiquement, dans la chanson politique, est bien une inscription circonstancielle dans un contexte précis, elle échappe à cela dans une longue durée, mais je crois que cela vaut aussi pour la courte durée. Des chansons fonctionnant d'abord dans un contexte réduit (le siège de Bergen-op-Zoom) sont rapidement devenues des signaux de ralliement ou des célébrations d'une identité. À côté de cela, et c'est un sujet que j'aborde avec un sentiment de malaise, il y a la question religieuse, et cela aussi et parfois même surtout, dans la survie. Prenons pour exemple *Valerius' Gedenkklink*, la chanson *Wilt heden nu treden* (remarquons encore la belle rime intérieure). Il s'agit, le texte ne le montre pas assez, d'une chanson sur la bataille de Tournai et elle est devenue, dans sa traduction anglaise, l'une des chansons par excellence pour *Thanksgiving Day* sous le titre de « We gather together » – elle a même ouvert la messe funéraire pour Jackie Kennedy-Onassis en 1994 dans une église bien catholique d'ailleurs (l'église Saint-Ignace-de-Loyola). Populaire aussi parmi les Mormons<sup>17</sup>, chantée par les nazis en 1938 après le discours d'Hitler annonçant le référendum sur l'Anschluss de l'Autriche et chantée encore aujourd'hui; il s'agit donc d'une

15 *Ibid.*

16 Il s'agit là d'une critique traditionnelle dans le mouvement protestant: comme *catholique* veut dire « universelle », l'Église de Rome, étant partisane, ne peut s'affubler de ce qualificatif.

17 <https://www.youtube.com/watch?v=UpKluxMGTEo>.

chanson aux usages multiples. Il y a des versions plus ou moins radicales, en allemand, en anglais et en chinois de la chanson. Quand on observe cela à partir d'une perspective historienne et anthropologique, on voit à quel point la bataille protestante pour l'indépendance des Pays-Bas a pu servir de légitimation à toute une tradition aux Etats-Unis, où les chansons des gueux se sont trouvées une place naturelle dans la création d'une autre identité, qui se réclame pourtant des idéaux de la tolérance religieuse, d'un sentiment de ralliement qui part d'un rapport personnel, mais curieusement tout aussi bien collectif avec le Seigneur. Une question demeure. Si de telles chansons connaissent une telle polyvalence dans leur survie, qui est extrêmement bien documentée, qui nous garantit qu'elles n'en ont pas aussi eu pendant leur première popularité, extrêmement mal documentée? En d'autres termes : comment peut-on être certain que les chansons des gueux, et leur usage, peuvent être identifiés à un mouvement précis plutôt que d'avoir servi à toute sorte de groupes mécontents, hétérodoxes – religieux, politiques ou sociaux? Pour l'instant, il est difficile de le savoir, mais la disparité des thèmes et des fonctions de ces chansons laissent une marge plutôt large à des spéculations sur le sujet.

#### FONCTIONS MÉMORIELLES

Quand on est dans sa chair, et quotidiennement, historien et que c'est bien en tant qu'historien que l'on cherche à parler des chansons des gueux aux Pays-Bas, il est difficile de ne pas se laisser prendre, malgré soi, à des illustrations de la fonction mémorielle de ces chansons dans la culture des Pays-Bas – où les chœurs, les orgues et les carillons tiennent toujours une place importante et où les souvenirs de l'occupation restent malgré tout encore vivants, mais aussi bien au-delà. En guise de clôture de cette communication, deux éléments pour l'illustrer : la chanson *Merck toch hoe sterck* elle-même a résonné dans la longue durée à Madrid, où le jeune organiste Willem den Boer a joué les variations sur les orgues de l'Oratorio Caballero de gracia<sup>18</sup> (oui : en terre catholique, à Madrid!), et à Leyde pour Nelson Mandela, mais elle a également été utilisée par Stephen Spielberg dans *Band of Brothers* en 2001. Pour les amateurs, ajoutons une version jouée sur le carillon du Zuiderkerk à Amsterdam en 2015<sup>19</sup>. Ce qui montre aussi que, dans la longue durée, l'usage de la chanson des gueux, ou de différentes chansons issues de ce répertoire, s'adapte sans problèmes à de nouvelles réalités.

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=tn3laToLOfg>.

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VaQLwVxlOol>.

Un deuxième élément important avancé ici est bien la tension entre l'histoire plus générale de la chanson politique et le caractère plus ou moins spécifique des chansons des gueux. Ce qui revient à dire que les chansons des gueux ont une place spéciale, que leur étude nous invite à apporter bien des nuances par rapport à la simple question de savoir ce que peut être, ce que peut avoir été une chanson politique (et ce qui fait, justement, qu'elle est « politique »). En même temps, il peut être utile de procéder à une certaine extrapolation de l'idée de la fluidité de la notion de « chanson politique » vers d'autres traditions, notamment vers la chanson pendant les guerres de religion en France.

La troisième question majeure concerne avant tout l'affirmation initiale que le genre est bien dans l'usage, car cet usage est au moins double et d'une part à trouver dans la pratique du chant – et des feuilles volantes éventuellement vendues par des chanteurs, et d'autre part dans la constitution de recueils spécifiques destinés à entériner le genre comme un genre livresque et créer un nouveau type de recueils. Dans le premier cas, le fait de chanter ensemble dans un contexte précis, plus que le texte ou la musique de la chanson, détermine son caractère ; dans le second cas, la circulation partiellement clandestine des recueils « fait » en quelque sorte, le genre.





LES CANTIQUES DECHANTEES DE PIERRE DORÉ :  
UN RECUEIL PIONNIER  
DANS L'HISTOIRE DU CHANT CATHOLIQUE ?

*Pierre Tenne*

Longtemps parfaitement oublié, Pierre Doré connaît un regain d'intérêt, indéniable quoiqu'encore confiné, depuis une vingtaine d'années que les premières études le concernant ont vu le jour, sous la plume de Francis Higman et Marie-Madeleine Fragonard. L'œuvre pléthorique qu'il a laissée, aux nombreux ouvrages souvent difficiles d'accès pour le lecteur français impuissant face à leur éparpillement, reste encore pour l'essentiel à découvrir pour en compléter la connaissance et faire connaître des textes nombreux ne rentrant guère dans la catégorie à laquelle on a assigné Pierre Doré, celle de l'un des premiers combattants de plume française contre les réformateurs protestants. Parmi ceux-ci, et en dépit d'études récentes qui y sont consacrées<sup>1</sup>, *Les Cantiques dechantees* attirent particulièrement l'attention<sup>2</sup>. Il s'agit en effet à première vue d'un hapax dans la production du dominicain, toujours analysé comme tel à notre connaissance, ce qui empêche de relier l'ouvrage au reste de l'œuvre de Pierre Doré autant que de contextualiser réellement cette pièce de circonstance plus étonnante qu'il n'y paraît.

- 1 Nicolas Lombart, « “Chantez tous d'exultation” : modulations de la parole lyrique et célébration politique dans *Les Cantiques déchantez* de Pierre Doré (1549) », dans Gilles Siouffi, Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Les Mises en scène de la parole aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, disponible sur le site OpenEdition. Nous ne développons pas les analyses particulièrement convaincantes de Nicolas Lombart sur ce recueil, auxquelles nous renvoyons pour ce qui concerne la mise en scène de la parole lyrique à l'œuvre dans le texte.
- 2 Pierre Doré, *Les cantiques dechantees, à l'entrée du Treschrestien Roy Henri second de ce nom, et de la Royne de France en la ville de Paris, et le jour de la procession celebre, faite par eux en ladicte ville. 1549. Avec la Symmetrie et accord des vingt lettres latines de L'alphabet. Auteur F. Pierre Doré, Docteur en Theologie. Ensemble tous les Odes, Hymnes, Cantiques, Trenes et Proses dudict auteur. Mis en la page sequente. Omnibus omnia factus sum, ut omnes facerem salvos. I. Corinth. 9. Pour Jehan Ruelle demourant en la Rue saint Jacques, à l'enseigne de la Queue de Regnard. Avec Privilege. Pour une description plus complète, voir Nicolas Lombart, « “Chantez tous d'exultation”... » (art. cit.), qui rappelle aussi les deux exemplaires connus de l'ouvrage : celui, consulté pour cet article comme pour celui de N. Lombart du fonds Goujet de la bibliothèque municipale de Versailles, et un autre quelque peu différent (intitulé *Cantiques dechantez*) à la bibliothèque du Congrès de Washington.*

Le recueil se présente en effet comme la transcription des chants entonnés par le peuple parisien lors des processions accompagnant l'entrée royale à Paris de Henri II et Catherine de Médicis, les 16 et 18 juin 1549. Nicolas Lombart analyse le recueil en mettant en avant la cohérence et l'efficacité de sa structure, qui équilibre les genres poétiques et liturgiques autant que les thèmes politiques et religieux, en mimant le déroulement de la procession. Cette convaincante analyse paraît cependant pouvoir être tempérée en cherchant à confronter *Les Cantiques déchantees* à leur statut de pièce de circonstance, tant celui-ci est problématique eu égard aux autres documents décrivant les cérémonies du 16 et du 18 juin. Ce faisant, il convient de questionner l'inscription du recueil dans l'ensemble de l'œuvre de Pierre Doré, malgré les lacunes de la documentation et de la bibliographie ; mais aussi dans l'histoire de ce genre de textes destinés à être chantés et en réponse à l'actualité où le recueil pourrait être réhabilité en tant que pivot important si ce n'est en tant qu'ouvrage pionnier pour l'histoire du genre. Dans cette perspective, le « discours liturgique et politique idéal<sup>3</sup> » mis en place par ces *Cantiques déchantees* est d'autant plus probant lorsqu'on insère le recueil dans l'œuvre du frère prêcheur et dans les considérations urgentes qui occupent ce dernier ainsi que ses mécènes, les Guise, en juin 1549. Enfin, le choix des timbres paraît confirmer ces hypothèses d'interprétation tout en inscrivant le recueil dans une histoire plus longue du chant catholique face à l'actualité tumultueuse du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment en faisant office de pivot entre l'actualité de la première moitié du siècle marquée par les guerres d'Italie, et la montée en puissance des tensions religieuses et confessionnelles.

#### UNE PIÈCE DE CIRCONSTANCE

*Les Cantiques déchantees* se présentent comme une suite de textes poétiques accompagnés du timbre sur lequel ils sont chantés. Pierre Doré présente certains de ces textes comme ayant été « récoltés », pour emprunter à l'ethnomusicologie un terme anachronique, *in situ* lors de la procession accompagnant l'entrée royale. Cependant, cette mise en avant du caractère circonstanciel et événementiel du livre ne concerne qu'une part minoritaire d'un recueil qui, ainsi que son sous-titre l'indique, contient « Ensemble tous les Odes, Hymnes, Cantiques, Trenes & Proses dudict autheur. ». Le « catalogue » qui fait office de table des matières permet de caractériser plus finement la répartition des textes en fonction de leur caractère circonstanciel ou non : cinq cantiques seulement sur vingt-quatre sont explicitement désignés comme ayant été chantés le jour de la procession<sup>4</sup>, les autres

<sup>3</sup> *Ibid.*, § 2.

<sup>4</sup> Pierre Doré, *Les Cantiques déchantees*, *op. cit.*, fol. 1 v<sup>o</sup> : il s'agit des deux cantiques ouvrant le recueil, « Cantique de l'entrée du Roy », « Cantique de l'entrée de la Royne » ; et de trois cantiques qui le referment, « Cantique faict contre les lutheriens le iour de la

s'organisant autour de plusieurs ensembles cohérents et presque exclusivement liturgiques<sup>5</sup>. La fonction descriptive et quasi documentaire de ces cinq hymnes est confirmée par des descriptions plus institutionnelles de la même cérémonie, qui permet des rapprochements éloquentes avec le texte de Pierre Doré. Ainsi, dans le livret de la « Nouvelle et joyeuse entrée que [...] Henry deuxiesme de ce nom, a faite en [...] Paris »<sup>6</sup>, on retrouve une mention explicite de la comparaison d'Hercule et du Valois dans l'ordre de la procession par la reproduction d'un quatrain affiché lors de la cérémonie :

Longuement a vescu & vivra la memoire  
 D'Hercules, qui tant a de monstres surmontez :  
 Les peuples fiers & forts par moy France domtez  
 Furent, sont & seront ma perdurable gloire<sup>7</sup>.

Dans *Les Cantiques dechantees*, la référence apparaît remarquablement transparente pour le premier cantique en l'honneur de Henri II, au quatrième sizain :

Un Hercules aussi monstre  
 Estre le Roy treschrestien  
 De France, & si demonstre  
 D'heresies rompre lyen  
 Par ainsi H.H. destruiet,  
 Et la foy en tout construit<sup>8</sup>.

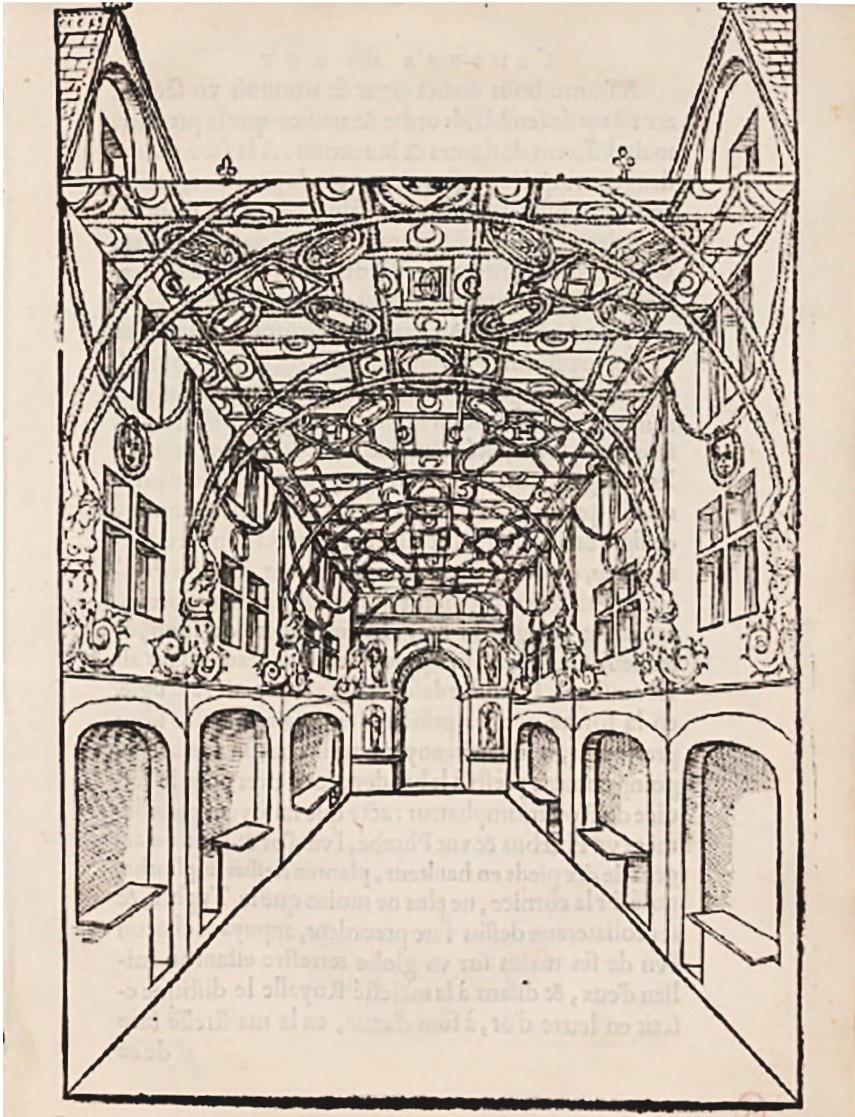
procession du Roy Henry a Paris 1549 », « Cantique de l'Eglise Gallicaine pour ledict iour », « Cantique des gens de religion pour ledict iour ». Ce catalogue présente une contradiction avec le reste du texte, puisqu'il annonce les textes latins (trois hymnes et une prose à la Vierge) après les derniers cantiques, à l'inverse de ce qui est fait dans le recueil. On peut y voir avec Nicolas Lombart une volonté consciente d'organisation dramatisée du recueil comme miroir de la procession effectivement réalisée lors de la cérémonie ; mais il nous semble qu'il faut faire un sort plus grand au fait qu'il s'agit certainement d'une création poétique et liturgique complexe qui dépasse le simple cadre de la dramaturgie : Pierre Doré invente très certainement une autre procession.

5 Nicolas Lombart, « “Chantez tous d'exultation”... », art. cit., § 6 : « Le cœur du recueil s'organise en fait selon quatre grands ensembles où dominent nettement les genres liturgiques, en particulier psaumes et hymnes. »

6 « C'est l'ordre qui a este tenu a la nouvelle et ioyeuse entree, que tres-hault, tresexcellant, & trespuissant Prince, le Roy treschrestien Henry deuxiesme de ce nom, a faite en sa bonne ville & cité de Paris, capitale de son Royaume, le se- ziesme iour de luing M. D. XLIX a Paris, Par lean Dallier Libraire, demourant sur le pont saint Michel à l'enseigne de la Rose Blanche Par Privilege du Roy », dans [*Recueil factice de quatre livrets de fêtes*], Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, numérisé sous la cote NUM-8-RES-531, p. 5-82.

7 *Ibid.*, p. 24.

8 Pierre Doré, *Les Cantiques dechantees*, *op. cit.*, fol. 3 v<sup>o</sup>.



1. Le pont Notre-Dame lors de l'entrée royale du 16 juin 1549,  
d'après la « Nouvelle et joyeuse entrée », fol. [cVIr], Paris,  
bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, coll. Jacques Donut

Dans ce rapprochement, qui n'est pas isolé<sup>9</sup>, apparaît la fonction informative et documentaire du projet poétique de Pierre Doré en même temps que sa subversion en un propos militant effectivement idéal, voire idéalisé. Le dominicain sublime la procession en une succession imagée d'hypotyposes, qui, tout en conservant la nature encomiastique de ce cantique, l'orienté déjà

<sup>9</sup> Voir aussi, dans le même *Recueil factice de quatre livrets de fêtes*, le texte correspondant au sacre de Catherine de Médicis.

vers les « remontrances et exhortations » envers un roi à qui sont déjà rappelés ses devoirs de très-chrétien, là où l'ordre de la procession insiste moins sur ce thème<sup>10</sup>. Pour les Parisiens de 1549 ayant assisté à la procession, ce cantique est ainsi hautement parlant en ce qu'il reprend une trame événementielle et des images partagées, comme le souligne encore la référence aux armes du roi (« H.H. ») qui furent effectivement largement représentées lors des constructions éphémères de la cérémonie (ill. 1).

*Les Cantiques dechantées*, dans leur partie explicitement circonstancielle, se fondent ainsi sur des événements précis de la procession de juin 1549, qui a marqué les Parisiens<sup>11</sup>. Pierre Doré exploite très vraisemblablement la vivacité de ces souvenirs et de cet imaginaire partagé, dans une publication rapidement réalisée suite à l'entrée royale. Surtout, il subvertit entièrement le déroulement d'une procession éminemment politique et dirigée par le pouvoir monarchique pour lui donner un sens plus conforme à ses convictions et à sa foi, dans une perspective à la fois agonistique et euphémisante : en effet, si les passages les plus encomiastiques à l'égard du couple royal semblent exagérer la dimension confessionnelle et religieuse, Pierre Doré n'évoque pas le fait que des hérétiques furent peut-être brûlés lors de la procession avant que le roi ne rende la justice<sup>12</sup>. Le propos du frère prêcheur est donc bien celui d'une urgence prioritaire de la lutte contre l'hérésie, prisme à travers lequel il retranscrit poétiquement ces événements en les implantant dans un imaginaire collectif vraisemblablement vivace au moment de la publication : celui d'une entrée royale marquante, et celui mélodique des timbres choisis. Par cette construction littéraire sophistiquée, il cherche avant tout – et avec beaucoup de libertés quant au déroulé des événements – à faire valoir une conception religieuse et politique qui est celle qu'il défend dans son œuvre depuis ses premières publications : gallicanisme, lutte contre l'hérésie qui passe par la théologie, la piété (notamment mariale), et affrontement intellectuel véhément qui exclut de moins en moins une violence physique et politique à l'encontre des protestants.

Ce rapport des *Cantiques dechantées* à leur circonstance éclaire à plus d'un titre le projet du dominicain dans cette œuvre. En premier lieu, il s'agit pour lui d'actualiser sa pensée et son agenda politique et religieux personnel à travers une

10 Voir Nicolas Lombart, « “Chantez tous d'exultation”... », art. cit, pour cette idée des « remontrances et exhortations » au roi.

11 *The Entry of Henry II into Paris, 16 June 1549*, éd. Ian Dalrymple Mc Farlane, New York, Center for medieval and early Renaissance studies, 1982 et Lawrence Bryant, *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony. Politics, ritual and art in the Renaissance*, Genève, Droz, 1986, p. 51-66, cité par Nicolas Lombart.

12 *The Entry of Henry II...*, éd. cit. Cette euphémisation des moments les plus durs de l'entrée royale (pour le protestantisme) paraissent curieux, mais pourraient s'expliquer par le souci, fréquent chez Pierre Doré, d'une pédagogie qui n'est pas exempte d'un goût pour le consensus voire le consensuel.

forme et une occasion qui s'y prête effectivement pour les Parisiens<sup>13</sup>. À ce titre, Pierre Doré est précurseur dans l'invention d'une forme poétique militante propre aux affrontements confessionnels de la France du xvi<sup>e</sup> siècle, et pose des jalons pour ses successeurs mieux connus dans le genre produisant des œuvres similaires dix à vingt années plus tard, tels Artus Désiré et Christophe de Bordeaux<sup>14</sup>. L'accentuation croissante des tensions confessionnelles dans les années précédant le déclenchement des guerres de religion paraît expliquer pour une bonne part le succès, lui aussi croissant, de ce type d'écrits destinés sans doute aux « demi-lettrés » identifiés par Roger Chartier<sup>15</sup>. Au-delà des stratégies de la réception mises en œuvre par ce type d'écrit, le propos et l'organisation du livre rentrent dans une stratégie plus vaste de mise sous pression du public catholique et du pouvoir royal, qui à l'époque est prise en charge notamment par les Guise, patrons de Pierre Doré. Ce rappel du patronage du frère prêcheur invite ainsi à inscrire *Les Cantiques dechantées* dans

- 13 Nous renvoyons aux analyses que Nicolas Lombart fait de l'organisation des textes liturgiques du recueil n'étant pas liés explicitement à l'entrée royale : on y retrouve, comme nous le verrons ci-dessous, une synthèse sous forme poétique des ouvrages précédents de Pierre Doré.
- 14 Artus Désiré, *Les disputes de Guillot le porcher et de la Bergère de S. Denis en France contre Jehan Calvin prêdicant de Genesve. Sur la vérité de nostre sainte foy catholique et religion chrestienne*, Paris, Pierre Gaultier, 1559 ; et Christophe de Bordeaux, *Beau recueil de plusieurs belles chansons spirituelles, avec ceux des Huguenots heretiques & ennemis de Dieu & de nostre mere sainte Eglise. Faictes & composees par maistre Christofle de Bourdeaux*, Paris, Madeleine Berthelin [ca 1569-1570]. Sur ce dernier recueil, voir notamment Tatiana Debbagi Baranova, « Combat d'un bourgeois parisien. Christophe de Bordeaux et son *Beau recueil de plusieurs belles chansons spirituelles* (vers 1569-1570) », dans Gabriele Haug-Moritz et Lothar Schilling (dir.), *Médialité et interprétation contemporaine des premières guerres de Religion*, Berlin/Boston, De Gruyter Oldenbourg, 2014, p. 135-146. La dimension musicale paraît particulièrement importante pour distinguer l'entreprise de Pierre Doré de recueils comparables de la génération antérieure : par exemple, Pierre Gringore – qui partage avec Doré le patronage de la maison de Lorraine – publie en 1527 un recueil de *Chantz royaux* qui dans son propos christologique et politique offre des similitudes avec Pierre Doré, autant d'ailleurs que dans le style imagé et marqué de symbolisme. Cela dit, l'ouvrage de Gringore ne mentionne aucun timbre et ne semble pas destiné à être chanté, et fait bien plus appel à l'illustration par de nombreuses gravures. Dans ce moyen terme de l'édition parisienne du xvi<sup>e</sup> siècle, *Les Cantiques dechantées* paraissent bien être pionniers et ouvrir la voie à une forme poétique qui fit florès dans les décennies suivantes.
- 15 Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 118. Cité par Tatiana Debbagi Baranova, « Combat d'un bourgeois parisien », art. cit. Sur les implications du conflit religieux dans ce type d'écrits, voir aussi Olivier Christin, *Confesser sa foi. Conflits confessionnels et identités religieuses dans l'Europe moderne (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009 ; Luc Racaut, *Hatred in Print. Catholic Propaganda and Protestant Identity During the Franch Wars of Religion*, Aldershot, Ashgate, 2002 ; Tatiana Debbagi Baranova, *À coups de libelles. Une culture politique au temps des guerres de Religion (1562-1598)*, Genève, Droz, 2012 ; Jérémie Foa, « "Plus de Dieu l'on dispute et moins l'on en fait croire" ». Les conférences théologiques entre catholiques et réformés au début des guerres de Religion », dans Nagy Piroška, Michel-Yves Perrin, Pierre Ragon (dir.), *Les Controverses religieuses entre débats savants et mobilisations populaires*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2011, p. 79-101.

l'ensemble de son œuvre, pour mieux contextualiser le recueil en dehors de sa seule circonstance revendiquée.

## SITUATION DES *CANTIQUES DECHANTEES* DANS L'ŒUVRE DE PIERRE DORÉ

### La dernière période d'un auteur renommé

*Les Cantiques dechantees* sont publiés par Jehan Ruelle en 1549<sup>16</sup>, alors que la carrière de Pierre Doré arrive à son faite<sup>17</sup>. Comme l'a montré Francis Higman dans des travaux pionniers, le dominicain fut l'un des premiers à entrer, en langue française, dans l'arène de la confrontation avec les réformateurs protestants<sup>18</sup> : mais aussi l'un des plus prolifiques écrivains francophones avec Calvin du XVI<sup>e</sup> siècle. L'oubli dans lequel est tombé le frère prêcheur fait ainsi ignorer sa notoriété auprès de ses contemporains, pour qui il fut, d'après Francis Higman toujours, l'auteur le plus diffusé en français avec le réformateur installé à Genève. Au moment où sont publiés *Les Cantiques dechantees*, il publie depuis plus de dix ans<sup>19</sup>, et comme en témoignent les multiples réimpressions et impressions de ses œuvres, connaît un succès durable et de grande ampleur.

Ce succès a plusieurs explications mises en exergue par les travaux de Francis Higman ou de Marie-Madeleine Fragonard. Pierre Doré profite d'une période prospère pour l'influence intellectuelle des dominicains en France comme dans

- 16 L'entrée royale d'Henri II et Catherine datant des 16 et 18 juin 1549, les délais de publication des *Cantiques dechantees* paraissent rapides sans être extravagants au vu du fonctionnement de l'édition de la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. En tout état de cause, la chronologie invite à situer la publication plutôt à la fin de l'année 1549, ce qui peut avoir son importance pour des considérations contextuelles évoquées ci-dessous. Par ailleurs, cette publication extrêmement rapide interroge le statut de ce texte, en introduisant la possibilité difficile à prouver dans l'état actuel de la documentation, d'un recueil de textes déjà en partie préparés avant l'entrée. Pour abonder dans le sens d'un opportunisme de Pierre Doré rattachant un travail déjà prévu à l'occasion de l'entrée royale de juin 1549, le fait que cinq seulement des chants ici compilés (sur vingt-quatre) soient explicitement présentés comme récoltés lors de cet événement est particulièrement symptomatique. Il y a une donc une possibilité invérifiable, appuyée par la datation du livre comme par son organisation interne, qu'on ait ici affaire à un recueil hybride réemployant un matériel déjà préparé à l'occasion d'un événement singulier – l'entrée royale – pour lequel l'auteur a repris une part de son livre.
- 17 Comme nous le développons ci-dessous, la carrière littéraire du dominicain est donc remarquablement courte : sa période faste dure un peu plus d'une décennie, entre 1538 et 1551.
- 18 Voir notamment Francis Higman, *Lire et découvrir : la circulation des idées au temps de la Réforme*, Genève, Droz, 1998.
- 19 D'après Francis Higman, *Piety and the People. Religious Printing in French 1511-1551*, Aldershot, Scolar Press, 1996. Les premières publications de Pierre Doré datent de 1538 avec notamment *Les Allumettes du feu divin, pour faire ardre les cœurs humains en lamour de dieu... Avec les Voyes de paradis*, Paris, Estienne Caveiller pour François Regnault et Jean Ruelle, 1538, 2 vol. Francis Higman compte huit rééditions de ce texte, probablement le plus célèbre et le premier de Pierre Doré, avant 1550. Cela dit, le catalogue des œuvres donné par F. Higman fait état de certains textes non datés et comporte certains oublis, notamment *Les Cantiques dechantees* qui n'y figurent pas.

d'autres territoires de la chrétienté<sup>20</sup>. L'intérêt populaire pour les controverses confessionnelles va croissant à mesure que progressent les idées réformées dans la société chrétienne de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Elles passent notamment, pour un large public, par un succès notable de la littérature de piété et de spiritualité. Par ailleurs, Pierre Doré, sans être un poète de grand éclat, parvient à trouver un style efficace auprès du public parisien et français dans sa « stratégie de la reconquête » face à la réforme protestante qu'il combat tout d'abord dans l'affrontement théologique à destination d'un public élargi<sup>21</sup>. Cette histoire de l'œuvre du dominicain, désormais mieux connue, permet d'insister sur le fait que *Les Cantiques dechantées* ne sont probablement pas publiés dans un anonymat total qui serait contradictoire avec la notoriété de leur auteur. Toutefois, le peu d'exemplaires qui nous en est parvenu accrédite l'hypothèse d'une publication restreinte, pour une œuvre plus confidentielle que d'autres ouvrages contemporains de Pierre Doré. Ce constat est à mettre en rapport avec la nature circonstancielle des *Cantiques dechantées*, comparable à d'autres ouvrages proches dans le temps et dans leur nature<sup>22</sup>, notamment l'*Oraison panégyrique* à Claude de Lorraine de 1550. Cependant, la publication chez le principal éditeur de Pierre Doré, Jean Ruelle, alors influent dans les milieux savants parisiens, ainsi que la qualité de l'impression, interdisent de considérer qu'il s'agit d'un ouvrage mineur d'un auteur renommé alors au faite de sa gloire littéraire.

Au-delà de la question de la diffusion, ces *Cantiques dechantées* prennent place dans une période de production abondante du frère prêcheur, à la fin de sa carrière. Sa gloire littéraire était en 1549 établie par des ouvrages plus anciens et assurée par leurs nombreuses réimpressions<sup>23</sup>. La fin des années 1540 marque une inflexion dans l'œuvre de Pierre Doré : les textes publiés entre 1548 et 1551 sont en effet singulièrement plus véhéments que les pièces antérieures

20 John Langlois, « Pierre Doré, écrivain spirituel et théologien des laïcs », *Mémoire dominicaine*, 12, 1998/1, p. 39-47. Cité par Nicolas Lombart, « "Chantez tous d'exultation"... », n. 3 et 6. John Langlois insiste notamment sur le fait que Pierre Doré est une exception au sein des dominicains contemporains, qui restent distants par rapport à la controverse religieuse.

21 Marie-Madeleine Fragonard, « Pierre Doré : une stratégie de la reconquête », dans Olivier Millet (dir.), *Calvin et ses contemporains*, Genève, Droz, 1998, p. 179-194. Voir aussi Francis Higman, « La réfutation par Pierre Doré du catéchisme de Megander », dans Pierre Colin, Élisabeth Germain *et al.*, *Aux origines du catéchisme en France*, Paris, Desclée, 1989, p. 55-66. Sur la question du public de Pierre Doré, voir J. Langlois, « Pierre Doré, écrivain spirituel et théologien des laïcs », art. cit. : il apparaît assez clairement que Pierre Doré cherche à « vulgariser » – pour utiliser un anachronisme facile – la controverse auprès du public dans une démarche didactique qu'incarne son travail sur le catéchisme.

22 À tous les points de vue : publication sans doute rapide après l'événement, taille restreinte mais édition soignée, et mentions importantes de la lutte contre l'hérésie dans les deux cas.

23 Francis Higman, *Piety and the People*, *op. cit.*, p. 177-190. Francis Higman recense 54 éditions de 24 ouvrages différents.



de combat contre l'hérésie<sup>24</sup>. Les accents eschatologiques mentionnés par Denis Crouzet se retrouvent ainsi plus dans ces dernières œuvres que dans les premières<sup>25</sup>. Ce tournant tardif de l'œuvre de Pierre Doré peut dans cette perspective s'expliquer à travers l'évolution du paysage littéraire parisien contemporain, tel qu'il apparaît dans la généalogie de l'affrontement littéraire entre catholiques et protestants de langue française élaborée à partir des travaux de Francis Higman. Ainsi peut-être faudrait-il réévaluer l'influence du frère prêcheur sur les écrivains catholiques de la génération postérieure, notamment ceux de l'entourage du cardinal Charles de Lorraine, tels Claude d'Espence et Gentian Hervet<sup>26</sup>.

La publication d'un livre de cantiques dans cette courte période tendrait à confirmer l'hypothèse d'un Pierre Doré particulièrement perspicace face aux attentes éditoriales et littéraires des milieux parisiens dans le contexte de la lutte confessionnelle entre catholiques et réformés ; qui évoluent à mesure que les tensions religieuses s'intensifient. De ce point de vue, le fait saillant des *Cantiques dechantées* est encore une fois sa précocité, par rapport notamment au *Recueil de plusieurs belles chansons* de Christophe de Bordeaux, marqué par le déclenchement des guerres de religion et leurs premiers événements marquants (mort du duc de Guise et massacre de Wassy au premier chef)<sup>27</sup>. Souvent réduit à sa qualité de piètre poète par les historiens, Pierre Doré mériterait peut-être

24 À notre connaissance, cette évolution chronologique n'a jamais été étudiée : il faudrait préciser celle-ci par une étude plus précise du corpus et des œuvres moins connues pour avoir une compréhension plus claire de cette question. Ainsi Pierre Doré publie-t-il chez Jean Ruelle dès 1544 *La méditation devote du bon Chrestien sus le saint sacrifice de la Messe*, conservé à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris, et qui se rapproche plus des œuvres de la dernière période. Un texte conservé à Francfort semble par son titre témoigner du fait que *Les Cantiques dechantées* ne sont pas la première œuvre à rendre hommage au jeune roi Henri II dans le corpus : Pierre Doré, *Les Triomphes du Roysans pair, avec l'excellence de l'Eglise, son espouse, et leur noble lignage*, Paris, Jean de Broilly, 1548. Enfin, la réflexion de Pierre Doré sur la royauté en lien avec une christologie assez sommaire ou un modèle davidique également banal est au cœur des *Collations royales* de 1546.

25 Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu, la violence au temps des troubles de religion (vers 1525-vers 1610)*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 374-377. L'analyse de Denis Crouzet insiste sur la dimension mystique et défensive de Pierre Doré, effectivement très apparente dans les deux textes cités qui datent de 1544 et 1550, et ignorent donc la part plus pédagogique et spirituelle du corpus. En nuancant l'influence du « clan guisard » sur ces textes, D. Crouzet en conclut à une œuvre comme « recherche de l'idéal de ce que l'on pourrait appeler une folie de Dieu ». *Les Cantiques dechantées*, autant par leur contexte de production que par leur forme et leur contenu permettent à coup sûr de préciser les rapports du dominicain à cette violence et à cette quête d'un idéal d'une « folie de Dieu ».

26 Alain Tallon, « Le cardinal de Lorraine dans l'Église de France », dans Yvonne Bellenger (dir.), *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Paris, Honoré Champion, 1997. D'après Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu*, op. cit., Pierre Doré resta proche du cardinal Charles de Lorraine jusqu'à sa mort : nous n'avons pas trouvé dans la documentation de confirmation de ce fait, mais cela ajouterait à l'hypothèse d'une influence du dominicain sur le groupe d'écrivains bénéficiant du mécénat du cardinal de Lorraine.

27 Christophe de Bordeaux, *Beau recueil*, op. cit.

une réhabilitation en tant que fin analyste de ces évolutions des mentalités religieuses, politiques et littéraires de ses contemporains ; ou *a minima* en tant que figure précoce d'une littérature religieuse et militante à destination d'un public de plus populaires, celui déjà évoqué des « demi-lettrés » qui constitua par la suite le gros des troupes de la Ligue pendant les guerres de religion. Dans cette perspective, il nous paraît que son inclusion dans le mécénat des Guise, souvent sous-évaluée, permet d'éclairer également le contexte de production des *Cantiques dechantees*.

**Les *Cantiques dechantees* et le patronat des Guise :**

**une possible stratégie de Pierre Doré pour reconduire son réseau lorrain ?**

170

L'écrasante majorité des œuvres du dominicain des années 1530 et 1540 manque pas de mentionner sa dette envers les Guise, constamment salués par Pierre Doré dans ses épitaphes et dédicaces. *Les Cantiques dechantees* sont moins explicites que le reste de l'œuvre de ce point de vue, puisque le patronage de Claude de Lorraine et surtout de sa femme Antoinette de Bourbon n'apparaît qu'indirectement, à travers la « Symmetrie & accord des vingt lettres latines de l'alphabet » qui ouvre le recueil après la page de garde<sup>28</sup>, et un « catalogue » faisant office de table des matières. Ce jeu alphabétique, récurrent chez le dominicain, et où l'on peut voir un indice de ses influences intellectuelles et poétiques autant tributaires des Grands Rhétoriciens que d'un encyclopédisme humaniste plus scolastique<sup>29</sup>, rappelle en effet à travers le « *rex scotiam* » l'importance de la question d'Écosse pour la France, et pour les Guise à la toute fin des années 1540.

La mise en exergue de ce jeu poétique liminaire explique la perception que le dominicain a de l'urgence du contexte de 1549 ; et explique sans doute pour une bonne part le caractère d'hapax de l'ouvrage dans sa bibliographie. Trois éléments principaux de contexte apparaissent ainsi à travers ce texte comme essentiels à la compréhension des *Cantiques dechantees* dans l'économie de l'œuvre de Pierre Doré : en premier lieu l'inscription croissante du dominicain dans la controverse religieuse avec les protestants, visible à travers l'accélération de la publication des pamphlets contre l'hérésie à partir de 1549, également chez Jean Ruelle<sup>30</sup>. Les cinq ouvrages répertoriés publiés chez l'éditeur entre 1549

<sup>28</sup> Pierre Doré, *Les cantiques dechantees*, op. cit., fol. 2v<sup>o</sup> : Pierre Doré fait apparaître dans ce jeu poétique en latin un nouvel hommage à la famille royale et aux Guise, notamment à travers la référence à la famille royale d'Écosse qui dans le contexte de publication est particulièrement d'actualité pour Antoinette de Bourbon et le clan des Guises.

<sup>29</sup> Voir Francis Higman, *Piety and the People*, op. cit.

<sup>30</sup> On pourrait toutefois dater cette accélération avant 1549, en tenant compte d'un titre paru chez un autre éditeur dans les mois précédents : voir Pierre Doré, *La Deploration de la vie humaine, avec la disposition a dignement recevoir le Sainct Sacrement, et mourir en bon*

et 1550 sont ainsi composés de trois pamphlets explicitement dirigés contre les protestants (*L'Adresse du pecheur, L'Arche de l'alliance nouvelle, Le Nouveau Testament d'amour de nostre Pere Jesus Christ*<sup>31</sup>). Ce contexte de publication des *Cantiques dechantees* incite ainsi à l'intégrer dans ce tournant notable de l'œuvre du frère prêcheur qui fut d'ailleurs son dernier, les publications postérieures à 1550 étant fort rares.

Un second élément apparaît à travers la question de la succession de François I<sup>er</sup> : l'accession au trône de Henri II provoque un renforcement des liens entre les Valois et la famille de Lorraine, qui passe par un renouvellement générationnel<sup>32</sup>. Henri II promet en effet les enfants de Claude de Lorraine, notamment

---

*catholique. Avec le sermon funebre fait es exeques de [...] Philippes chabot grand admiral de France*, Paris, Guillaume Thiboust, 1548. Cependant, il paraît évident que l'implication de Pierre Doré dans les controverses religieuses prend un tour bien plus agonistique à partir de ces premières années du règne de Henri II, là où son engagement était antérieurement plus lié à la catéchèse (*Dyalogue instructoire*) ou à ses ouvrages de spiritualité dont les nombreuses réimpressions démontrent le succès (*Allumettes du feu divin, Collège de sapience...*). On retrouve dans ces textes une opposition déjà farouche aux réformés, puisque le *Dyalogue instructoire* de 1538 est voulu comme étant une réfutation du catéchisme de Gaspard Megander de 1536, d'inspiration luthérienne. Ces premières parutions sont donc également à comprendre dans l'affrontement confessionnel et savant mais qui reste assez marginal dans le contexte français de la suite de l'affaire des Placards de 1534, où Pierre Doré est d'ailleurs l'un des rares à prendre le temps de la réfutation en français avec Guillaume Petit (*Le viat de salut tresnecessaire et utile a tous chrestiens pour parvenir a la gloire eternelle, ca 1526*) et Jérôme d'Hangest, surnommé alternativement « écorcheur de latin » ou « marteau des hérétiques », (*Contre les tenebrions lumiere evangelicque*, 1535). Sur ces questions, voir Francis Higman, *Piety and the People*, *op. cit.* ; Marie-Madeleine de La Garanderie, « La réponse catholique aux Placards de 1534. Le *Contre les tenebrions* de Jérôme d'Hangest, "marteau des hérétiques" », dans Michel Péronnet (dir.), *La Controverse religieuse (xvi<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècles)*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1980 ; et Isabelle Garnier-Mathez, « *Fausse parodie, vraie controverse : renversement de connivence dans la réécriture des Placards (1535)* », *Seizième siècle*, 2, 2006, p. 57-78.

- 31 Pierre Doré, *L'Adresse du pecheur*, Paris, Jean Ruelle, 1549, indiqué par Francis Higman, *Piety and the People*, *op. cit.* Pierre Doré, *L'Arche de l'alliance nouvelle, et testament de nostre Sauveur Jesus Christ, contenant la manne de son precieux corps, contre tous sacramentaires heretiques. Au Roy... dédié*, Paris, Jean Ruelle, Benoît Prévost, 1549. Pierre Doré, *Le Nouveau Testament d'amour, de nostre Pere Jesus Christ, signé de son sang. Autrement, son dernier sermon, fait apres la Cene, avec sa passion, ou sont confutées plusieurs heresies. A la Roynie de France dédié*, Paris, Benoît Prévost et Jean Ruelle, 1550. En dehors des *Cantiques dechantees*, le cinquième ouvrage, *La Piscine de Patience* (1550) est une épître dédicatoire à Antoinette de Bourbon suite à la mort en avril 1550 de Claude de Lorraine, duc de Guise. Cette dernière fait pendant avec l'*Oraison panégyrique* en l'honneur du feu duc de Guise, parue en 1550 également chez Jean de Broilly et qui est l'un des rares ouvrages de Pierre Doré à documenter la dimension musicale et chantée de son œuvre en donnant témoignage de « la douce musique davidique ouye au Cantique 125 ». Par ailleurs, *L'adresse du pecheur* de 1549 reprend sans un texte publié pour la première fois en supplément d'une édition du *Cerf Spirituel* en 1544 : Pierre Doré, *Le Cerf spirituel, exprimant le saint desir de l'Ame, d'estre avec son Dieu, Selon qu'il est insinué au Psalme de David, 41...* Avec *L'adresse de l'esgaré pecheur*, Paris, Jean Ruelle, 1544. Enfin, l'un de ses derniers ouvrages publiés est une participation on ne peut plus explicite à la controverse : Pierre Doré, *Anti-Calvin, contenant deux defenses catholiques de la verité du saint Sacrement*, Paris, s.n., 1551.

- 32 Jean-Marie Constant, *Les Guise*, Paris, Hachette, 1984.

François de Guise qui s'est déjà distingué sur le terrain militaire<sup>33</sup>. Or, Pierre Doré est d'abord attaché à la génération précédente, en retraite plus ou moins forcée et acceptée entre 1547 et 1550, date du décès de Claude de Lorraine. Ce contexte invite à considérer aussi la part possible d'opportunisme du dominicain à un moment de bouleversement de son principal réseau de patronage dans un contexte d'intensification des tensions confessionnelles<sup>34</sup>.

172 Enfin, le troisième et dernier élément de contexte nécessaire à la compréhension de l'ouvrage est la question d'Écosse : mentionnée explicitement par la « Symmetrie & accord des vingt lettres latines de l'alphabet », elle touche directement Pierre Doré et ses patrons par l'intermédiaire de Marie de Guise, mère de la jeune Marie Stuart, reine d'Écosse, et fille de Claude de Lorraine et Antoinette de Bourbon. Les Guise font depuis 1547 pression sur Henri II pour hâter le mariage de Marie Stuart et du fils aîné du Valois, le futur François II, dans le cadre de leur propre stratégie d'alliances européennes. Au moment de l'entrée royale de 1549, il n'est donc pas étonnant de trouver sous la plume d'un illustre client de Claude de Lorraine et d'Antoinette de Bourbon une mention assez obscure de cette question d'Écosse qui est au cœur de la stratégie des Guise.

Dans ce contexte évoqué par l'alphabet latin liminaire, on peut comprendre la publication du texte comme participant de trois motivations principales et fonctionnant de conserve – celles regardant les stratégies personnelles de Pierre Doré étant hypothétiques, en raison des lacunes documentaires : en premier lieu, il s'agit pour le frère prêcheur de redéfinir ses réseaux qui lui ont permis depuis plus d'une dizaine d'années d'être l'un des auteurs de piété les plus lus et publiés de France, alors qu'un changement générationnel vient menacer sa position. Le peu d'ouvrages publiés par Doré en cette dernière période de son œuvre tendrait d'ailleurs à prouver qu'il n'a pas réussi à se maintenir après le retrait et le décès de ses premiers patrons<sup>35</sup>. Par ailleurs, Pierre Doré soutient par cette publication l'entreprise de rapprochement du clan Guise avec le nouveau

33 À la fin des années 1540, l'influence de Louis de Lorraine, qui ne fut nommé cardinal qu'en 1552, n'est pas encore à son apogée à la cour.

34 À notre connaissance, aucun document ne permet de préciser cette question des stratégies de Pierre Doré dans son réseau des Guise en plein renouvellement ; et moins encore de faire un lien avec l'accélération des publications pamphlétaires contre l'hérésie. La concomitance chronologique des deux phénomènes est cependant éloquent.

35 Les dates de mort de Pierre Doré sont peu sûres et font alterner 1559 et 1569, la seconde étant la plus récurrente. Cela dit, l'absence totale d'informations à notre connaissance sur le frère prêcheur dans les années inciterait plutôt à privilégier la première. Pour ce qui concerne le patronage des Guise après la mort de Claude de Guise et Antoinette de Bourbon, seul Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu, op. cit.*, mentionne un mécénat de long terme de Charles de Lorraine pour le dominicain.

roi Valois, en mettant sa plume au service d'une quête d'alliance, dans un genre de chanson au début de son plein essor, mais auquel Pierre Doré n'avait encore jamais sacrifié. Enfin, Pierre Doré rattache cette question à la question d'Écosse incarnée par Marie Stuart, qui, dans ce cadre, apparaît comme le moyen rêvé pour lui d'utiliser sa proximité avec Antoinette de Bourbon et la première génération de la famille de Lorraine pour s'insérer dans l'entourage de la jeune génération en train de prendre en main les affaires familiales.

#### *Les Cantiques dechantees* : hapax ou pionniers ?

La nature de recueil de chants des *Cantiques dechantees* invite de prime abord à les considérer comme un titre à part du catalogue des œuvres du dominicain, qui ne comporte aucun ouvrage comparable<sup>36</sup>. Cependant, cette impression paraît trompeuse à de nombreux titres.

Par leur contenu, en premier lieu, *Les Cantiques dechantees* peuvent aussi être perçus comme une synthèse assez disparate mais cohérente de l'ensemble des intérêts dont témoigne l'œuvre entière de Pierre Doré. Chaque poème du recueil peut ainsi être rattaché à une œuvre précédente du dominicain : les trois hymnes et la prose latine en l'honneur de la Vierge font écho à *Limage de vertu démontrant la perfection et sainte vie de la bienheureuse vierge Marie, par les escriptures*<sup>37</sup>, la dimension catéchétique et pédagogique se retrouve dans le *Dyalogue instructoire* et *Le College de sapience, fonde en l'universite de Vertu*<sup>38</sup>, le gallicanisme du « Cantique de l'Église Gallicaine » rappelle les chronologiquement proches *Triomphes du Roy sans pair, avec l'excellence de l'Église* et apparaît dès les premiers ouvrages de la fin des années 1530.

Stylistiquement, en dépit de la forme exclusivement versifiée du texte des *Cantiques dechantees*, on y retrouve des similitudes avec d'autres œuvres de l'auteur. Ainsi le tropisme caractéristique de Pierre Doré pour les champs lexicaux de l'animalité et de la végétation fantasmées sont très présents dans de nombreux textes du recueil. Le « Cantique des gens de religion, pour estre maintenus par le Roy en meilleure reformation » qui conclut le recueil, s'élabore ainsi autour d'une comparaison entre la religion et un jardin, autour de laquelle Pierre Doré construit un éloge de la réformation religieuse structuré par

36 Voir cependant Pierre Doré, *Oraison Panegyrique... pour hault et puissance prince, Claude de Lorraine, Duc de Guyse, Per de France, decedé ceste presente année, 1550. Avec la douce Musique Davidique, ouye au Cantique.125 ... Item un Remede salutaire contre les Scrupules de conscience*, Paris, Jean de Broilly, 1550.

37 Pierre Doré, *Limage de vertu démontrant la perfection et sainte vie de la bienheureuse vierge Marie, par les escriptures*, Paris, Pierre Vidoue, Jérôme de Gourmont, 1540. Il s'agit de la première édition connue, avec une autre de la même date. Le texte connu cinq éditions de 1540 à 1550.

38 Pierre Doré, *Le College de sapience*, Paris, Jean de Broilly, 1546 ; publié la même année chez Pierre Sergent avec son sous-titre.

paires (un terme religieux et sa comparaison poétique) explicite ou implicite: religion/jardin, réformation/paradis, oisillons/[anges]<sup>39</sup>, enclos/obéissance, fleurs/bonnes mœurs, arbres à fruits/science et vertu, jeune plante/[homme], roi/lys. Sans se déprendre d'une certaine pesanteur poétique, Pierre Doré parvient ainsi à entrelacer efficacement un propos extrêmement référencé par l'intertexte de la Genèse mais accessible à tous les croyants, avec une morale consensuelle (obéissance, dévotion, vertu et bonnes mœurs) mais finement affirmée. Surtout, il parvient par la construction poétique à introduire dans la dernière strophe une continuité entre le royaume de Dieu et celui de Henri II, que le lys place dès lors dans une élection divine en même temps qu'il rappelle au Valois ses devoirs face à l'hérésie – non citée<sup>40</sup> – qui menace le royaume de flétrissure et de décadence. La virtuosité poétique du cantique permet de synthétiser ainsi une pensée politique plus élaborée qu'il n'y paraît<sup>41</sup>, dans un court texte de dix quatrains en octosyllabes. Le cantique parvient à avancer son propos sur plusieurs niveaux de discours qui font la singularité de Pierre Doré dans le paysage parisien contemporain, et rappelle ses œuvres antérieures avec force sur le plan purement stylistique: en premier lieu par l'affirmation d'une forte dimension catéchétique apparaissant à travers les références implicites mais évidentes à la Genèse et au Jardin d'Éden. Fonctionnant par hypotyposes successives, le cantique dessine un imaginaire fort qui rappelle la maîtrise du dominicain à *faire voir* à ses lecteurs, dans un but pédagogique et catéchétique dont le *Dialogue instructoire* de 1538 est le meilleur exemple.

Cette virtuosité stylistique permet également la mise en œuvre de la lutte théologique contre l'hérésie: remarquablement implicite dans ce texte, elle n'en est pas moins omniprésente ou bien sous l'angle de la réfutation (la subversion assez banale du terme de réformation contre l'usage qu'en font les réformateurs protestants), ou bien sous l'angle de l'accusation. Pour ce dernier, de loin le plus utilisé ici, le cantique est une affirmation constante d'orthodoxie qui désigne par omission l'hérésie de l'ennemi protestant renvoyé à sa « mauvaise elevation ». La mention dans le second quatrain « Des oisillons qui jour & nuict / Dechantent à Dieu la louange, / Et l'esveillent par un doux bruyt » est particulièrement éloquente; faisant directement référence au titre du recueil,

39 Entre crochets, notre interprétation des termes qui ne sont pas explicites dans le texte. Nicolas Lombart, « "Chantez tous d'exultation"... », art. cit., propose également une analyse de ce même cantique.

40 Nicolas Lombart insiste de façon très stimulante sur « l'aphasie » de la religion réformée dans le texte de Pierre Doré, qui laisse suggérer que le silence des protestants est « déjà trop » (*ibid.*).

41 Cette conception de l'actualité politique du début du règne de Henri II est cependant assez banale pour un catholique parisien fervent et un client des Guise. On peut considérer que Pierre Doré met ici en forme poétique et musicale un propos assez transparent au point de vue politique pour ses contemporains.

elle invite le lecteur à une mise en abîme particulièrement efficace qui renforce la performativité de l'acte de chanter sa foi : l'affirmation chantée de sa foi catholique, fonction même de ce type de chant, se révèle dans un jeu poétique qui permet une désignation efficace de l'ennemi (*a minima* celui qui ne chante pas). Cette affirmation de la foi par des procédés poétiques et littéraires sophistiqués et efficaces témoigne de l'inscription des *Cantiques dechantées* dans l'ensemble de l'œuvre du dominicain.

Enfin, le travail stylistique du cantique invite à considérer l'apostrophe implicite de l'auteur à Henri II : cette dimension est la plus en rupture avec ses œuvres précédentes, qui sans être bien évidemment rebelles à François I<sup>er</sup> étaient moins concernées par l'éloge du roi. Comme nous l'avons déjà dit, cela s'explique très certainement par l'évolution du réseau des Guise depuis la mort de François I<sup>er</sup>, ce qui provoque un nouvel agenda pour un Pierre Doré multipliant les dédicaces au couple royal<sup>42</sup>. Par ailleurs, il y a une continuité dans la pensée politique de Pierre Doré face à l'hérésie ; le dominicain ayant constamment milité pour son éradication. La principale différence de cette dernière période est que l'auteur se fait plus véhément et interpelle directement le pouvoir monarchique, d'une manière plus marquée qu'auparavant : à la façon de nombreux auteurs contemporains, Pierre Doré évolue vers un gallicanisme plus radical qui veut de plus en plus explicitement faire du roi un chef religieux<sup>43</sup>.

Ainsi l'analyse de cette dernière pièce du recueil donne-t-elle à voir *Les Cantiques dechantées* moins comme un hapax dans l'œuvre de Pierre Doré, que comme l'indice d'une évolution tout à la fois conjoncturelle et intellectuelle de l'auteur vers un engagement plus direct dans la lutte confessionnelle et une véhémence croissante du ton – assez commune chez les auteurs contemporains. *Les Cantiques dechantées* traduisent en revanche une rupture formelle par le choix du vers et du chant, qui peut aussi être lue comme radicalisation de la volonté du dominicain de s'adresser à un public plus large et populaire que la plupart des auteurs comparables parmi ses contemporains – le format de ce livre qu'on glisse aisément dans sa poche étayant également cette fonction de l'objet.

42 Dans les cinq ouvrages cités publiés en 1549 et 1550, deux sont dédiés au roi ou à la reine (respectivement *L'Arche de l'alliance nouvelle* et *Le Nouveau Testament d'amour*) tandis que *Les Cantiques dechantées* se veulent témoins d'une entrée royale à Paris. Si l'on excepte le panégyrique en l'honneur de Claude de Lorraine de 1550, il ne reste que *L'Adresse du pêcheur* qui ne rende pas explicitement hommage au roi ou à la reine. Nous n'avons pu consulter ce dernier ouvrage, qui pourrait donc très bien rendre hommage à Henri II plus explicitement.

43 Alain Tallon, *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2002.

D'autres éléments du recueil, déjà mentionnés, permettent de confirmer cette continuité des *Cantiques dechantées* avec le reste de l'œuvre : les accents eschatologiques et millénaristes<sup>44</sup>, une coloration mystique assez propre au frère prêcheur, une fascination pour les lettres et les alphabets qui rappelle notamment les rhétoriciens<sup>45</sup>, le goût pour les psaumes, l'insistance assez banale au xvi<sup>e</sup> siècle sur le mariage spirituel de l'âme et du Christ et ses parallèles nombreux avec l'Église de Rome et la piété individuelle, enfin l'importance donnée aux sacrements, elle aussi topique dans le contexte de l'affrontement religieux des années 1540 et 1550. En somme, la principale originalité du recueil par rapport à l'œuvre de Pierre Doré dans son ensemble est purement générique : il s'agit de son unique livre entièrement composé de vers, qui plus est destinés à être chantés. Cela dit, cette singularité générique peut aussi s'interpréter comme confirmation d'une radicalisation du propos et de la destination des œuvres de Pierre Doré : en choisissant de traduire sa pensée en textes chantés, à l'heure où s'accroît son opposition à l'hérésie, Pierre Doré pourrait radicaliser parallèlement ses choix d'écriture en quête d'une forme qui lui ouvrirait un public encore plus large et ainsi mieux lutter en écrivain contre l'hérésie. Cette singularité est néanmoins à nuancer, tant à notre connaissance toutes les œuvres du dominicain comportent un nombre non négligeable d'inventions versifiées et mentionnent régulièrement des chants, et ne saurait surtout pas constituer une raison motivée pour tenir à l'écart de l'œuvre ces *Cantiques dechantées*, qui en dépit de leur unicité paraissent devoir être étudiés à part entière dans l'ensemble du corpus.

#### DES CANTIQUES DESTINÉS À ÊTRE CHANTÉS<sup>46</sup>

Les timbres choisis par Pierre Doré, ou retranscrits par lui à partir de la procession des 16 et 18 juin 1549, soulignent d'une éloquente manière le propos des textes dans une mise en musique tout à la fois évidente pour les contemporains et riche de sens. Ainsi, les cinq cantiques qui ouvrent et ferment le recueil et sont indubitablement liés à la circonstance de l'entrée royale, sont tous chantés sur des timbres martiaux et d'inspiration militaire, alors bien connus du public : quatre sur *Les Bourguignons ont mis le camp devant la ville*

44 Denis Crouzet, *Les Guerriers de Dieu*, op. cit., et Pierre Tenne *La Piété mariale chez Pierre Doré*, mémoire de Master 1 sous la direction d'Alain Tallon, Université Paris-Sorbonne, 2011.

45 Pierre Doré, *Les Cantiques dechantées*, op. cit., fol. 3r<sup>o</sup>-4r<sup>o</sup>, où dans le premier texte, en l'honneur de Henri II, Pierre Doré structure l'ensemble de son propos poétique autour de l'initiale H du Valois, prétexte à de très nombreux jeux de mots : « Que Henry roy est aspirant / A vertu, tant qu'est spirant. »

46 Un tableau synoptique du recueil, avec les timbres correspondant à chaque chant, est établi par Nicolas Lombart, « "Chantez tous d'exultation"... », art. cit., § 30.



de Péronne, un sur le timbre *Tremblez tous Vénitiens*<sup>47</sup>. Le choix de ces timbres est à rapprocher des hypothèses précédemment exposées : il confirmerait l'évolution de Pierre Doré vers un engagement plus véhément voire violent dans la controverse par de nombreux biais, notamment ici le gallicanisme ; tout en indiquant – en supposant que le dominicain retranscrit fidèlement les timbres utilisés lors de la procession – que sa propre conception de la controverse et de l'affrontement religieux est partagée par un Paris populaire et catholique que laissent entrevoir *Les Cantiques dechantées*. Ce Pierre Doré vieillissant autorise alors déjà à observer une figure du poète qu'on identifie le plus souvent plus tardivement, par exemple à propos de Christophe de Bordeaux perçu, dans une étude d'un texte usant du même timbre *Les Bourguignons ont mis le camp devant la ville de Péronne*, comme « poète de la cité combattante, poète qui prend en charge l'ensemble des aspirations spirituelles et temporelles<sup>48</sup> ».

Le choix de ce timbre martial marque également la situation chronologique des *Cantiques dechantées* par rapport à une double mémoire collective pour les contemporains. En effet, ce timbre émane des guerres d'Italie de François I<sup>er</sup> et du siège de Péronne de 1536. En 1549, le timbre est depuis peu intégré dans l'imaginaire sonore de la controverse religieuse, à travers notamment les recueils de chansons spirituelles genevois. Pierre Doré participe alors relativement précocement, dans *Les Cantiques dechantées*, à une entreprise de traduction livresque d'un transfert de fronts pour certains timbres bien connus de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle : du front des guerres d'Italie à celui des guerres de Religion. L'année 1549, à mi-chemin entre la neuvième et la dixième guerre d'Italie, ainsi que la célébration ambiguë de Catherine de Médicis l'Italienne dans l'« Aultre cantique, déchanté par le mesme autheur, à l'entrée de la Royne », semble étayer cette hypothèse d'une récupération du sens musical du timbre, particulièrement vivace en 1549, au profit de la lutte qui préoccupe explicitement et prioritairement Pierre Doré, à savoir celle contre l'hérésie<sup>49</sup>. La fortune du timbre dans des recueils similaires et postérieurs – notamment ceux d'Artus Désiré et Christophe de Bordeaux – est d'ailleurs permise par une

47 Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français depuis le xii<sup>e</sup> jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gosselin, 1842, 2 vol. Le timbre « Les Bourguignons » a été donné en concert lors du colloque, voir « Notes de programme », pièce n° 6.

48 Tatiana Debbagi Baranova, « Combat d'un bourgeois parisien », art. cit., p. 142-143. La comparaison établie dans cet article entre Christophe de Bordeaux, poète bourgeois et citadin, et Artus Désiré, poète prêtre, pourrait à nos yeux s'enrichir d'un troisième terme stimulant avec Pierre Doré, qui par son appartenance à l'ordre dominicain, son inscription dans un Paris savant mais aussi, dans une moindre mesure, populaire ; et enfin son appartenance au clan des Guise, présente de nombreux points de comparaison féconds et précoces par rapport à ces deux auteurs.

49 Bien évidemment, l'« Ode, et chant elegiaque ou lugubre, fait l'an de la journée de Pavie » sur le timbre *Au bois deuil* appuie encore cette idée d'une empreinte forte des guerres d'Italie dans la mémoire collective dont *Les Cantiques dechantées* portent indirectement la trace.

mémoire moins immédiate de l'origine guerrière du timbre; qui y semble mieux acculturé à la seule question de la lutte contre l'hérésie.

Les autres timbres utilisés par Pierre Doré, comme le montre Nicolas Lombart, sont marqués par leur caractère liturgique, qui fournit un intertexte de la lutte contre l'hérésie et de l'affirmation de la foi catholique singulièrement frappant et fonctionnant à de multiples niveaux: hommage « corporatiste » à Thomas d'Aquin<sup>50</sup>, querelle implicite sur les souffrances du Christ en croix et sur la question des sacrements<sup>51</sup> ou sur la piété mariale, références psalmiques à une date où les psaumes marotiques sont encore en cours de publication grâce à Théodore de Bèze, etc.<sup>52</sup>.

178

Les timbres choisis par Pierre Doré confirment les intuitions du texte et les hypothèses du contexte: le dominicain crée dans *Les Cantiques dechantées* une disposition textuelle et musicale qui, par une remarquable synthèse de la culture politique, religieuse et poétique de ses contemporains savants comme « demi-lettrés », cherche à placer la lutte contre l'hérésie comme priorité absolue des considérations actuelles. Ce faisant, il fait œuvre documentaire par le récit d'un événement dont il subvertit sans doute le déroulement factuel; il récupère des éléments musicaux populaires pour les intégrer dans un imaginaire de la controverse nouveau; et il affirme en musique et en vers un programme politique qui est alors en train de se penser, notamment autour des Guise, qui est celui d'une affirmation absolue de la foi catholique, de la lutte radicale contre l'hérésie, et d'un gallicanisme monarchique pressant. La disposition du recueil et le choix des timbres invitent particulièrement à considérer sous cet angle ces *Cantiques dechantées*, qui par leur nature devraient être intégrés dans deux histoires poétiques et intellectuelles où ils sont si souvent absents: leur pensée assez banale pour ce milieu et cette période se distingue par la forme chantée et versifiée choisie ainsi que par l'adresse à un lectorat populaire<sup>53</sup>; et dans l'histoire de ce genre de recueil c'est moins leur originalité et force

50 Nicolas Lombart, « “Chantez tous d'exultation”... », art. cit., § 6: « Le deuxième ensemble, également hymnique, est tout entier éloge du “saint sacrement” : Pierre Doré paraphrase cette fois fidèlement (il en respecte “le chant et la lettre”) trois pièces du premier grand hymnographe dominicain, saint Thomas — le *Pange lingua gloriosi corporis mysterium*, le *De sacris solemnibus junctis sint gaudia*, et le *Verbum supernum prodiens*. Au-delà d'une célébration de l'Ordre à travers sa figure la plus éminente, ce regroupement donne au recueil une tonalité fermement catholique ».

51 Particulièrement d'actualité à une date où le concile de Trente est menacé de sa première interruption, effective en septembre 1549. Voir Alain Tallon, *La France et le concile de Trente, 1518-1563*, Rome, École française de Rome, 1997.

52 Nous renvoyons à nouveau aux analyses de Nicolas Lombart, « “Chantez tous d'exultation”... », art. cit., qui consacre une étude fouillée de ces timbres d'inspiration grégorienne ou humanistes et des interprétations que l'on peut en faire.

53 À l'inverse de la plupart des livres de Claude d'Espence ou Gentian Hervet, déjà cités précédemment.

poétiques ou musicales qui interpellent que la précocité de cette publication, qui éclaire d'un jour nouveau les ouvrages ultérieurs. Enfin, par ses timbres et plus encore par son aspect documentaire problématique, l'ouvrage de Pierre Doré inscrit ces questionnements dans une histoire du chant catholique face à l'actualité d'un XVI<sup>e</sup> siècle où le dominicain pourrait bien être plus qu'on ne l'a cru, quelque chose comme un passeur important entre générations, voire un pionnier.



LE CHANT DE L'ACTUALITÉ DANS LE *RECUEIL POÉTIQUE*  
(MS. FRANÇAIS 22565 DE LA BNF)  
DE FRANÇOIS RASSE DES NEUX

*Gilbert Schrenck*

Les crises politiques et religieuses du *xvi<sup>e</sup>* siècle ont favorisé le développement sans précédent du chant de l'actualité. Écho des événements, celui-ci prend place parmi différentes formes de propagande à la fois complémentaires et concurrentes, comme le placard, l'épigramme, le graffiti, l'affiche, le sermon, relais d'une idéologie subversive au service des idées partisans. Les liens que le chant entretient avec l'opinion publique en font un instrument de médiation privilégié auprès d'un auditoire susceptible d'être influencé de toutes les façons possibles. Doté d'un puissant impact émotionnel et pourvu d'une capacité de mémorisation peu commune que facilitent les couplets et les refrains, le chant diffuse l'information selon des modes d'expression qui n'excluent ni les adaptations ponctuelles aux événements, ni les reprises circonstanciées différées au fil de l'actualité, voire les manipulations les plus sournoises. En tout état de cause, le chant reste un formidable moyen de communication, le plus souvent populaire, ainsi qu'un vecteur de propagande redoutable, adulé ou craint selon les cas, et, partant, régulièrement diffusé ou censuré<sup>1</sup>.

Ce genre de littérature engagée au cœur des guerres de Religion se manifeste puissamment dans les recueils poétiques que le chirurgien et collectionneur méconnu<sup>2</sup>, François Rasse des Neux, a confectionnés en réunissant quelque deux mille pasquils, dont la majeure partie est en lien direct avec l'actualité et dont l'intérêt est équivalent à celui des « ramos » que Pierre de L'Estoile a transcrits durant la même période. Curieux insatiable et lecteur passionné,

- 1 Charles-Ernest de Fréville, « Un index du *xvi<sup>e</sup>* siècle. Livres et chansons prohibés par un inquisiteur de la province ecclésiastique de Toulouse (1548-1549) », *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 2/12, 1854, p. 15-28.
- 2 Jeanne Veyrin-Forrer, « Un collectionneur peu connu, François Rasse des Neux, chirurgien parisien », dans S. Van der Woude (dir.) *Studia bibliographica in honorem Herman de la Fontaine Verwey*, Amstelodami, Hetzberger et Co, 1968, p. 389-415 [repris et augmenté dans J. Veyrin-Forrer, *La Lettre et le texte. Trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1987, p. 423-477].

comme en témoigne aussi sa fabuleuse bibliothèque<sup>3</sup>, Rasse des Neux ne s'est, en effet, jamais lassé d'enregistrer les productions poétiques de la littérature de combat, notamment à partir de son exil orléanais, lorsque la ville tomba aux mains de Condé en 1562, sous le coup de la première guerre civile. Cet événement aux conséquences incalculables provoqua chez le médecin une prise de conscience de l'importance qu'il y aurait à sauvegarder les productions de la « Muse de l'éphémère »<sup>4</sup> et qui allait placer son projet sous le signe d'un engagement militant, dont la collection pasquillaire témoigne abondamment. Issues de l'actualité immédiate, les épigrammes engrangées résultent de l'activité souterraine de réseaux de propagande très structurés à la faveur de solidarités confessionnelles qui les répandent sous le manteau. De ce point de vue, les six *Recueils* de Rasse des Neux constituent un gisement poétique exceptionnellement riche par la variété de leur contenu et leur inscription dans la longue durée jusqu'en 1587, date de la mort du chirurgien<sup>5</sup>. Avec eux, le lecteur dispose pratiquement de tout ce que la période des guerres de religion a pu générer comme littérature partisane. Il n'est dès lors pas inintéressant d'examiner le statut particulier du chant de l'actualité par rapport à sa thématique et ses sources de production, avant d'interroger les fonctions idéologiques et mémorielles de sa manifestation. En bout de parcours, il est alors possible d'apprécier le chansonnier rassien par rapport aux goûts esthétiques d'un collectionneur militant, dont les convictions religieuses et la sensibilité littéraire affleurent à tout propos.

En centrant essentiellement le chant historique sur le *Recueil 22565*<sup>6</sup>, l'analyse présente, du point de vue méthodologique et générique, l'avantage de focaliser l'intérêt sur des formes poétiques variables, dont l'emploi de mètres et de strophes diversifiés et la grande liberté de rythme, l'emploi de couplets et de refrains, dotent les pièces d'une remarquable souplesse d'expression<sup>7</sup>. Dans les faits, ces critères sont eux-mêmes tributaires de fortes variations, dont les poéticiens de la question font précisément état, quand ils soulignent la flexibilité du genre que la proximité de sujets et de tons avec d'autres entités poétiques

3 François Rouget, « Le chirurgien et ses livres : complément d'enquête sur la bibliothèque de François Rasse des Neux (ca. 1525-1587) », dans Rosanna Gorris Camos et Alexandre Vanautgaerden (dir.), *Les Labyrinthes de l'esprit. Collections et bibliothèques à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015, p. 421-471.

4 Voir Aurélie Delattre et Adeline Lionetto (dir.), *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

5 BnF, Département des manuscrits, Français 22560-22565.

6 Le présent corpus est constitué, pour l'essentiel, des pièces qui entrent dans le paradigme du « chant » et de ses équivalents immédiats, tels qu'ils figurent dans les titres, voir *in fine* la liste des *incipit*.

7 Voir Paul Laumonier, *Ronsard poète lyrique. Étude historique et littéraire* [1909, 3<sup>e</sup> éd. revue et corrigée 1932], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. xliv-xlvi et 19.

comme la chanson, le cantique et l'ode complexifie à souhait<sup>8</sup>. Qu'il soit une forme mineure marquée par des empreintes populaires et des traits d'oralité, ou une pièce conçue d'après les modèles marotique et ronsardien, le chant traduit une conception de l'écriture poétique rendue à sa pleine liberté et ses multiples capacités d'adaptation. On a beau classer le genre en fonction de registres rhétoriques topiques (héroïques, religieux, philosophiques, moraux...), ou par rapport à des propriétés thématiques reconnues (spirituelles, encomiastiques, satiriques, bachiques, érotiques...)<sup>9</sup>, rien n'entame fondamentalement sa capacité à diffuser l'actualité à grande échelle. Comme nous allons le voir, l'aspect polymorphe de la forme et sa dissémination en multiples sous-genres annexés à des fins de propagande, se retrouvent dans l'ensemble des albums de Rasse des Neux, formant un étonnant kaléidoscope littéraire, où se croisent le vaudeville [3], le chant royal, proche de la balade qu'elle parodie à l'occasion [8]<sup>10</sup>, le chant triomphal [55], l'écho [20], la complainte, traditionnellement dévolue à la lamentation amoureuse [12, 17, 22, 39, 41]<sup>11</sup>, l'ode [2, 5, 11, 14, 16, 26, 29, 31, 37, 45, 48], le cantique [1, 13, 27, 46, 51, 54, 56, 57, 58, 59], le chant funèbre [9, 10, 18, 19, 30, 32, 33, 47, 66]<sup>12</sup> et, de loin la plus médiatique, la chanson [4, 6, 7, 21, 23, 24, 25, 28, 34, 35, 36, 38, 40, 42, 43, 44, 49, 50, 52, 53, 61, 62, 63, 64, 65, 67]<sup>13</sup>.

Si la plasticité formelle détermine le chansonnier rassien, elle s'explique en grande partie par l'évolution des registres poétiques qui président à l'effacement de critères prosodiques obsolètes, ou à l'émergence de formes inédites au cœur du répertoire poétique de l'actualité. La disparition progressive des archétypes

- 8 Voir Thomas Sébillot, *Art poétique français*, éd. Francis Goyet, Paris, Nizet, 1988, II, 6, p. 143-152, et Joachim Du Bellay, *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, éd. Henri Chamard [1904], introd. par Jean Vignes, Paris, Société des textes français modernes, 1997, II, 4, p. 107-126.
- 9 C'est, par exemple, la règle éditoriale adoptée par Henri-Léonard Bordier, lorsqu'il répartit son corpus de chansons, parmi les 650 qu'il a repérées, en *Chants religieux (Foi)*, satiriques (Polémique), de guerre et de martyre, *Le Chansonnier huguenot du XVI<sup>e</sup> siècle [1870-1871]*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 41.
- 10 Voir, par exemple, l'étude de Gaston Esnault, « Rasse des Noeuds, *Abbus et Chant royal* », *Romania*, 331, 1962, p. 303-322. Les numéros entre crochets renvoient à la liste des *incipit infra*.
- 11 Sébillot, *Art poétique français*, éd. cit., II, 12, p. 178-179.
- 12 Pièces consacrées à la mort de la Reine de Navarre, voir en particulier Pierre Jourda, « Le mécénat de Marguerite de Navarre », *Revue du seizième siècle*, XVIII, 1931, p. 253-271. Sur l'auteur de ces textes, voir Paul de Longuemare, *Une famille d'auteurs aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Les Sainte-Marthe. Étude historique et littéraire d'après de nombreux documents inédits* [1902], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 30 et suivantes : Louis de Sainte-Marthe.
- 13 Voir Tatiana Debaggi Baranova, *À coups de libelles. Une culture politique au temps des guerres de Religion (1562-1598)*, Genève, Droz, 2012 : l'usage des formes brèves (p. 208-210) et la vogue des chansons (p. 229-232). À noter que les chansons recueillies par Rasse des Neux ne comportent aucune partition, à l'exception de quelques rares cas, où les notes musicales sont utilisées, à titre ludique et satirique, dans les rébus.

marotiques et des « episseries »<sup>14</sup> de la Grande Rhétorique au profit d'un renouveau esthétique original se manifeste nettement dans le *Recueil 22565*. Le renouvellement des genres passe par l'érosion de codes métriques caducs et la promotion d'innovations formelles de la Pléiade<sup>15</sup>, dont l'emploi privilégié de l'épigramme célébrée par Sébillet et Du Bellay pour sa redoutable brièveté, impose le (et la) mode d'une poésie conquérante<sup>16</sup>. Qu'il soit politique, religieux, moral ou spirituel, encomiastique ou satirique, le chant historique sature le *Recueil 22565*<sup>17</sup> à l'appui des principales composantes de la propagande réformée entre 1562 et 1572<sup>18</sup>.

Les poèmes consacrés aux occurrences religieuses posent tout d'abord un délicat point d'interprétation lié à la difficulté d'identifier le cadre référentiel précis auquel ils renvoient. Les allusions à des faits connus des contemporains restent bien souvent – pour nous – nimbées d'une part de généralité qui relativise considérablement le sens de la portée du texte. La « Chanson spirituelle. 1572 : Helas! je suis un pecheur miserable » est à cet égard un bon exemple de cette difficulté à déterminer l'ancrage historique d'un chant. En effet, cette « humble oraison » adressée à Dieu par un fidèle qui « confesse » ses « transgressions » et

- 
- 14 Du Bellay, *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, éd. cit., II, 5, p. 108. Jacques Pineaux a rendu compte de l'évolution prosodique des pasquils durant les guerres de Religion dans *La Poésie des protestants de langue française (1559-1598)*, Paris, Klincksieck, 1971.
- 15 Voir « Formes de l'esprit pamphlétaire : quelques questions autour du manuscrit Rasse des Nœux », *Cahiers V.-L. Saulnier*, 2, « Traditions polémiques », 1984, p. 84, 88 et 91.
- 16 Voir Tatiana Debaggi Baranova, « Les genres poétiques diffamatoires et leurs fonctions politiques pendant les guerres de religion et la Fronde : continuités et ruptures », dans Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *La Mémoire des guerres de Religion : la concurrence des genres historiques, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 2007, p. 211-229.
- 17 On constate un relatif affaissement de la fréquence du « chant » dans les *Recueils* successifs : 2 pièces dans ms. BnF, Français 22561, aucun dans les trois suivants. Dans le ms. BnF, Français 22560 figurent 4 pièces intitulées « chanson », indice de fréquence d'une forme considérée comme mineure (voir *ibid.*, p. 229 et Mark Greengrass, qui ouvre de nouvelles perspectives sur la question, « Desserrant les nœuds. François Rasse et les premières guerres de Religion », dans Gabriele Haug-Moritz et Lothar Schilling [dir.], *Médialité et interprétation contemporaine des premières guerres de Religion*, Berlin/Boston, De Gruyter Oldenbourg, 2014, p. 64-80. Le ms. BnF, Français 22565 reproduit, quant à lui, de nombreux « chants » d'actualité, signe que la forme s'adaptait parfaitement à la médiation populaire de la propagande politique. Nous renvoyons à l'édition de ce *Recueil* à paraître par nos soins aux Classiques Garnier.
- 18 À partir des dates qui figurent dans le ms. BnF, Français 22565, on obtient la répartition suivante des « chants » par année : 1562 : 1 ; 1564 : 2 ; 1566 : 1 ; 1569 : 2 ; 1570 : 1 et 1572 : 3 (une chanson est exceptionnellement datée de 1546 [4]). Sur la production poétique de la période de 1562 à 1574, voir F. Charbonnier (abbé), *La Poésie française et les guerres de religion (1560-1574). Étude historique et littéraire sur la poésie militante depuis la conjuration d'Amboise jusqu'à la mort de Charles IX* [1919], Genève, Slatkine Reprints, 2011, et J. Pineaux, *La Poésie des protestants de langue française*, op. cit., p. 187-190 : chronologie des chants et leur correspondance avec les événements politiques de la même période.



implore sa « clemence »<sup>19</sup>, n'est, à tout prendre, qu'une de ces prières topiques que la littérature réformée fonde sur la dialectique du péché et de la grâce, de la perte et du salut. Dans l'absolu, l'énoncé se prête à l'évocation de n'importe quelle situation de détresse personnelle, où le croyant est simultanément défini comme juste et pécheur (*justus et peccator*). Référé cependant (par Rasse des Neux?) à la date de 1572 et au contexte de la Saint-Barthélemy<sup>20</sup>, le caractère intemporel du stéréotype tend à s'estomper pour connoter une actualité historique plus précise, qui est celle des journées funestes des massacres du 24 août<sup>21</sup>.

Un flou référentiel identique affecte les pièces polémiques dirigées contre les superstitions de la religion catholique. Comme le chant précédent, celles-ci appartiennent à la catégorie des poésies que Jacques Pineaux définit comme « atemporelles » par opposition aux chansons « historiques qui sont, elles, nettement circonstanciées »<sup>22</sup>. La chanson « Quant ce triste temps je voy » est réductible à ce système de composition atemporelle qui est ensuite appliqué à des situations concrètes. Ici, l'appel à combattre l'Antéchrist, thème polémique par excellence de la poésie réformée, vise explicitement l'époque de la troisième guerre terminée par l'édit de Saint-Germain (8 août 1570), comme l'indique sans équivoque le millésime sur la transcription que Rasse des Neux a faite de ce texte<sup>23</sup>. Sur un ton qui annonce déjà les meilleures pages des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné<sup>24</sup>, l'énonciateur du chant peint le tableau des horreurs de la guerre, les ravages causés par le « reistre noir » et l'état d'une France exsangue :

La terre est toute herissée,  
De vefves et d'orphelins,  
Et mallins,  
France est toute tapissée.  
Les enfans dans le berceau  
Dessus l'eau

19 « Helas ! combien que je soy pourriture, / Je sçay bien neantmoins / Tel que je suys, que suys ta creature / Et œuvre de tes mains ».

20 Il est impossible de savoir si la datation provient du collectionneur ou du rédacteur du chant.

21 Allusion d'autant plus frappante que les albums de Rasse des Neux restent silencieux sur cet événement. Dans le ms. Français 22565, fol. 63, la « Chanson sur la piaffe de la lune » (25 mars 1572) [29] signale l'apparition nocturne d'un phénomène météorologique du 5 janvier 1572 représentant un combat annonciateur de la future catastrophe. L'air de la *Piaffe des filles* a été donné lors du concert de clôture, voir « Notes de programme », pièce n° 5.

22 Jacques Pineaux, *La Poésie des protestants de langue française*, op. cit., p. 193.

23 Rasse des Neux a transcrit à deux reprises ce poème. Dans le ms. Français 22559, fol. 81, la pièce a pour titre : « Chanson sur la guerre civile (1570) ». Elle est partiellement reproduite par Henri-Léonard Bordier, *Le Chansonnier huguenot du xv<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. II, p. 278-284.

24 « Misères », v. 311.

Sont exposés à la proye,  
L'on voit le cruel mary  
Qui, marry,  
Sa femme et sa fille noye.  
Le pere et l'enfant plus doux,  
Comme loups  
Encharnés à la vangeance,  
Bruslant d'ung cruel effort,  
En la mort  
L'un contre l'aulture en la France.

186

« Le *pro*, et le *contra* de la chanson de Guillemette » avec son refrain : « Tant vous allez lourd, Simonnette » exploite le même thème antéchristique, même si c'est sur un ton et un rythme plus légers. Imprimée et collée en tête de l'album<sup>25</sup>, cette pièce met en scène deux figures féminines antinomiques, Simonette « laide au possible », « fille de ce grand Ante-Christ », souillant son corps dans les « bordeaux », idolâtre et cupide, rouée comme une « fine lezarde » et la pieuse Guillemette, parangon de vertu et exemple de piété évangélique. La « Chanson sur le chant : Or vous dites Marye : Or la chance est tournée », long dialogue de vingt-six strophes entre « Papaux » et huguenots, est une pièce « historique » de 1564, année où le cardinal de Lorraine chercha à introduire le concile de Trente en France et où Catherine de Médicis organisa le fameux « tour de France » royal. L'allégresse du texte renforcée par l'ironie acerbe du dialogue, autre forme d'une rhétorique basée une nouvelle fois sur l'utilisation du *pro* et du *contra*, s'achève sur la vision triomphante de l'Évangile que le massacre de la « grange » de Wassy (1<sup>er</sup> mars 1562) n'a pu empêcher et que l'édit d'Amboise (19 mars 1563), favorable aux Protestants, semble confirmer. Après la période des persécutions, ces moments d'apparente euphorie animent également le « Cantique d'action de grâce à Dieu pour la redemption de son Eglise [...] : Je te rends grâce, ô Seigneur », qui est un chant de pure célébration :

Vous vous direz en vos chansons :  
Dieu benissons,  
Donnons-luy gloire,  
Invoquons-le et soit son nom,  
Le saint renom,  
Par tout notoire.

25 Rasse des Neux a pour habitude de commencer et de terminer chaque recueil par une pièce imprimée, indice d'une volonté de faire « œuvre » ?

La satire sociale constitue une autre face de l'actualité au cœur des chants réunis par le chirurgien parisien. Burlesque, comique, obscène ou caricaturale, la chanson a pour mission de stigmatiser les vices et les travers de ceux qui défraient outrageusement la chronique. Comme pour l'actualité politique, on observe un rapport souvent distendu à l'événement et aux personnages incriminés, lorsqu'il s'agit d'identifier l'historicité du propos. La relation à l'histoire reste aléatoire, allusive, voire inexistante, en raison du registre très général du discours, ou, à l'inverse, de son aspect très fortement codé. De ce fait, le chant progresse sur une ligne de crête très étroite, sur laquelle la satire brosse le portrait à charge d'un type de personnage (le moine, le conseiller royal, le courtisan...), dont les caractéristiques se retrouvent ensuite chez tel ou tel individu particulier pris pour cible. L'efficacité du chant réside précisément dans cette capacité d'adaptation et de souplesse avec lesquelles le discours récupère et recycle un ensemble de clichés que la parole pamphlétaire met à sa disposition<sup>26</sup>. Cela se vérifie en tout cas dans les chansons qui fustigent la cupidité des puissants et la paillardise des religieux.

La soif du gain et le désir des richesses sont ainsi constamment dénoncés pour être à l'origine du malheur des fidèles. La « Complainte de l'argent : Les celestes flambeaux », composée dans les années 1560, aborde ce sujet, dont on peut encore mesurer à quel point la référence à l'actualité pose problème. Si, chez Rasse des Neux, le poème est retranscrit sans fournir le moindre repère chronologique, il bénéficie, en revanche, dans le *Journal du règne de Henri III* de L'Estoile d'un commentaire « historial », qui explicite les conditions historiques de sa naissance. Celles-ci sont directement réductibles à la « sterilité de l'an 1574 en la Guienne » et aux conditions météorologiques qui ont privé les Huguenots de leur récolte de sel et de vin. « Sur quoi furent faits, ajoute le diariste, et divulgués en ce temps les vers suivants, qui me furent donnés le vendredi dernier de l'an 1574 »<sup>27</sup> : note capitale pour dater avec certitude la pièce par rapport à l'actualité qu'elle prend en charge. La chanson « Des marchans vendans chants : Il ne fut jamais tels marchands » trouve son origine dans des circonstances également identifiables, si l'on considère que l'association satirique des marchands aux larrons peut être référée aux rumeurs selon lesquelles la rapacité sans bornes des ordres religieux était largement

26 Voir François Rouget, « Jeux de réécriture de la chanson satirique "Saint Augustin instruisant une dame" à l'époque du colloque de Poissy », *Albineana*, 20, 2008, p. 149-163.

27 *Registre-journal du règne de Henri III*, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, t. I, 1574-1575, 1992, p. 107-109. À signaler que dans la deuxième version du *Journal*, L'Estoile supprime ce passage et le poème qui l'accompagne.

stigmatisée, à la même époque, par les *Satyres chrestiennes de la cuisine papale* d'Antoine Marcourt<sup>28</sup>.

Parallèlement à la critique sociale, le motif bachique et sexuel investit largement les chants collectionnés par Rasse des Neux<sup>29</sup>. Les portraits consacrés aux personnages visés décrivent avec force verve les ennemis de la Réforme présentés comme des ivrognes invétérés et des débauchés mémorables. La pittoresque « Complainte de M. Pierre Lizet sur le trespas de son nez : Messire Pierre estonné » ne se prive pas de tourner en ridicule l'appendice nasal cramoisi et vérolé du premier président au Parlement de Paris, grand persécuteur des hérétiques et instigateur de la Chambre ardente, que l'*Epistola Magistri Benedicti Passavanti* de de Bèze avait choisie comme sujet de moquerie dès 1553<sup>30</sup>.

188

Avec les morceaux d'inspiration érotique, les chansonniers s'en prennent essentiellement aux soldats fanfarons et aux moines paillard<sup>31</sup>. Le poème qui tourne en dérision un chevalier couard, hardi seulement face aux faibles et aux femmes, pillard et fanfaron, comme il s'en trouve tant à l'époque, est d'un comique équivoque :

Voulez ouyr la chanson  
D'un bon chevalier de France,  
Duquel à bon droit le nom  
C'est Maistre Jan douce lance? [...]  
Un jour, ce hardy vallet  
Sa douce lance il essaye  
Contre le cul d'un mullet,  
Et luy fait une grand playe.  
« Quoy, suys-je bien si vaillant?

28 Voir Gabrielle Berthoud, *Antoine Marcourt : réformateur et pamphlétaire du Livre des marchands aux Placards de 1534*, Genève, Droz, 1973, p. 152 : « Ne faut-il pas aussi rapprocher de "Il ne fut jamais tels Marchans / Et de chacun sont contens argent pendre / Mais nul d'iceux marchandise ne livre" » ces vers des *Satyres chrestiennes de la Cuisine papale* : "Car il ne fut onc tels marchans / Pour sçavoir par ville et aux champs / Arriere-boutiques dresser [...] / Ils vendent tout temps volontiers / Voire sans livrer marchandise" ? ».

29 Voir notamment Judith Pollmann, « "Hey ho, let the cup go round!" Singing for Reformation in the sixteenth century », dans Heinz Schilling et Istvan Tothi (dir.), *Religion and cultural exchange in Europe (1400-1700)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, t. 1, p. 294-312.

30 *Le Passavant* [...], éd. Isidore Liseux, Paris, s.n., 1875, p. 202-206. Le poème est a été reproduit avec d'autres pièces satiriques contre Lizet par Johann Wilhelm Baum, *Theodor Beza, nach handschriftlichen Quellen dargestellt*, Leipzig, Weidmann, 1843, p. 397-406.

31 La pièce « Tost à la confrairie / Venez vos offrandes payer » se moque, quant à elle, de la confrérie des médecins cocus, parmi lesquels figurent Jacques Charpentier et Jacques Grévin, à propos desquels Rasse des Neux a recueilli des libelles satiriques analogues en raison, peut-être, d'une « querelle » obscure entre confrères qui l'intéressait.

Ce dit lors la bonne lance,  
C'est assez en mon vivant ;  
Plus n'en feray sur mon âme ».

Les chansons dénonçant la paillardise du clergé cherchent, elles aussi, à décrire des situations particulièrement scabreuses en brossant le portrait type du prêtre concupiscent, dont Hugonis semble être le parangon<sup>32</sup>. Le texte « Voulez oyr chanson / De messer Jean prebstre » met en scène sur un registre salace le commerce galant d'un religieux et de dame Guillemette, tandis qu'une autre s'attarde non sans malice sur le défilé des moines lubriques qui rendent hommage à Catin :

Au champ gaillard par un matin,  
Je trouvay la grosse Catin  
En forme avec un Augustin,  
Prenant sa recreation.  
Au plus près de ce rastellier  
Y arriva un Cordelier,  
Qui là dressa son astellier  
Pour faire son oblation<sup>33</sup>.

La fastueuse énumération, quasi unanime, des frères libidineux insiste avec ironie sur les performances sexuelles d'un Carme, d'un « Jacopin non endormy », puis de Célestins et de Chartreux venant deux à deux, avant que le défilé ne se transforme en cortège de Mathurins, ensuite en colonnes de moines de Saint-Germain pour s'achever par l'ardeur d'un ermite pèlerin de retour de Saint-Avertin qui « vint pour mouiller le bourdin ». Pour leste que soit cette liste de galants lubriques que Catin finit par dépouiller, la chanson allégorise pas moins de force à travers le personnage de Catin la figure de l'Église, à l'image de la Grande Prostituée des Écritures.

32 « Chanson d'un cordelier sorboniste faisant des enfans, 1566 : Monsieur Hugonis, le pillier / De nostre mere Sainte Eglise, / Prescha tant chez un conseiller / Une garce de bonne prise, / Et si souvent il l'esprouva / Qu'enfin le v[en]tre lui leva. / Or devinez qui est le pere, / Hugonis ou mon petit frere ? » Sur Jean Hugonis, cordelier prédicateur, souvent mentionné dans les épigrammes de l'époque, voir Constant Leber, *De l'état réel de la presse et des pamphlets, depuis François I<sup>er</sup> jusqu'à Louis XIV*, Paris, Techener, 1834, p. 86-87 ; Jean de La Fosse, *Journal d'un curé ligueur de Paris sous les trois derniers Valois*, éd. Édouard de Barthélemy, Paris, Didier, 1866, p. 68, 70, 78 et 90 ; Claude Haton, *Mémoires*, éd. Laurent Bourquin, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, t. II, 2003, p. 223. Sur des textes similaires, cf. « C'estoit environ mynuit » et « Leger amour, pourquoi as-tu laissé ».

33 La pièce est datée de 1546 !

Les airs qui diffusent les nouvelles de l'actualité politique et militaire, en fait des chansons « historiques », ont pour rôle de conserver la mémoire des événements et des personnages marquants de la décennie de 1560. Beaucoup déplorent l'état de la France ravagée par les conflits fratricides à la façon de la « Complainte de la France, 1560 : Helas ! Mon Dieu que n'ay-je fait », qui se désole de la tyrannie exercée par le duc et le cardinal de Lorraine, larrons sanguinaires qui exténuent les ressources vives du royaume en prenant en otage leur jeune souverain, François II<sup>34</sup>. Lorsque celui-ci décède prématurément le 5 décembre 1560, il est accablé à son tour pour les persécutions envers ses sujets de la religion protestante. Ressenti comme « délivrance » et « vengeance » divines, son décès nourrit le « Cantique sur la mort des Tyrans sus le chant du Psal. 42 : À ce coup tout homme dit, 1561 », sans doute attribué à tort à Pierre de Changy<sup>35</sup>. Le thème obsédant du mauvais prince réapparaît dans les strophes du « Cantique solennel de l'Église d'Orléans sur la délivrance que Dieu fait de son peuple le cinquième décembre 1560. Sur le chant du psaume 74 : Or peut bien dire Israël : De jour en jour et d'an en an venant »<sup>36</sup>. À cette nuance près que le cantique proclame aussi la conviction (vite déçue) qu'après la mort de François II et la mise à l'écart des Lorrains au profit des Bourbon-Condé débutera l'ère de paix si ardemment désirée. Ce cri de victoire imminente de l'Évangile, véritable baromètre de l'état d'esprit huguenot des années 1560, se manifeste de nouveau en 1564 à l'occasion du « tour de France » que Catherine de Médicis entreprit pour pacifier le royaume. La substantielle « Ode au Roy Charles IX. Sur la guerre civile apaisée en France » réactualise cette aspiration collective<sup>37</sup>, avant qu'une pièce de *La Bergerie* de Rémi Belleau,

34 Voir également l'« Echo suz la ruine du Cardinal : Helas helas seroit-il bien possible », imprimé en 1561, à Reims, avec un titre légèrement différent : « Echo sur l'adieu du cardinal de Lorraine archevesque de Reims », 1561 » (voir René de Bouillé, *Histoire des ducs de Guise*, Paris, Amyot, 1849, t. III, p. 138).

35 *Cantique fait sur la mort des tyrans, composé par le capitaine Changy sur le chant du psaume XLII*, s.l.s.n., imprimé nouvellement, 1564. Contrairement au catalogue de la BnF, on ne confondra pas l'auteur de ce cantique, Jacques de Fay-Changy, homme de guerre calviniste, avec Pierre de Changy, traducteur de Pline et de Vivès, mort en 1541 (voir Jean Vignes, « En attendant Du Pinet : Pierre de Changy et son *Sommaire des singularitez de Pline* », dans Jean Dupèbe et alii [dir.], *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, 2008, p. 464, n. 17).

36 Texte publié par Prosper Tarbé, *Recueil de poésies calvinistes (1550-1566)* [1866], Genève, Slatkine reprints, 1968, p. 27-32 ; Henri-Léonard Bordier, *Le Chansonnier huguenot du XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 201-207 ; voir également Barbara Diefendorf, « The Huguenot Psalter and the Faith of French Protestants in the Sixteenth Century », dans Barbara Diefendorf et Carla Hesse (dir.), *Culture and Identity in Early Modern Europe (1500-1800). Essays in Honor of Natalie Zemon Davis*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1991, p. 44, note 10.

37 « La douceur et humanité / Qui des Roys le throsne decore, / Faict qu'après la prospérité / Comme demy-dieux les adore ». Sur cette pièce imprimée en 1564, voir le *Catalogue de livres anciens et modernes en divers genres faisant partie de la librairie de L. Potier [...]. Deuxième partie*, Paris, L. Potier/A. Labitte, 1871, p. 150-151.

l'« Ode à la Royne mere, pour la paix : Laisse le ciel, Belle Astrée »<sup>38</sup>, d'une audace prosodique remarquable par l'alternance de sept et trois vers, ne réactive le mythe de l'attente du règne d'Astrée. Elle rejoint l'apologie faite de Poltrot de Méré, le « preux » qui a débarrassé la France du duc de Guise à Orléans, le 18 février 1563<sup>39</sup>, louange elle-même relayée par un « Vaudeville d'aventuriers<sup>40</sup> chanté à Poltrot, le 24 febvrier 1566 de la delivrance : Allons jeunes et vieux »<sup>41</sup>.

Ces chants de « délivrances » que l'actualité tragique ne cesse de démentir contrastent violemment avec les déplorations des revers militaires et les lamentations des héros morts sur le champ de bataille. La figure de Louis de Bourbon, prince de Condé, tué à Jarnac le 13 mars 1569, est à cet égard emblématique du tribut sacrificiel consenti par le chef huguenot pour la défense de la foi<sup>42</sup>. La chanson « Noble chevalier de Losse », un dialogue entre Charles IX et Jean de Beaulieu qui fut témoin de la mort du prince sous les coups de Montesquiou, rapporte cyniquement la scène de l'assassinat :

Croyez bien qu'il est mort :  
 Tenant au poing ma lance,  
 J'ay fait tout mon effort  
 De luy taster les membres  
 De costé suz costé ;  
 Des coups plus de cinquante  
 Sus son corps ay compté.

Au-delà des détails macabres de la mise à mort, le dialogue révèle surtout l'immense peur que le chef protestant avait inspirée à un monarque faible et timoré. La « Complainte faulsement mise en public au nom de Madame la Princesse de Condé après l'assassinat de Monseigneur : Dames d'honneur, je vous pry' à mains jointes / Avecques moy deplorer mes complaints »<sup>43</sup> aborde, elle, la dénonciation des véritables responsables du crime, dont le « Desaveu

38 Publiée dans le *Recueil des plus belles pièces des poètes françois*, Amsterdam, George Gallet, 1692, t. I, p. 339-342.

39 Voir Édouard Tricotel, *Poésies protestantes sur Jean Poltrot, S' de Meré, 1563*, publiées avec une introduction historique et des notes, Paris, A. Claudin, 1878.

40 Soldat sans gage, sorte de mercenaire réputé pour sa bravoure.

41 Voir Constant Leber, *De l'état réel de la presse et des pamphlets*, op. cit., p. 82-83.

42 Voir « Avant que les dieux qui ma vie (Loys de Bourbon prince de Condé. Ode pour estreines) » ; « Je ne veux point que mes vers (Ode à Monsieur le prince de Condé) » ; et « Sus sus mon prince, il fault aprocher (Cantique consolatif à Monseigneur le prince de Condé sur le chant du psalme 104, Sus sus mon ame) ».

43 Pièce reproduite par Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français, depuis le XII<sup>e</sup> jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Charles Gosselin, 1841-1842, t. II, p. 291 avec le titre : « Complainte de Madame la Princesse de Condé contre les Huguenots. Sur le chant du Soldat de Poitiers » datée de 1569.

de la chanson cy-dessus escripte, fait au nom de Madame la Princesse : Tous vrays Chrestiens ayants de Dieu la crainte », bel exemple de contre-information politique, rétablit la vérité, en désignant comme coupables le duc d'Anjou qui fit exposer le cadavre du défunt sur un âne, le duc de Longueville, le beau-frère de la veuve qui laissa faire, le cardinal de Lorraine et l'ensemble des « Papistes » complices du crime.

D'autre part, investissant le champ de l'actualité événementielle, les chants ont également pour objet de glorifier la résistance des coreligionnaires face aux armées royales. La « Chanson des massacres de France, Sur le chant du Psaume 68 : Que Dieu se monstre : Que le Roy fasse seullement », entonnée sur la mélodie du psaume des « Batailles », le fameux chant de guerre des huguenots<sup>44</sup>, ne manque pas de célébrer la prise de Rouen du 25 octobre 1562, victoire obtenue, selon l'auteur, grâce aux bienfaits de la faveur divine qui débarrasse enfin le royaume des mercenaires flamands, bourguignons, « Romanesques molz et basanez Espagnols » à l'origine des misères de la France. Ce chant d'espoir suscité par la proclamation de l'édit de pacification d'Amboise (19 mars 1563) exalte les bénéfices de la liberté de conscience et du « presche », l'interdiction des sermons séditions des « Prescheurs de Caresme » et l'octroi de garnisons de sûreté<sup>45</sup>. Le long « Chant triomphal pour la victoire de l'Eglise de Lyon, le dernier jour d'avril 1562 : Seigneur Dieu tout puissant et admirable »<sup>46</sup> glorifie, pour sa part, la prise de la ville par les religionnaires en 1562<sup>47</sup>, tandis que la « Chanson du siege de la ville de Sommiere »<sup>48</sup> par les troupes de Charles IX, soit 20 000 hommes commandés par le maréchal Damville, magnifie les opérations militaires autour de la place forte qui ne capitula que le 3 mars 1573 au terme d'une résistance héroïque. Y sont énumérés les noms des combattants, la nature des assauts qui se succédèrent du 11 au 28 février et l'ensemble des hauts faits destinés à commémorer l'événement :

44 Clément Marot et Théodore de Bèze, *Les Psaumes en vers français avec leurs melodies*, fac-similé de l'édition genevoise de Michel Blanchier, 1562, éd. Pierre Pidoux, Genève, Droz, 1986, p. 213.

45 Contrairement à ce que proclame ce chant enthousiaste, l'édit fut extrêmement pernicieux, puisqu'il coupa la noblesse protestante de sa base et que l'amnistie promulguée se heurta à de nombreux obstacles.

46 Voir Andrew Pettegree, *Reformation and the Culture of Persuasion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 69.

47 Voir le récit fait par Théodore de Bèze, *Histoire ecclésiastique des églises réformées au royaume de France*, éd. Théophile Antoine Marzials, Lille, Leleux, t. III, 1842, p. 137.

48 Une autre version de ce texte publié en 1573 est reproduite avec la date de 1577 et de nombreuses variantes par Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français, op. cit.*, t. II, p. 342-344. Ce chant, apparemment répandu, sert de modèle à la chanson sur le siège d'Issoire (1577), *Le Rosier des chansons nouvelles*, Lyon, 1580, fol. 10.



Nous pouvons bien mettre en memoire  
 Le siege long de devant Sommiere,  
 Le jour, le temps, les assaulx, les efforts,  
 Ce qu'on a fait tant dedans que dehors,  
 Affin qu'il soit à tousjours remarquable,  
 À nos enfans pour jamais memorable.

Il reste enfin à mentionner une dernière catégorie de chants qui porte sur les attaques *ad hominem* des ennemis déclarés des religionnaires à côté des Lorrains et des rois François II et Charles IX. La « Chanson » :

Vous yrez à la messe,  
 Huguenots, et Marcel vendra  
 Ses biens et de vitesse  
 Hors France s'en yra<sup>49</sup>

est directement issue du climat d'hostilité de 1566 et qui sera reprise en 1570, lors de la paix de Saint-Germain (8 août), une paix qui, pour être favorable aux protestants, suscita les plus vives hostilités de la part des Parisiens, avec, à leur tête et menaçant d'émeutes populaires, Claude Marcel, orfèvre de son état et prévôt des marchands depuis 1570<sup>50</sup>. Dans un dialogue imaginé entre Marcel et le roi, où le conseiller réclame le retour des hérétiques à la messe, le refrain de la chanson martèle la volonté d'éradiquer les calvinistes avec l'aide des « corporeaux »<sup>51</sup> et de conseillers intraitables hostiles, comme Du Bray, Hottoman, Hugonis, Vigor, Compan et tant d'autres.

En conclusion, la collection des chants réunie par Rasse des Neux se caractérise par le foisonnement thématique et une grande diversité formelle. Elle s'inscrit pleinement parmi d'autres formes de célébration ou de vitupération avec lesquelles elle partage des objectifs communs de propagande, de commémoration ou de consolation. En raison même de son statut instable et de sa capacité à

49 Texte publié dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de France*, I, 1835, p. 165-167, puis par Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., t. II, p. 272-279 et 294 (avec d'autres pièces sur le même sujet), sous le titre : « Chanson de Marcel, prevost des marchands. 1570 », et partiellement par Constant Leber, *De l'état réel de la presse et des pamphlets*, op. cit., p. 83-85, où elle est datée du mois de mai 1566.

50 Claude Marcel est plusieurs fois cité dans des pasquils recueillis par L'Estoile, notamment à l'occasion du mariage de sa fille, en décembre 1577, dont le faste défraya la chronique, *Registre-Journal du règne de Henri III*, éd. cit. t. II, 1576-1578, 1996, p. 150.

51 Voir également « Le sire Girard bien armé (Chanson des Corpporiaux 1562) » et « Un cappitaine de Pary (Chanson d'un capitaine de Pary) », voir Charles Lénient, *La Satire en France ou la littérature militante au XVI<sup>e</sup> siècle* [1866], Paris, Hachette, 1886, t. II, p. 7-8, et Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., t. II, p. 278-279.

s'approprier des formes voisines, le chant dynamise sa pragmatique et sa charge émotionnelle grâce à l'élargissement de sa palette formelle. Durant la période de 1562 à 1572, celle des premières guerres de Religion, la cornucopie du chansonnier remplit un rôle incontestable de diffusion des nouvelles politiques et religieuses que le genre n'abandonnera plus. Si l'on distingue la présence de pièces atemporelles à côté de chansons « historiques » qui posent parfois de réelles difficultés d'interprétation, l'ensemble du corpus assume bien un rôle clef dans la diffusion d'une culture politique qui sert de ciment à l'identité communautaire des calvinistes. Cette propagande reste cependant fondamentalement binaire en fondant l'argumentation sur la rhétorique du *pro* et du *contra*, le dialogue antithétique, l'ironie révélatrice et la relance du discours par les refrains calqués sur le modèle des psaumes à l'adresse de destinataires sympathisants (les Réformés), ou d'adversaires désignés (les catholiques). Dans tous les cas, le chant demeure un indicateur révélateur des mentalités et de la sensibilité avec laquelle l'opinion collective protestante enregistre, recycle et relaie l'information. La commémoration événementielle et l'exaltation des figures héroïques du Parti sont au centre de l'ethos communautaire, assorties, à l'occasion, d'une rhétorique satirique, lyrique ou élégiaque. Peu importe l'objectivité, voire la vérité des faits, le rôle du chansonnier consiste fondamentalement à convaincre, à consoler, à magnifier et à commémorer le présent. Chanter ensemble est le signe manifeste du consensus et de la reconnaissance, du partage et du combat pour les mêmes valeurs.

Si les auteurs des chants restent anonymes chez Rasse des Neux, contrairement à ce que l'on observe chez Pierre de L'Estoile<sup>52</sup>, on arrive cependant à identifier quelques noms (de Bèze, Belleau, Marcourt, Louis de Sainte-Marthe<sup>53</sup>), auxquels viennent se joindre pour d'autres pasquils des écrivains engagés à la suite du prince de Condé (Chandieu, Florent Chrestien, les poètes anti ronsardiens...). Resterait à savoir si Rasse des Neux, amateur passionné de musique<sup>54</sup>, a composé lui-même, comme son frère Claude, l'ami de L'Estoile, des textes de cette nature.

Si le chant constitue un creuset poétique extrêmement riche, il ouvre également une fenêtre sur la personnalité de Rasse. On ignore quasiment tout

52 Voir Gilbert Schrenck, « La dissidence cryptée : anonymat, initiales et attribution des pasquils dans le *Journal du règne de Henri III* de Pierre de L'Estoile », *Les Dossiers du Grihl*, « Expressions de la dissidence à la Renaissance », dir. Nadine Kuperty-Tsur et Mathilde Bernard, mis en ligne le 8 mars 2013, <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5839>.

53 Pour les poèmes sur la mort de Marguerite de Navarre, voir Paul de Longuemare, *Une famille d'auteurs...*, *op. cit.*, p. 30.

54 Sur l'inventaire après décès de Rasse des Neux, on dénombre sept guitares, un cistre, une viole et six luths, instruments, on l'imagine, servant à des concerts et des divertissements familiaux, voir Jeanne Veyrin-Forrer, « Un collectionneur peu connu... », *art. cit.*, p. 471.

de la vie religieuse et intellectuelle du collectionneur, mais ses albums et le choix des pièces permettent d'entrevoir, ne fût-ce qu'en filigrane, sa prédilection pour les pasquils de la littérature militante, parmi lesquels le chant occupe la place de choix que nous venons de signaler. Considérées dans leur ensemble, ces pièces reflètent les préoccupations politiques et le ralliement spirituel d'un croyant fidèle à sa foi<sup>55</sup>. Échos de leur temps, les chants entrent aussi en résonance avec l'intériorité et les convictions du médecin collectionneur. Spéculaires et témoins de leur époque, ils s'accordent finalement avec les idées et les convictions de celui qui avait rejoint la Réforme sous Condé, qui fut ensuite proche de la famille de la Charité et partisan des Malcontents réunis autour du duc d'Alençon. Reflet et image de l'actualité, le chant est un vecteur essentiel entre la sphère publique et la vie privée, en même temps qu'une introduction discrète vers l'intimité du chirurgien royal en résonance avec son milieu.

#### LISTE DES INCIPIT

1. À ce coup tout homme dit (Cantique sur la mort des Tyrans sus le chant de Psal. 42. 1561), *Ms. Français 22560*, fol. 155.
2. Ainsi qu'en l'onde salée (Ode chrestienne, 1562), *Ms. Français 22562*, fol. 285.
3. Allons jeunes et vieux (Vaudeville d'aventuriers chanté à Poltrot, le 24 febvrier 1566 de la delivrance), *Ms. Français 22560*, fol. 268.
4. Au champ gaillard par un matin (Chanson, 1546), *Ms. Français 22565*, fol. 249.
5. Avant que les dieux qui ma vie (Loys de Bourbon prince de Condé. Ode pour estreines), *Ms. Français 22562*, fol. 295.
6. C'est chose horrible (Le *pro*, et le *contra* de la chanson de Guillemette: Tant vous allez lourd, Simonnette, Tant vous allez lourd) », *Ms. Français 22565*, fol. 132.
7. C'estoit environ mynuit (Chanson), *Ms. Français 22565*, fol. 62.
8. Ce chant royal à qui le veult comprendre (Chant royal des Gueux gouraulx qui sont à present gourez necessaire d'entendre pour cognoistre l'abbus de leur hypocrite cagnarderie et feinte pauvreté, 1562), *Ms. Français 22560*, fol. 207.
9. Ce grand tresor ce rayon de haut pris (Chant funebre sur le trespas de laditte Dame Royne de Navarre), *Ms. Français 22560*, fol. 154.
10. Celle qui fut comme un divin oracle (Chant funebre sur le trespas de laditte Dame Royne de Navarre), *Ms. Français 22560*, fol. 155.
11. Chantez d'icy en avant (Ode chrestienne), *Ms. Français 22562*, fol. 85
12. Dames d'honneur, je vous pry' à mains jointes (Complainte faulsement mise en public au nom de Madame la Princesse de Condé après l'assassinat de Monseigneur), *Ms. Français 22565*, fol. 9.

55 Voir Gilbert Schrenck, « Les livres de théologie dans la bibliothèque du chirurgien François Rasse des Neux (c. 1525-1587) », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 97/4, 2017, p. 527-544.

13. De jour en jour et d'an en an venant (Cantique solennel de l'Eglise d'Orleans sur la delivrance que Dieu fait de son peuple le cinquieme decembre 1560. Sur le chant du psaume 74 : Or peult bien dire Israel), *Ms. Français 22562*, fol. 211.
14. Divins esprits de la France (Ode aux poetes français, 12 avril 1561), *Ms. Français 22562*, fol. 258.
15. Douce bouteille en beuvant consommée (Chanson sorbonique), *Ms. Français 22560*, fol. 179.
16. Du mal ne me puis retirer (Ode, 1560), *Ms. Français 22562*, fol. 236.
17. Encor que desormais soit vaine la complainte, *Ms. Français 22564*, fol. 102.
18. Femmes plorez la mort de Marguerite (Chant funebre sur le trespas de laditte Dame Royne de Navarre), *Ms. Français 22560*, fol. 156.
19. France n'a peu garder sa Marguerite (Chant funebre sur le trespas de laditte Dame Royne de Navarre), *Ms. Français 22560*, fol. 157.
20. Helas helas seroit-il bien possible (Echo sur la ruine du Cardinal), *Ms. Français 22560*, fol. 23.
21. Helas ! je suys un pecheur miserable (Chanson spirituelle, 1572), *Ms. Français 22565*, fol. 3.
22. Helas ! Mon Dieu que n'ay-je fait (Complainte de la France, 1560), *Ms. Français 22560*, fol. 23.
23. Il estoit ung pauvre homme (Chanson), *Ms. Français 22565*, fol. 230.
- 23 bis. Il estoit ung pauvre homme (Chanson), *Ms. Français 22565*, fol. 230.
24. Il ne fut jamais tels marchands (Des marchans vendans chants), *Ms. Français 22560*, fol. 133.
25. Je ne veux point que mes vers (Ode à Monsieur le prince de Condé), *Ms. Français 22562*, fol. 259.
26. Je te rends grâce, ô Seigneur (Cantique d'action de grâce à Dieu pour la redemption de son Eglise fait par Isaye Capp. douziesme et traduit presque de mot à mot sur le chant du pseaulme cxxxviii<sup>e</sup> : Il fault que de tous mes esprits, etc.), *Ms. Français 22565*, fol. 134.
27. Je vous veux faire rire (Chanson sur la piaffe de la lune), *Ms. Français 22565*, fol. 63.
28. La douceur et humanité (Ode au Roy Charles IX. Sur la guerre civile appaisée en France), *Ms. Français 22562*, fol. 227.
29. La Mort par qui le fort et foible tumbe (Chant funebre sur le trespas de laditte Dame Royne de Navarre), *Ms. Français 22560*, fol. 154.
30. Laisse le ciel, Belle Astrée (Ode à la Royne mere, pour la paix, 1564), *Ms. Français 22560*, fol. 77.
31. Le beau soleil des dames vertueuses (Chant funebre sur le trespas de laditte Dame Royne de Navarre), *Ms. Français 22560*, fol. 159.
32. Le ciel estoit sur la terre envyeux (Chant funebre sur le trespas de laditte Dame Royne de Navarre), *Ms. Français 22560*, fol. 160.
33. Le franc archer à la guerre s'en va (Chanson du franc archer 1562), *Ms. Français 22560*, fol. 114.
34. Le petit homme a si bien fait (Chanson), *Ms. Français 22560*, fol. 112.

35. Le sire Girard bien armé (Chanson des Corpporiaux 1562), *Ms. Français 22560*, fol. 116.
36. Le violent ravisseur (Ode d'un prisonnier), *Ms. Français 22562*, fol. 291.
37. Leger amour, pourquoy as-tu laissé (Chanson), *Ms. Français 22565*, fol. 84.
38. Les celestes flambeaux (Complainte de l'argent, 156[?]), *Ms. Français 22560*, fol. 249.
39. Marcel parlant avec le Roy (Chanson : Vous irez à la Messe, mai 1566), *Ms. Français 22565*, fol. 185.
40. Messire Pierre estonné (Complainte de M. Pierre Lizet sur les trespas de son nez), *Ms. Français 22560*, fol. 222.
41. Monsieur Hugonis le pillier (Chanson d'un cordelier sorboniste faisant des enfans, 1566), *Ms. Français 22560*, fol. 183.
42. Noble chevalier de Losse (Chanson), *Ms. Français 22565*, fol. 2.
43. Nous pouvons bien mettre en memoire (Chanson du siege de la ville de Sommiere), *Ms. Français 22565*, fol. 215.
44. Ô de toute la terre (Ode, 1562), *Ms. Français 22562*, fol. 290.
45. Ô Dieu gouverneur de ce monde (Cantique sur le psalme 5<sup>c</sup> : Aux parolles que je veulx), *Ms. Français 22562*, fol. 100.
46. Ô Dieu, ô Ciel, ô vie droitturiere (Chant funebre sur le trespas de laditte Dame Royne de Navarre), *Ms. Français 22560*, fol. 160.
47. Ô Dieu veulx-tu que l'inique demeure (Ode en manière d'Echo, 1562), *Ms. Français 22560*, fol. 44<sup>56</sup>.
48. On trouve ainsi que de Besze et Despense (Chanson faite par Lancelot Carles evesque de Riez contre les Ministres estant à Poissy, Ronsard et Bayfy ont aussi besongné, 1562), *Ms. Français 22560*, fol. 173.
49. Or la chance est tournée (Chanson sur le chant : Or vous dites Marye), *Ms. Français 22565*, fol. 199.
50. Puis qu'eclipser mon terrestre soleil (Cantique spirituel de la Royne mere du Roy, 1562), *Ms. Français 22562*, fol. 185.
51. Quant ce triste temps je voy (Chanson), *Ms. Français 22565*, fol. 132.
52. Que le Roy fasse seullement (Chanson des massacres de France. Sur le chant du Psalme 68 : Que Dieu se monstre), *Ms. Français 22565*, fol. 16.
53. Seigneur des armées le Dieu (Cantique sur le Psalme 35, 1561), *Ms. Français 22562*, fol. 72.
54. Seigneur Dieu tout puissant et admirable (Chant triomphal pour la victoire de l'Eglise de Lyon, le dernier jour d'Aprvil 1562), *Ms. Français 22561*, fol. 30.
55. Si je n'avois devant mes yeux (Cantique), *Ms. Français 22562*, fol. 97.
56. Si nombrer on peult (Cantique sur le psalme 99 : Or est maintenant), *Ms. Français 22562*, fol. 103.
57. Sus louons tous de l'Eternel (Cantique sur le mesme subject), *Ms. Français 22562*, fol. 216.

56 Publié par P. Tarbé, *Recueil de poésie calviniste*, éd. cit., p. 71-73 et F. Charbonnier, *La Poésie française et les guerres de Religion*, op. cit., p. 219.

58. Sus sus mon prince, il fault aprocher (Cantique consolatif à Monseigneur le prince de Condé sur le chant du psalme 104 : Sus sus mon ame), *Ms. Français 22562*, fol. 282.
59. Tous vrays Chrestiens ayants de Dieu la crainte (Desaveu de la chanson cy-dessus escripte, fait au nom de Madame la Princesse), *Ms. Français 22565*, fol. 11.
60. Un cappitaine de Pary (Chanson d'un capitaine de Pary), *Ms. Français 22560*, fol. 117.
61. Voulez ouyr la chanson (Chanson), *Ms. Français 22565*, fol. 48.
62. Voulez oyr chanson (Chanson), *Ms. Français 22565*, fol. 217.
63. Voulez une chanson ouyr (Chanson), *Ms. Français 22565*, fol. 48.
64. Vous irez à la Messe (Marcel parlant avec le Roy. Chanson, mai 1566), *Ms. Français 22560*, fol. 185.
65. Vous qui scavez la vertu estimer (Chant funebre sur le trespas de laditte Dame Royne de Navarre), *Ms. Français 22560*, fol. 154.
66. Vous yrez à la messe (Chanson), *Ms. Français 22565*, fol. 135.

L'ÉLOGE DE LA PAIX DANS LES RECUEILS DE CHANSONS  
SANS MUSIQUE PUBLIÉS PAR LES LIBRAIRES-IMPRIMEURS  
RIGAUD ET BONFONS (1548-1601)

*Stéphane Partiot*

La production de chansons célébrant la fin de la guerre est particulièrement importante pendant les guerres de Religion qui voient une succession d'épisodes militaires et de trêves, de discordes sanglantes et de concordes plus ou moins durables. Ces pièces signent le passage d'un monde à un autre, évoquant tout autant la paix qui arrive que la guerre qui vient de s'achever. Ce sont souvent des chansons de victoire ou, pour reprendre le titre d'une ballade marotique, « de paix et de victoire » : il s'agit de célébrer le monarque qui, avec son armée, a rendu la paix possible. Outre une fonction de commémoration historique, elles assurent ainsi un rôle proche de ce que nous pourrions appeler « propagande ». Mais comment et à partir de quelles marques spécifiques une chanson s'inscrit-elle dans l'actualité ? En d'autres termes, lorsque l'on affirme « la guerre est finie », à quelle actualité renvoie-t-on ? Une chanson est-elle d'ailleurs toujours ancrée dans des circonstances précises ? Ne pourrait-elle également viser à une forme d'universalité, qui la rend indéfiniment recyclable en un temps où guerres et paix se succèdent sans fin ? On le voit, ces textes nous invitent à interroger la notion même d'actualité, afin d'esquisser les contours d'un genre et d'en dresser le profil à partir d'un ensemble d'invariants déterminés.

Les chansonniers imprimés par les Bonfons et les Rigaud se distinguent par la mention de timbres correspondant à l'air sur lequel les paroles sont destinées à être chantées<sup>1</sup>. Ces deux familles de libraires-imprimeurs furent actives pendant la seconde moitié du siècle (1548-1601)<sup>2</sup>. La première est parisienne :

- 1 Contrairement aux recueils polyphoniques « à plusieurs parties » tels que ceux publiés par Attaingnant puis par Le Roy et Ballard, on n'y trouve aucune notation musicale. L'appellation de « chansonnier imprimé » nous semble pertinente, par rapprochement avec les « chansonniers manuscrits » du début du siècle. Sur l'histoire du terme *chansonnier*, voir Jean-Nicolas De Surmont, *Chanson, son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française. Étude lexicale, historique et théorique*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010, p. 95-113.
- 2 Quoique ce corpus n'ait pas encore fait l'objet d'une étude exhaustive, il est aujourd'hui bien identifié. Voir Georges Dottin, *Chansons françaises de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1991, n° 249 ; *La Chanson française de la Renaissance*, Paris, PUF, 1984, les travaux Frank

elle est représentée par Jean Bonfons et sa femme, puis Nicolas Bonfons et Pierre Bonfons. L'autre est lyonnaise, et compte Benoît Rigaud, Pierre Rigaud ainsi que, de manière plus marginale, les héritiers de ce dernier. Les ouvrages publiés par ces deux maisons forment un corpus cohérent, par leur contexte de publication et leurs caractéristiques éditoriales similaires. Ces anthologies de chansons sans musique sont en effet conçues sur un principe commun, distinct à la fois des recueils collectifs de poésie et des recueils de chansons polyphoniques. Ces libraires font par ailleurs paraître des ouvrages similaires, touchant à des domaines aussi divers que la diffusion de textes officiels, le récit d'inspiration chevaleresque, les ouvrages de vulgarisation scientifique, les publications religieuses ou parareligieuses, les rééditions d'auteurs patentés, mais également les recueils collectifs de poésie, cela traduisant un goût de la variété et de l'abondance ainsi qu'une stratégie commerciale faisant flèche de tout bois.

200

Un premier repérage permet d'identifier, dans diverses bibliothèques, 58 chansonniers imprimés<sup>3</sup>. Ensuite, l'inventaire des chansons répertoriées – dont le nombre s'élève à plus de mille – se doublant d'un travail d'identification des sources littéraires et musicales, permet de constater la présence de poètes réputés – tels que Ronsard, Du Bellay, Desportes, ou encore Mellin de Saint-Gelais – mais aussi de nombreux *minores*, dont les noms (ou initiales) peuvent être mentionnés après le titre d'une chanson. La majorité des chansons, y compris celles qui sont abordées dans cet article, demeurent toutefois anonymes.

En s'appuyant sur les pages de titres des anthologies, telles que celles de BR-1571-2 et de BR-1580-3 (**annexe 1**), on peut distinguer deux principales catégories de chansons : les chansons « de l'amour », comprenant des textes lyriques ou grivois, et celles « de la guerre », qui nous intéressent ici. D'un point de vue strictement quantitatif, ces dernières sont loin d'être majoritaires, mais elles forment une catégorie bien identifiée, mise en valeur par les anthologistes. À travers l'épithète *nouvelles*, ainsi qu'avec l'expression « nouvellement

---

Dobbins, mais également la base *Ricerca* du CESR qui prend en compte ces recueils. Plus récemment, Alice Tacaille a insisté sur la nécessité de « considérer la valeur poétique intrinsèque des anthologies musicales de chansons [...] » (« Anthologies poétiques *versus* anthologies musicales », dans Jean-Eudes Girot (dir.), *La Poésie à la cour de François I<sup>er</sup>*, Paris, PUPS, 2012) et a procédé à une étude des sources manuscrites de chansons pour la première partie du siècle. Voir également les travaux de Jean Vignes sur les liens entre poésie et chanson, ceux de Jean-Eudes Girot, ou encore de François Rouget, qui a consacré à ces recueils quelques pages dans *Ronsard et le livre* (Genève, Droz, 2010, t. 1) et a étudié le recueil NB-1575 auquel a participé le poète mineur Daniel Drouin.

3 Environ un tiers des recueils se trouve à Paris, BnF, Réserve des livres rares, un autre à la bibliothèque de l'Arsenal, le reste des ouvrages étant dispersé dans d'autres bibliothèques françaises, allemandes, américaines, etc.



composées par divers Auteurs<sup>4</sup> », l'anthologiste sert une stratégie commerciale bien établie. D'autres recueils, notamment chez les Bonfons, se composent uniquement de chansons d'actualité, à l'exclusion des chansons amoureuses et rustiques. C'est le cas de NB-1575-2, dont le titre mentionne « des chansons de bataille et guerre<sup>5</sup> ». Il s'agit d'un recueil antihuguenot évoquant la première Ligue catholique, au début du règne d'Henri III. C'est là l'un des rares chansonniers imprimés qui soit signé, avec celui de Daniel Drouin publié la même année. Enfin, un dernier recueil publié en 1590 par Nicolas Bonfons nomme la ligue catholique à travers l'image de la « sainte union<sup>6</sup> ». L'expression « selon les occurrences de ce temps » implique que la chanson soit à même de saisir l'*occurrence*, cet élément d'actualité, qu'il soit de premier ou de second plan, la formulation demeurant suffisamment évasive pour ne pas se démoder trop vite.

Parmi les chansons de paix que l'on trouve dans ces anthologies, cinq d'entre elles figurent à l'**annexe 2**. Elles se distinguent notamment par des choix énonciatifs différents, qui déterminent leur degré d'universalité. Comme nous le verrons, ces chansons peuvent ainsi soit exprimer le point de vue d'un soldat singulier en lui donnant la parole, soit laisser place à une voix plus abstraite, celle du « peuple de France », soit encore prendre la forme d'un dialogue allégorique.

#### LES CHANSONS DE SOLDATS

« À Dieu le camp! À Dieu les armes » est une chanson de 24 quatrains octosyllabiques, extraite du *Rosier* de 1580 publié par Benoît Rigaud (BR-1580-3), qui met en scène un « aventurier »<sup>7</sup> heureux de voir s'en aller les maux de la guerre. Le texte repose sur l'anaphore d'une expression présente soit en un seul mot (« adieu »), soit en deux mots (« à Dieu ») et évoque, dès le premier vers, deux éléments significatifs : « le camp » et les « armes », dualité thématique qui parcourt l'ensemble de la chanson. Se trouvent ainsi évoqués différents emplois militaires (« archers » et « gens d'armes ») mais également des objets liés à la guerre, avec deux instruments de musique à usage militaire, « sourdines » et « clairons » ou, plus loin, le « tambourin », qui rythme le pas des soldats, et les « trompettes ». La mention des armes est rappelée avec les « pistolets » et les

4 Si l'on compare les tables des matières des différents recueils, on remarque que la nouveauté alléguée n'est souvent que très relative puisqu'elle consiste, à partir de la précédente publication, à ajouter quelques chansons et à en retrancher quelques autres.

5 Ce recueil a été identifié et commenté par Tatiana Debbagi-Baranova et Jean Vignes.

6 Enfin, la dédicace en italiques, placée entre le titre et la marque d'imprimeur, explicite le parti pris ligueur du libraire, en cohérence avec la publication de Christophe de Bordeaux.

7 Le mot est emprunté à Brantôme, ainsi qu'à Le Roux de Lincy, qui le reprend dans la préface de son *Recueil de chants historiques*.

« pistol's<sup>8</sup> », et l'attirail du soldat est décrit par la « cuirasse », ou par sa version plus légère, le « courselet », prolongeant une litanie d'adieux.

Tout en prenant congé du champ de bataille, l'auteur de la chanson dépeint un univers qui possède des symboles et un lexique propres<sup>9</sup>. Et c'est une langue spécifique qui semble sourdre ici, à travers le passage en revue des corps d'armée : d'abord la cavalerie, puis l'infanterie, les « pistoliers », ainsi que les « argolets », cavalerie légère armée d'une arquebuse. Le quotidien de la guerre se trouve brossé, avec ses « surprises », ses « embuscades » et ses « escarmouches ». Témoignant des progrès réalisés par la technique militaire, l'artillerie figure en bonne place, par ses « bombardes » et ses « canons<sup>10</sup> ». Avec ces mots, ainsi que « caraffine », « brigandine », ou encore « bedel », on observe l'emploi d'un langage propre au monde militaire, puisé au plus près des réalités du métier de soldat, qui vise à donner l'illusion qu'il s'agit bien d'une véritable « chanson d'aventurier ». L'auteur propose alors un vif récit des difficultés de la guerre. Ainsi de ce malheureux spolié par les mauvais hasards des combats, dont la malchance est redoublée car son valet l'a volé : « Adieu qui a perdu sa bourse, / Et son cheval & son argent, / Et son valet trop diligent ! »

202

Cette pièce dit aussi les réalités de la hiérarchie militaire : aux « soldats », les mauvais chevaux – les « roussins » – et aux « Capitaines » les « grands chevaux lanciers ». Et c'est la dureté de la guerre pour le fantassin qui transparait, à travers les longues marches dans le froid et dans la boue : « Estant dehors avec ces bottes / Mouillées & pleines de crottes. » Mais cette chanson ne serait pas pleinement d'un « aventurier » si elle ne comportait une part de verveur, à l'image des « putains », dont la troupe, telle une arrière-garde, s'emploie à suivre le camp « par monts & vaux » pour mener un dangereux commerce : « Verolles & chancres prenez, / Des uns aux autres les donnez // De quoy, après peine infinie, / Se pert enfin santé & vie. » Enfin, dans l'avant-dernière strophe, évoquant la paix en France, le discours sur la guerre dépasse l'anecdotique pour introduire une critique de l'inimmuable guerre : « Adieu guerre, va hors de France, / Et nous serons hors de souffrance ! »

La chanson « Ô terre! ô ciel! voyez la grand detresse » concerne quant à elle la reprise de la place-forte protestante de La-Charité-sur-Loire en 1577 par le duc d'Alençon, au service de Henri III<sup>11</sup>. Elle a pour timbre « Quand j'estois

8 Cette licence est fréquente dans un genre de la chanson à l'oralité marquée, mais il est parfois nécessaire de la restituer lorsqu'elle n'est pas apparente.

9 Voir à ce propos le *Glossaire des termes militaires du seizième siècle* de Marie-Anne Michaux, Paris, Honoré Champion, 2008.

10 On songe à l'environnement sonore des guerres d'Italie tel qu'il se fait entendre dans *La Guerre* de Janequin.

11 Cela est indiqué par son titre : « Chanson nouvelle de la prise de la Chérité, rendue en l'obéissance du Roy nostre Sire ».

libre, ains que l'amour cruelle », chanson des *Amours* de Ronsard qui fut mise en musique par Nicolas de La Grotte avec un immense succès (dont témoignent les recueils d'Adrian Le Roy et de Chardavoine), et qui figure dans de nombreux chansonniers imprimés. On retrouve le modèle strophique ronsardien (10-10-6-10-10-6), à ceci près que plusieurs strophes dérogent à la mesure à la lyre, en présentant des rimes masculines inattendues<sup>12</sup>. L'énonciateur est un soldat protestant, qui rend toutefois hommage aux chefs catholiques, tels Monsieur de Guise. La violence des combats est développée en détail, avec six occurrences du mot « furie », ainsi que l'épithète « furieux ». Une portée encomiastique paraît également avec la mention d'Henri III (« Henry Roi très chrestien »), et de son frère, « Monsieur d'Anjou ». L'analogie traditionnelle fait du monarque une figure paternelle et généreuse, insistant sur la « miséricorde » d'un roi « très débonnaire » grâce auquel femmes et filles n'auraient pas été violées et auraient été laissées « en franchise »... On peut enfin noter la portée religieuse que revêt cette chanson qui se termine par une prière triplement adressée, d'abord à Jésus et concerne le duc de Guise, confié aux soins du sauveur, puis au roi Henri, et enfin « au grand Dieu souverain ».

#### LES VOIX DU PEUPLE DE FRANCE

« Je vous suply, oyez comment » porte sur la Paix de Nice favorable aux Français. Cette chanson comporte six huitains d'octosyllabes, exclusivement en rimes masculines. François I<sup>er</sup>, « le roi des fleurs de lys », y est présenté de façon élogieuse comme un noble souverain. La chanson se fait là encore prière dans une adresse au Christ, « sauveur de tous les humains », ainsi qu'à la figure mariale, signe d'une foi catholique. Cette chanson fut tout d'abord publiée dans un recueil de 1542 de Lotrian, puis à nouveau 17 ans plus tard<sup>13</sup> : or, si ce n'est plus la proximité des événements qui la rend actuelle, ne sont-ce pas alors son succès et le message qu'elle porte qui justifient sa publication ?

« Paris ! Paris ! resjouys toy » ou « Chanson de la deffaicte des huguenots » est extraite du recueil de Christophe de Bordeaux déjà évoqué. Elle a pour timbre la célèbre chanson de Mellin de Saint-Gelais « Laissez la verde couleur »<sup>14</sup>, ici intitulée « Le chant de la verde couleur ». Dans cette série de quatrains d'octosyllabes respectant le schéma strophique du timbre, l'actualité prend

12 Il s'agit des strophes 2, 4, 5, 6, 8, 11 et 12.

13 La version donnée ici provient du premier chansonnier publié en 1557 par Benoît Rigaud, où elle est intitulée « Chanson nouvelle sur les accordz faitz entre le Roy & l'Empereur ».

14 Sur l'histoire de cette chanson, voir la communication prononcée par Claire Sicard à Turin le 18 décembre 2017 : <https://demelermellin.hypotheses.org/4717>. La « Chanson de la deffaicte des huguenots » a été reconstituée et donnée en concert en clôture du colloque (voir « Notes de programme », pièce n° 4).

dans la deuxième strophe une forme plus circonstanciée (« Ce fut un jour de Vendredy / Du mois de Mars dixhuictiesme »). La mention de la maison de Cossé, qui fournit plusieurs chefs militaires catholiques, ainsi que celle de François de France constituent des indices supplémentaires du contexte historique. Enfin, ce texte s'inscrit lui aussi dans une perspective religieuse avec la présence de Notre-Dame de Paris et du *Te Deum*. On y retrouve la figure de Marie ainsi que la mention de la « Trinité », ou encore d'une procession au prieuré de Saint-Martin-des-Champs. Le principe consiste ici à montrer que le roi bénéficie d'un appui divin, et que sa victoire comporte, à ce titre, une dimension sacrée, ainsi que le résume la première strophe de la chanson : « C'est que Dieu a donné au Roy / victoire contre les rebelles ».

#### LE DIALOGUE ALLÉGORIQUE

204

La chanson « Sus! bon temps, qu'on se réveille » provient du *Rosier* de 1580 (BR-1580-3), et porte le titre : « Chanson nouvelle sur les accordz faitctz entre le Roy & l'Empereur<sup>15</sup> ». Elle se compose de six huitains, alternant rimes féminines et masculines, suivant un schéma associant six heptasyllabes et deux pentasyllabes. Elle semble évoquer la période qui suit la signature par Henri III de l'édit de Beaulieu en 1576, également appelée « Paix de Monsieur », qui accorde plusieurs concessions aux huguenots. La chanson a pu connaître un certain succès puisqu'elle sert de timbre pour un Noël de Jehan Chaperon intitulé « Nobles François, bien haultement<sup>16</sup> ». Enfin, la chanson est elle-même accompagnée du timbre suivant : « Le chant de Frère grisard », qui se trouvait déjà mentionné dans le premier coq à l'âne publié par Marot, « L'Épistre du Coq en Lasne à Lyon Jamet de Sansay en Poictou » comme étant « trop salle pour les pucelles<sup>17</sup> ».

« Sus! bon temps, qu'on se réveille » se présente sous la forme d'un dialogue allégorique faisant intervenir trois personnages : la Paix, la France, et l'Autheur, ce dernier entrant en scène dans le dernier couplet. Le terme « effort », dans la première strophe, traduit les souffrances de la guerre, tout comme les paroles de la France en une prosopopée pathétique : « Je suis en si grand souffrance /

15 Elle est également présente dans *La Fleur des chansons nouvelles* (BR-1586) sous un titre différent : « Chanson nouvelle sur la resjouissance de la Paix ».

16 Jehan Chaperon, *Noëls de Jehan Chaperon dit le Lassé de repos, publiés d'après l'exemplaire unique de la bibliothèque de Wolfenbüttel par Émile Picot*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1879, p. 37.

17 Voir, à ce propos, Guillaume Berthon et Raphaël Cappellen, « Le coq-à-l'âne marotique et les écritures du non-sens dans les années 1530 », dossier réalisé pour l'Atelier XVI<sup>e</sup> siècle de Paris-Sorbonne, <http://officinedemercur.org/wp-content/uploads/2016/06/Dossier-coq-%C3%A0-l-%C3%A2ne.pdf>. La trace musicale du « chant de Frère grisard » semble aujourd'hui perdue.

Je sens tant de maux ». La chanson comporte en outre une visée de propagande en faveur de la figure royale, avec la mention de « la lignée des Valois », présentée comme garante de « l'assurance » et de « l'heureux don de la paix ». Enfin, cette pièce s'achève par une forme de signature évoquant « un fort bon compagnon » chargé de livrer l'opinion d'un homme du « peuple de France », ce qui renforce l'aspect encomiastique du texte. Ce procédé courant de signature – fictif ou non – donne lieu à de nombreuses variations et vise à renforcer l'impression qu'il s'agit là d'une chanson authentiquement populaire... Mais ne peut-on pas dire que, par son aspect conventionnel, un tel passage nous permet au contraire d'identifier un procédé trop systématique pour être naturel ?

L'actualité militaire, avec ses heurts et ses drames, ses héros et ses martyrs, occupe ainsi une large part de la chanson d'actualité. Antoine Le Roux de Lincy ne s'y est pas trompé, en publiant les deux tomes de son *Recueil de chants historiques*. Malgré des choix énonciatifs divers, empruntant au regard du soldat ou adoptant un point de vue plus général, on remarque ainsi que ces chansons de paix abordent toutes les souffrances liées à la guerre<sup>18</sup>. Celle-ci peut être mêlée à la liesse provoquée par la paix. La joie de la fin des combats, fût-elle éphémère, procure en effet « joie » et « soulas », la quête d'une (impossible) paix en France conditionnant alors celle de la paix intérieure. À ces deux motifs principaux s'ajoute une rhétorique de l'éloge et du blâme, qui montre que la chanson de paix semble avoir moins pour objet de chroniquer l'actualité que de poursuivre la guerre par la chanson.

Il serait imprudent et probablement illusoire de voir dans ces pièces l'authentique chanson populaire rêvée par les écrivains et les historiens romantiques. Mais ces morceaux oubliés de notre mémoire littéraire témoignent malgré tout d'une volonté d'évoquer les mœurs et réactions des petites gens, de mettre en scène – artificiellement ? – des personnages de basse extraction, avec leurs craintes, leurs doutes, leurs haines, mais également leurs élans de dévotion sincère, que celle-ci s'adresse à leur Dieu ou à leur Roi. Une telle mise en scène n'apparaît toutefois pas dénuée d'ambivalence, dans la mesure où la plume de celui qui écrit la chanson peut se mettre au service d'un dispositif de propagande, dans le but de s'attirer la protection des puissants, afin de se prémunir du prochain fracas des armes... qui ne tarde jamais à se faire entendre.

18 Des éléments d'évolution pourraient également être recherchés, en fonction des soubresauts du temps, mais la prudence s'impose ici puisque la date de publication en recueil ne saurait suffire à dater une chanson.

Les codes attribués aux ouvrages se composent des initiales de l'imprimeur (BR, NB), de l'année de publication, et enfin d'un éventuel numéro d'identification en cas de publications multiples pour une même année.

**JB-1548** : *Chansons nouvellement composées sur plusieurs chants, tant de musique que rustique, nouvellement imprimées, dont les noms s'ensuyvent cy apres*, Paris, Jean Bonfons, 1548, in-16°, [64] f., sign. A-H<sup>8</sup>. (Université Harvard, Houghton Library, \*FC5 A100 548c)

**BR-1557** : *Recueil de plusieurs chansons, divisé en trois parties: en la premiere sont les chansons musicales: en la seconde les chansons amoureuses & rustiques: & en la tierce les chansons de la guerre, reveu et amplifié de nouveau*, Lyon, Benoît Rigaud & Jean Saugrain, 1557, in-12°, 201-[7] p., sign. A-N<sup>8</sup>. (Vienne, ÖNB, \*38 V 31).

206

**BR-1571-2** : *Le recueil de plusieurs chansons nouvelles, avec plusieurs autres chansons de guerres, & d'amours, plaisantes & recreatives, qui n'ont jamais été imprimées jusques à present: nouvellement composées par divers auteurs*, Lyon, [Benoît Rigaud], 1571, in-16°, 95-[1] f., sign. A-M<sup>8</sup>. (BnF, Rés. P-YE-2742)

**BR-1572** : *Chanson nouvelle, de la complainte des pauvres Laboureurs & gens de village: sur le chant, Dames d'honneur, je vous prie à mains jointes. Avec une chanson de la Paix, par le peuple de France*, Lyon, Benoît Rigaud, 1572, in-8°, [8] f., sign. A-B<sup>4</sup> (B4 bl.). (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Gall. sp. 56m# Beibd. 22).

**NB-1575-2** : *Le Recueil des chansons des batailles & guerres advenues au Royaume de France, durant les troubles. Par Christofle de Bordeaux, & autres. Augmentées de plusieurs chansons nouvelles*, Paris, Nicolas Bonfons, 1575, in-8°, [112] f., sign. A-O<sup>8</sup>. (Bâle, Bibliothèque de l'Université, Aleph E XI 12).

**BR-1580** : *La fleur des chansons nouvelles, traitans partie de l'amour, partie de la guerre, selon les occurences de temps present, composées sur chants modernes forts recreatifs*, Lyon, Benoît Rigaud, 1580, in-16°, 86-[2] f., sign. A-L<sup>8</sup>-[L8 bl.]. (BnF, Rés. 8-Z DON-594 (448,2); BnF, Rés. P Ye 106; réimpression par Techener, Paris, 1833)

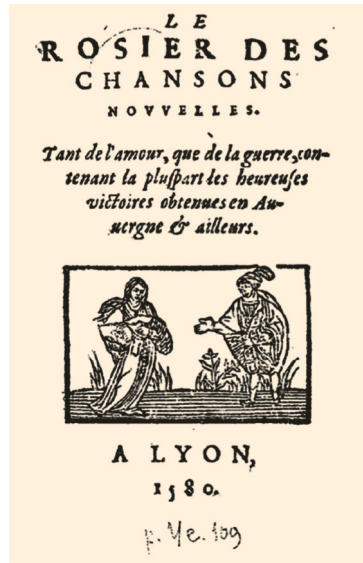
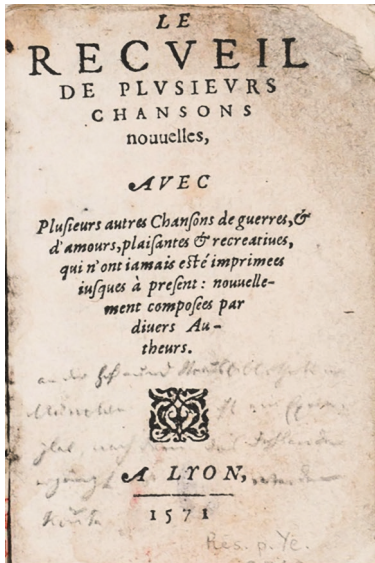
**BR-1580-3** : *Le Rosier des chansons nouvelles. Tant de l'amour, que de la guerre, contenant la pluspart les heureuses victoires obtenues en Auvergne & ailleurs*, Lyon, Benoît Rigaud, 1580, in-16°, 63-[1] f., sign. A-H<sup>8</sup>. (BnF, Rés. P Ye 109; BnF, Rés. Z Don 594 (448, 1) (v); Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA (USA), \*FC5 R6697 A580r).

**BR-1586** : *La fleur des chansons nouvelles, traitans partie de l'amour, partie de la guerre, selon les occurences du temps present. Composée sur chants modernes fort recreatifs*, Lyon, Benoît Rigaud, 1586, in-16°, 86-[2] f., sign. A-L<sup>8</sup> (L8 bl.). (Paris, Arsenal, 8° BL 11342 (2) Rés; réimpression par Techener, Paris, 1856)

**NB-1590** : *Recueil de plusieurs chansons qu'on chante a present, traitans partie de la guerre, partie de la sainte union selon les occurences de ce temps: composées sur divers chants fort récréatifs. Dedié à tout le peuple Catholique*, Paris, Nicolas Bonfons, 1590, in-16°, 47-[1] f., sign. A-F<sup>8</sup>. (Chantilly, musée Condé: XID007)

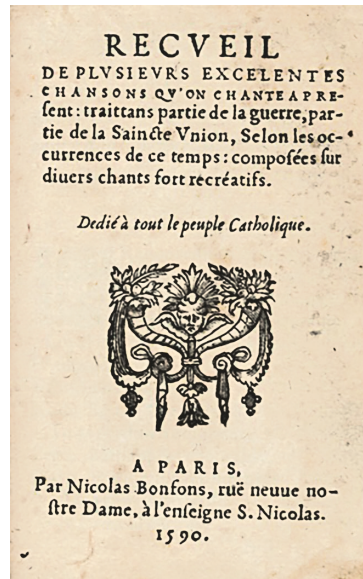
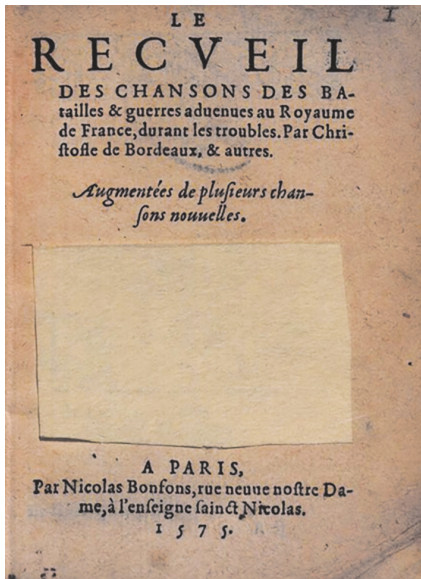
ANNEXE 1

Publications de Benoît Rigaud



À gauche : BR-1571-2 (BNF Rés. P Ye 2742) ; à droite : BR-1580-3 (BnF, Rés. P Ye 109)

Publications de Nicolas Bonfons



À gauche : NB-1575-2 (Bâle, BU, Aleph E XI 12) ;  
à droite : NB-1590 (Chantilly, Musée Condé, XID007)

## ANNEXE 2

L'intervention sur ces textes a consisté à rectifier plusieurs coquilles, nombreuses dans les imprimés, qui témoignent d'une impression négligente. La ponctuation, souvent erratique, a également été modernisée. Il fut parfois nécessaire de suppléer des syllabes manquantes pour reconstituer des vers hypométriques, ou inversement en supprimer.

### 1) À Dieu le camp! À Dieu les armes!

Titre : « Sensuyvent les Adieux de la misérable guerre civile advenue en ce Royaume de France, qui se commence ». Sans timbre. Auteur : non identifié.  
Source : BR-1580-3.

208

À dieu les archers & gens-d'armes!  
À dieu sourdines<sup>19</sup> & clerons,  
Puisqu'en paix nous en retournons.  
À dieu tambourins & trompettes,  
À dieu enseignes & cornettes<sup>20</sup>,  
À dieu pistol's & pistolets,  
À dieu cuirasse & courselets<sup>21</sup>!  
À dieu soldats & Capitaines,  
À dieu guerres trop inhumaines,  
À dieu roussins<sup>22</sup> aussi coursiers,  
À dieu les grands chevaux lanciers!  
À dieu, vous dis, cavallerie!  
À dieu, vous dis, infanterie!  
Adieu, vous dis, tous pistoliers,  
Argolets<sup>23</sup>, & chevaux légers!  
Adieu escalades & monstres<sup>24</sup>,  
Adieu charges, adieu rencontres,  
Adieu surprises & assaux!  
Adieu la guerre & les vassaux!  
Adieu escortes, embuscades,  
Escarmouches & camisades<sup>25</sup>!

19 Trompette à laquelle est appliquée une sourdine, afin que le signal ne puisse être entendu de l'ennemi.

20 Pièce de tissu, draperie.

21 Cuirasse légère.

22 Mauvais chevaux.

23 Soldat de cavalerie légère, arquebusier à cheval.

24 Désigne ici les parades. « Faire ses monstres » signifie ainsi « parader ».

25 Attaque nocturne.



Adieu bombardes & canons,  
 Puisqu'au logis nous retournons.  
 Adieu, vous dis, harquebousades,  
 Pistolles & les canonades,  
 Qui sont fort peu à regretter  
 Et dangereuses à hanter !  
 Adieu harnois & carraffines !  
 Adieu cuirasses, brigandines<sup>26</sup> !  
 Adieu piques, adieu collets<sup>27</sup> !  
 Doublez soyont de brussle d'Allez,  
 Adieu bedelles<sup>28</sup>, escoutez,  
 Centinelles, garde-contez,  
 Qui nuict & jour faites souvent  
 Souffrir froid, chaud, & pluye, & vent.  
 Adieu ceux qui de froid se meurent,  
 Ou de chaut, & ceux qui demeurent.  
 Et fourrez dedans un bourbier  
 Quelquefois un jour tout entier.  
 Adieu qui se sauve à la course,  
 Adieu qui a perdu sa bourse,  
 Et son cheval & son argent,  
 Et son valet trop diligent !  
 [...]

Estant dehors avec ces bottes  
 Mouillées & pleines de crottes.  
 Adieu revenus où il faut  
 Endurer du froit & du chaut.  
 Adieu tantes, Adieu cordages  
 Adieu gougeats<sup>29</sup>, adieu bagages.  
 Adieu putains, qui en travaux  
 Suyvez le camp par monts & vaux.  
 Et pour un petit de délice  
 Que vous prenez en vostre vice,  
 Verolles & chancres prenez,  
 Des uns aux autres les donnez.

<sup>26</sup> Cuirasse faite de plaques de métal fixées sur du cuir ou du tissu.

<sup>27</sup> Voir plus bas : « collets d'écaille ».

<sup>28</sup> Soldat de troupe légère. Terme formé à partir du mot « bedel ».

<sup>29</sup> Valet d'armée.

De quoy, après peine infinie,  
Se pert enfin santé & vie.  
Et je vous dis fort rigoureux  
Au pauvre peuple dangereux.  
[...]  
Adieu guerre, va hors de France,  
Et nous serons hors de souffrance!  
Adieu ceux qui s'en sont fuyés  
Loing des coups, & ont eu du pis.  
Plus d'honneur trois fois vingt & quatre  
Que ceux qui s'en sont bien fait battre.  
Adieu donc la guerre & les coups,  
Qui n'engendre que lende<sup>30</sup> & poux

210

2) Ô terre! ô ciel! voyez la grand detresse

Titre : « Chanson nouvelle de la prinse de la Cherité, rendue en l'obéissance du Roy nostre Sire ». Timbre : « Quand j'estoy libre, &c. ». Auteur non identifié.  
Source : BR-1580-3, p. 55 r<sup>o</sup>-58 v<sup>o</sup>. Autres occurrences : BR-1580, BR-1586.<sup>31</sup>

Ô Terre! ô ciel! voyez la grand detresse.  
Voyant l'assaut, la grand' fleur de noblesse,  
Tant de soldats François,  
Doubles Canons de furie [l']audace  
Sa grand' furie des rempars nous déc[h]asse,  
Tremblant d'un grand effroy.  
Jà est la bresche aussi le bastillon  
Tout renversé de grands coups de canons,  
Les soldats préparez  
À nous montrer nostre dol & falace,  
Je les vois tous de furieuse audace  
S'emparer des fossez.  
Et nous, voyant les canons de furie,  
Brisant, tuant, nous ravissant la vie,  
Avons parlementé,  
Priens le Roy d'apaiser la furie.

<sup>30</sup> *Corr.* : « Lente ».

<sup>31</sup> Pièce donnée en concert lors du colloque, voir « Notes de programme », pièce n°10. Voir, ci-dessus, Tatiana Debbagi-Baranova, « Chansons : lieux de mémoire et enjeux d'actualité pendant la première décennie du règne d'Henri III (1574-1584) », p. 133-148, part. n. 16.

Voyant les morts brisez d'artillerie,  
 Nous ont espouventez.  
 Premier de May, renduë fut la cité,  
 Nous pardonnant de nostre iniquité  
 Henry Roy très chrestien,  
 Et nous a mis sous sa protection.  
 Chanter nous faut, ô grand Dieu de Sion,  
 D'avoir receu tel bien.  
 Monsieur d'Anjou, Prince très débonnaire,  
 Nous a servy de très fidèle père,  
 Nous prenant à mercy,  
 En sauveté soubs sa protection,  
 Faisant cesser la furie du canon  
 Qui nous eust tous occis.  
 Car jà estoit le bastillon surpris  
 Et les remparts du tout anéantis,  
 Et beaucoup de soldatz  
 Blessez, tuez sans aucune puissance.  
 De résister n'avoient point d'espérance  
 Soustenir les combatz.  
 Jamais, jamais ne fut si grand furie,  
 Car en trois pars donnoit l'artillerie  
 D'un furieux torment,  
 Nos ravelins<sup>32</sup>, bastillons & cavernes,  
 Tous renversez, gabions<sup>33</sup> & poternes,  
 Tirant incessamment.  
 Monsieur de Guyse s'exposa au hazard  
 Et à toute heure approchoit du rempart,  
 N'avoit peur de la mort.  
 Dans les tranchées, il estoit en personne,  
 Ne craignant point l'artillerie qui donne,  
 Ruynant tout nostre effort.  
 Mais las! en vain, par nostre outrecuidance,  
 Mille travaux sont donnez en la France.  
 Tant d'enfans orphelins...  
 En vain, hélas! estoit nostre puissance

32 Demi-lune (fortification).

33 Grand panier cylindrique rempli de terre, qui sert à protéger les soldats et les travailleurs dans la tranchée. Emprunt à l'italien d'après le dictionnaire Huguet.

De résister contre le Roy de France.  
 Tost nous a mis à fin.  
 Mais sa bonté a eu miséricorde  
 Et n'a permis de faire aucun désordre.  
 Violé n'ont esté,  
 Femmes & filles ont esté en franchise.  
 Prions Jésus pour ce bon Duc de Guyse,  
 Nostre honneur a gardé.  
 Car le haut Dieu qui tient tout souz sa dextre,  
 En un moment fera par l'univers  
 Vivre dessouz sa loy,  
 Tranquillité, une paix & concorde,  
 Fera cesser les querelles & divorce,  
 Reconnoissant son Roy.  
 Prions le Roy Henry de grand valeur,  
 Puisque sur nous a monsté sa faveur  
 En toute loyauté.  
 Prions sans fin ce grand Dieu souverain,  
 Nous prosternant, priant à jointes mains,  
 Nous tenir effacé.

### 3) Je vous suply, oyez comment

Titre : « Chanson nouvelle sur les accordz faictz entre le Roy & l'Empereur ».
   
 Timbre : « Je vous supplie oyez comment en amour je suis mal traicté ». Auteur
 non identifié. Source : BR-1 557, p. 121-123. Autre occurrence : JB-1 548.

Je vous suply, oyez comment  
 Nous devons vivre sans esmoy,  
 Et prendre joye & esbatement  
 En priant pour le noble Roy  
 Qui tant son peuple a aimé  
 De faire bon appointement<sup>34</sup>.  
 Droict à Paris s'est retiré  
 Pour tenir le droict parlement.  
 Celuy dont je fais mention  
 Est noble sur tous les humains,  
 Il a faict paix & union

<sup>34</sup> Appointement de paix, réconciliation.

Au noble Empereur des Romains<sup>35</sup>.

Or, luy rendons à jointes mains

Graces, en priant de bon cœur

Le sauveur de tous les humains

Que jamais n'ayent de rigueur.

[...]

Nobles marchans & laboureurs,

Nous nous devons bien resjouir.

Puis que le Roy & l'Empereur

Ont fait la paix en grand desir<sup>36</sup>,

Vous pouvez aller & venir,

Marchander parmy voz amis.

La paix avons qui est bon bruit

De par le Roy des fleurs de lys.

De bon cœur, priere faisons

À Marie & à son filz,

Pour les princes que nous voyons

Qui sont maintenant bons amis.

Que tous malfaictz soyent remis

Sans plus avoir dissention.

Prions Jesus de Paradis

Qu'en la fin nous face pardon.

#### 4) Paris! Paris! resjouys toy

Titre : « Chanson de la deffaicte des huguenots ». Timbre : « Le chant de la verde couleur ». Auteur : Christophe de Bordeaux. Source : NB-1575-2, fol. 34 v<sup>o</sup> – 35 v<sup>o</sup>. Pas d'autre occurrence identifiée.

Paris! Paris! resjouys toy,

Ayant ouy les bonnes nouvelles,

C'est que Dieu a donné au Roy

Victoire contre les rebelles. bis

Ce fut un jour de Vendredy

Du mois de Mars dixhuictiesme,

Que monsieur de Cossé<sup>37</sup> apportit

35 Il s'agit de la paix de Nice, signée en 1538, entre François I<sup>er</sup> et Charles Quint. Elle met un terme à la huitième guerre d'Italie.

36 Avec une grande attente.

37 Timoléon de Cossé, comte de Brissac (1553-1569).

Les nouvelles avec bonnes enseignes<sup>38</sup>.  
 Monsieur le duc d'Alençon<sup>39</sup>,  
 Ayant veu lettres d'assurance,  
 S'en vint au Palais à haut son  
 Pour en advertir l'assistance.  
 [...]

Incontinent, sans plus tarder,  
 S'en vont trestous à nostre Dame,  
 Pour faire *Te Deum* chanter,  
 Estans joyeux en corps & ame.  
 [...]

Dont eux sçachans la verité,  
 Sans plus monstrier chere marrie<sup>40</sup>  
 Ont mercié la Trinité,  
 Et la douce vierge Marie.  
 Les feux de joye furent faicts  
 Par tous les endroicts de la ville,  
 Merciant Dieu en dictz & faicts  
 D'une victoire si gentille<sup>41</sup>.  
 Depuis le Dimanche au matin  
 La procession generale  
 Fut faicte à monsieur Sainct Martin  
 Des champs<sup>42</sup> en ordre fort notable.  
 Nous devons remercier  
 Jesus & sa douce mere,  
 Et de jour en jour le prier  
 Qu'il nous oste tous de misere.  
 Et qu'il preserve nostre Roy  
 De mal & de tout vitupere<sup>43</sup>  
 Monsieur & tout son noble arroy<sup>44</sup>,  
 Et luy doint<sup>45</sup> victoire prospere.

38 À rapprocher de l'expression « à bonne enseigne ». Signifie qu'il apporte des nouvelles fiables, dignes de foi.

39 François de France.

40 Visage marri, affligé.

41 Noble.

42 Il s'agit du prieuré rattaché à l'abbaye de Cluny situé dans l'actuel III<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

43 Reproche.

44 Armée.

45 Donne.

6) Sus ! bon temps, qu'on se réveille

Sans titre. Sans timbre. Auteur non identifié. Source : BR-1580-3, fol. 59 v<sup>o</sup> – 61 r<sup>o</sup>. Autres occurrences : BR-1580 et BR-1586.

LA PAIX

Sus ! bon temps, qu'on se réveille,  
Il n'est plus temps de dormir !  
Qu'on réveille la bouteille  
Qui nous fait tant resjouyr !  
La guerre est ensevelie  
Et tous ses efforts.  
Car Dieu, par la paix jolie,  
L'a poussée dehors.

LA FRANCE

Mais qui estes vous pucelle  
Qui me venez esveiller ?  
Laissez moy encores, la belle,  
Un peu de temps sommeiller.  
Je suis en si grand souffrance,  
Je sens tant de maux,  
Que je pers la patience  
De mes grands travaux.

LA PAIX

Je t'annonce la nouvelle  
Qui te pourra contenter.  
La nouvelle la plus belle  
Que tu sçaurois souhaiter,  
Je te dits la Paix est faite,  
Réveille toy doncq !  
Je te dits la plus parfaite  
Que l'on ne veid oncq.

LA FRANCE

C'est donc Dieu qui m'envoie  
Sur mon malheur ce grand bien.  
Qu'on face les feux de joye,  
Quant à moy je le veux bien.  
Or, sus donc ! que l'on s'avance.  
Je suis bien content  
Mener la première dance  
Et boire d'autant !

## LA PAIX

Entre vous, noble assistance,  
Assemblée<s> dedans ces lieux,  
Ayez parfaicte fiance  
À Jésus, nostre grand Dieu.  
Jamais ne nous abandonne,  
Mais de nous a soing.  
C'est luy qui la paix nous donne  
Quand il est besoing.

## LA FRANCE

Il nous le faut cognoistre  
D'un cœur dévot & parfait.  
C'est Jésus, nostre bon maistre,  
Qui ce grand bien nous a fait.  
Il nous le faut aussi croire  
Véritablement,  
C'est luy qui la Paix nous donne  
Quand il en est temps.

## LA PAIX

Nous prierons trestous ensemble  
Pour la lignée des Vallois  
Que nous tienne en assurance  
Soubs l'heureux don de la Paix,  
Puisqu'ils ont fait la promesse  
Nous y maintenir.  
Vivons tous en allegresse  
Sans vivre en soucy.

## L'AUTHEUR

Qui a fait la chansonnette,  
C'est un fort bon compagnon,  
Estant en une chambrete,  
Se resjouissant du don  
De l'heureuse Paix en France,  
Fuyant les discords,  
En ayant bonne espérance  
Nous voir tous d'accord.



## HENRI IV ET LE DUC DE PARME : UN AIR POUR LE SIÈGE DE 1592 ?

*Isabelle His*

Le règne d'Henri IV, on le sait, ne s'est pas établi sans difficultés. À la mort d'Henri III, assassiné en 1589, tout reste à faire pour l'héritier de la couronne, qui ne réussit à s'imposer que progressivement : la conversion (1593) et le sacre (1594) du premier Bourbon sont précédés et suivis de la reconquête par étapes successives du royaume, qui passe par la reprise une à une des villes qui ne reconnaissent pas sa légitimité.

La musique n'a pas manqué de se faire le miroir de cette période difficile. Plusieurs chants de victoire ont ainsi été mis en polyphonie par Eustache Du Caurroy, sous-maître de la Chapelle du roi<sup>1</sup>, sur des poésies en vers mesurés du poète Nicolas Rapin mentionnant précisément la circonstance de leur composition.

La bataille d'Ivry (14 mars 1590) est la première célébrée en musique par Du Caurroy sur des vers anapestiques de Rapin, qui a non seulement assisté mais combattu à la bataille (comme précédemment à celle d'Arques, le 21 septembre 1589<sup>2</sup>). On peut voir dans cette pièce un rappel de la fameuse *Bataille* de Clément Janequin, avec l'usage d'un mètre bien choisi pour évoquer le galop des chevaux<sup>3</sup> :

Chevaliers généreux, qui avez le courage François,  
Acourez secourir l'heritier de vos Roys :  
Secourez vostre Roy naturel, si vaillant si guerrier,  
A la peine, à la charge, à l'assaut le premier, le dernier.  
Un Roy ne s'est jamais veu  
De tant de grace pourveu.

- 1 Voir Marie-Alexis Colin, « Eustache Du Caurroy, un compositeur français aux confins des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », *Acta musicologica*, 73/2, 2001, p. 189-258.
- 2 Ce combat aux côtés d'Henri IV lui vaudra d'être anobli en 1590. Voir Jean Brunel, *Un Poitevin poète, humaniste et soldat à l'époque des guerres de Religion : Nicolas Rapin (1539-1608)*, Paris, Honoré Champion, 2002, t. I, p. 478-480.
- 3 *Ibid.*, p. 481. On peut aussi évoquer un autre modèle plus récent, le cycle d'airs mesurés *La Guerre* de Claude Le Jeune, sans doute composé pour les magnificences du duc de Joyeuse en 1581, mais publié posthume en 1608. Voir Daniel P. Walker (éd.), *Claude Le Jeune, Airs (1608)*, Rome, American Institute of Musicology, 1951, t. I, p. 90-117.

A cheval à cheval cazaniers, tout affaire laissé :  
 Le brillant coutelas à la main, & le casque abaissé,  
 Debatez courageux vostre honneur, vostre vie & vos biens :  
 Ne souffrez ce tirant qui s'acroist de la perte des siens,  
 Ravir la gloire & les loix  
 Du grand Royaume François<sup>4</sup>.

Sept ans plus tard, c'est la reprise d'Amiens qui est l'objet d'une polyphonie du même Eustache Du Caurroy, toujours sur un texte en vers mesurés de Nicolas Rapin :

France tu dois à ce coup bastir des temples à ton Roy,  
 Pour tesmoignage d'honneur, d'obéissance, & d'amour,  
 Puis qu'Amiens est pris, tu te peux à son ombre reposer,  
 Libre de tous partis : libre de guerre & de peur,  
 Par ce labeur dernier, derechef le Royaume il a conquis :  
 L'espée a fait pour luy plus que le droit d'heritier.  
 Qu'on crie vive le Roy, la France est en sa liberté :  
 Puis qu'Amiens est pris, qu'on crie vive le Roy.  
 Vive le Mars François, de qui l'heur aux armes a remply  
 Ses citoyens de repos, ses ennemis de frayeur.  
 Vive le Mars François, de qui l'heur aux armes a remply  
 Ses citoyens de repos, ses ennemis de frayeur<sup>5</sup>.

Enfin, la prise de Montmélian en Savoie, en 1600, est évoquée dans un autre texte en vers mesurés de Rapin, qui prend également la forme d'un épithalame célébrant simultanément la guerre et l'amour<sup>6</sup> :

4 Pour le texte, qui comporte deux strophes supplémentaires, voir Nicolas Rapin, *Œuvres*, éd. Jean Brunel, Genève, Droz, 1982, t. II, p. 149-150. Pour la musique, voir Eustache Du Caurroy, *Meslanges*, éd. Marie-Alexis Colin, Turnhout, Brepols, 2010, n° 53, p. CIII-CIV (commentaire) et 345-348 (musique). Jean Brunel précise que nous ignorons la date de composition de ce texte, qui peut être bien postérieure à la bataille (*Un Poitevin poète...*, *op. cit.*, I, p. 482).

5 Voir Eustache Du Caurroy, *Meslanges*, éd. cit., n° 54, p. CIV-CV (commentaire) et 349-352 (musique). Pour le texte de Rapin, voir l'édition de Jean Brunel, *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 487-488 ; ce dernier précise que le poème, qui porte la date du 1<sup>er</sup> octobre 1597, « fut sans doute chanté peu après le 1<sup>er</sup> octobre 1597 (cette date donnée par L'Estoile d'après le manuscrit est très plausible) sur la musique de Du Caurroy ». Le 2 octobre, le roi se trouve à Sombrin, entre Amiens et Arras (voir Jean-Claude Cuignet, *L'Itinéraire d'Henri IV. Les 20597 jours de sa vie*, Bizanos, Héraclès, 1997, p. 105).

6 Cette pièce, intitulée « Au Roy », forme une paire chez Rapin comme chez Du Caurroy avec une autre, intitulée « À la Roïne » (*Nymphe qui tiens tant d'heur*), éditée par J. Brunel juste avant celle « Au Roy ». Les deux airs mesurés ont été enregistrés par l'ensemble Doulice Mémoire en 2000 dans le CD *Henri IV & Marie de Médicis – Messe de mariage* (Auvidis/Naïve E 8808). Pour le texte de Rapin, voir *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 258-259.

Victorieux guerrier, que tu fais de miracles en un coup!  
 En reparant de la France & le damage & l'honneur.  
 Tu conjoins à la gloire de Mars le triomphe de Junon,  
 Et d'un mesme dessein fais & la guerre & l'amour.  
 En recouvrant ton bien, tu punis de ton hoste le parjur.  
 Tout l'univers te reclame, & te chérit, & te craint.  
 Au seul bruit de ta voix le sommet des Alpes a tremblé,  
 Et les monts aplanis t'ont fait un ample chemin.  
 Montmelian, l'orgueil de Savoye, & d'Itale le rempart,  
 Indomptable de force, en te voyant te reçoit.  
 Victorieux guerrier, que tu fais de miracles en un coup!  
 En reparant de la France & le damage & l'honneur<sup>7</sup>.

Une autre chanson de Du Caurroy célèbre une circonstance qui reste imprécise, même si le sonnet sur lequel elle est bâtie fait référence aux armes du roi :

L'aisné masle des Dieux, le César de la France,  
 Le Mars des escadrons, la merveille des Roys,  
 L'Alexandre jumeau, l'Hercule des Gaulois,  
 Le Mercure de paix, l'Alcion d'assurance :

Henry le triomphant, qui au bout de ta lance  
 As debatù le fort de ce monde François,  
 Joignant victorieux sous le joug de tes loix  
 D'un peuple courroucé la martiale engeance.

*Seconde partie. A six*

Seul tu as ralié le Royaume à l'Estat,  
 Rengeant des fleurs de lis les fleurons à l'esclat  
 De ce triple chesnon, qui brillant entrelasse  
 De mile & mile plis l'escusson de ta race.  
 Henry le lis, le los, l'esleu, le lien, la loy  
 Des Roys, des grands, de Dieu, de l'Estat d'un vray Roy<sup>8</sup>.

Si les quatre pièces sont toutes signées Eustache Du Caurroy, il n'en existe pas moins d'autres musiques moins précisément datées mais liées au souverain : un motet, des airs français ou latins, des chansons polyphoniques, voire des noëls, sont de la main de Du Caurroy, mais aussi de Paschal de L'Estocart, de Guillaume de Chastillon, de Pierre Guédron ; elles s'appuient sur des textes

7 Voir Eustache Du Caurroy, *Meslanges*, éd. cit., n° 51, p. CI-CII (commentaire) et p. 338-341.

8 L'auteur du texte n'est pas identifié. Pour la musique, voir Du Caurroy, *Meslanges*, éd. cit., n° 20, p. LXXVIII-LXXIX (commentaire) et p. 149-158 (musique).

de Jean de Sponde ou Léonard Constant<sup>9</sup>. On trouve aussi un ancien texte en vers mesurés d'Étienne Jodelle, actualisé sur le tard pour s'adresser à un « Prince » plutôt qu'à « Marguerite de France sœur du roy Henry, devant qu'elle fust mariée » en 1559, mis en deux polyphonies différentes par Du Caurroy et Claude Le Jeune, pour une circonstance non précisée mais qui concerne selon toute évidence le souverain que ces deux musiciens ont servi, Henri IV<sup>10</sup>.

220

Certaines de ces pièces sont donc bien identifiées, signées d'un poète puis d'un compositeur connu, et rapportées à une date précisée dans l'édition du poème comme dans celle de la musique ; d'autres sont plus évasives quant à leur contexte. C'est justement sur une pièce de Claude Le Jeune apparemment liée à un autre épisode de cette période des années 1590, décennie turbulente et difficile pour le roi, que je voudrais maintenant attirer l'attention, afin de proposer de l'ajouter à cette liste de pièces poético-musicales de circonstances. Une situation plus compliquée qu'une simple victoire semble en effet avoir fourni la matière à un air dépourvu de tout intitulé donnant les circonstances précises de sa composition. Par ailleurs, cette pièce se distingue de ses voisines par différents aspects, notamment son texte en langue latine, dont l'auteur n'est en partie pas identifié. Publiée en 1608 parmi les 136 airs mesurés de Claude Le Jeune, compositeur de la Chambre du roi<sup>11</sup>, elle est passée relativement inaperçue alors que sa facture singulière mérite l'attention à plusieurs égards.

Le huguenot Claude Le Jeune est connu pour être devenu vers 1595 compositeur de la Chambre d'Henri IV<sup>12</sup>. La Chapelle lui était évidemment impossible et se trouvait précisément sous la responsabilité de son collègue Eustache Du Caurroy ; les hypothèses qui suivent, si elles prennent forme, pourraient confirmer que les deux hommes se sont côtoyés dès 1592. On

9 Voir Isabelle His, « Les répertoires musicaux associés au roi Henri IV », *Revue belge de musicologie*, 59, 2005, p. 143-164.

10 Pour la version de Du Caurroy (1610), voir *Meslanges*, éd. cit., n° 59, et p. CVIII-CIX (commentaire). Pour la version de Le Jeune (1612), voir *Anthologie de la chanson parisienne au XVI<sup>e</sup> siècle*, éd. François Lesure, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1952, p. 141. Les deux versions musicales sur les mêmes distiques élégiaques d'Étienne Jodelle sont comparées dans Isabelle His, « Vers mesurés et "mesure" musicale : ce que disent les répertoires », dans Olivier Millet et Alice Tacaille (dir.), *Poésie et musique à la Renaissance*, Paris, PUPS, coll. « Cahiers Saulnier », 2015, p. 123-140.

11 Ces deux volumes d'airs posthumes (*Airs et Second livre des airs*, Paris, Ballard, 1608) mêlent des rééditions et des airs nouveaux. Voir les tableaux récapitulatifs dans Isabelle His, « Claude Le Jeune et la publication de ses airs mesurés », dans Jeanice Brooks, Philip Ford et Gillian Jondorf (dir.), *Poetry and Music in the French Renaissance*, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 2001, p. 241-280. *Tros Anchisiade* (voir p. 279, n° [134]) fait partie des inédits du *Second livre des airs* (1608).

12 Sur ce musicien, voir Isabelle His, *Claude Le Jeune (v. 1530-1600), un compositeur entre Renaissance et baroque*, Arles, Actes Sud, 2000.

manque en effet d'informations sur cette dernière décennie du XVI<sup>e</sup> siècle ; c'est en 1590 que se situe vraisemblablement le récit assez précis du père Mersenne sur la fuite de Le Jeune au moment du siège de Paris, où, sans l'intervention providentielle du compositeur Jacques Mauduit, son arrestation par « la soldatesque » lui aurait sans doute été fatale :

[...] durant le siege de Paris il [Jacques Mauduit] sauva les douze Modes de Claudin le Jeune, qui s'enfuyoit par la porte de saint Denis, & les autres œuvres qui n'estoient pas encore imprimees, de sorte que tous ceux qui s'en servent maintenant dans leurs Concerts, en sont entierement redevables à nostre Mauduit, qui arresta le bras du Sergent, qui le jettoit au feu du corps de garde, car comme il estoit de la Justice, & reconnu sçavant en Musique, il persuada aisément à la soldatesque de luy remettre le tout entre les mains, laissant immoler à leur zele la confession de foy huguenotte & seditieuse de Claudin, signee de sa main, & fulminante contre la Ligue, qui n'estoit rien moins en ce rencontre, que l'arrest de sa mort, & sans doute prochaine, si Jacques Mauduit ne s'y fust rencontré, qui leur fist entendre qu'il dechiffreroit cette Musique, & connoistroit dans peu d'heures s'il y avoit rien contre le service de la ville, & pour ce sujet il demanda le prisonnier pour y estre confronté, ce qu'on luy accorda sur sa preud'homme, & à la faveur du Capitaine son amy, avec quelques gardes, qui l'escorterent jusques au lieu de seureté, où il termina cet affaire fort adroitement [...]<sup>13</sup>.

Ces événements prennent place apparemment lors du siège de Paris alors aux mains de la Ligue, et de fait, on ne sait trop ce qu'il advient ensuite du musicien, qu'on retrouvera désigné en 1598 comme « demeurant à La Rochelle en France<sup>14</sup> », en même temps qu'il se présente comme « domestique du Duc de Bouillon<sup>15</sup> », le vicomte de Turenne...

13 Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636), éd. fac-similé par F. Lesure, Paris, Éditions du CNRS, 1965, *Livre septiesme des instrumens de percussion*, « Eloge de Jacques Mauduit excellent Musicien », t. III, p. 63.

14 Voir le privilège en néerlandais du *Dodecacorde* (La Rochelle, Haultin, 1598). Pour l'édition moderne, voir Claude Le Jeune, *Dodecacorde comprising twelve psalms of David set to music according to the twelve modes*, éd. Anne H. Heider, Madison, A-R Edition, 1989.

15 La dédicace et les liminaires du *Dodecacorde* sont reproduits dans Isabelle His, *Claude Le Jeune, op. cit.*, p. 448-450.



*En son escrit paroist le vis de son esprit,  
Sa vraie forme, ainsi se void en son écrit.*

1. Portrait de Claude Le Jeune dans le *Dodecacorde* (La Rochelle, Haultin, 1598), Paris, Bibliothèque nationale de France, F-Pn/ Rés 2687 (volume de Dessus), © BnF

L'air latin *Tros Anchisiade* est une curiosité : il rassemble en une même pièce deux textes d'origine différente : un extrait de l'*Énéide* de Virgile, VI, 126-131 (qui constitue la première partie), et son développement, de type satirique, qui ironise sur la stratégie imprudente du duc de Parme, Alexandre Farnèse, adversaire d'Henri IV (seconde partie).

Tros Anchisiade facilis descensus Averni  
Noctes atque dies, patet atri janua Ditis :  
*Sed revocare gradum, superasque evadere ad auras.*  
*Hoc opus his labor est.* Pauci quos aequus amavit  
Jupiter aut ardens evexit ad aethera virtus,  
Dijs geniti potuere.

In puteum facili descensus proruit hircus,  
*Hoc opus hic labor est, sed revocare gradum,*  
Hic usqu' heu ! prudens tua te prudentia fallit,  
Dux Parme' hircus eris dum modo vumpes eras  
Quam benè dum lentè properas testudinis instar :  
Tam malè more aquilae dum volitare cupis.

Ô Troyen fils d'Anchise, la descente à l'Averne est facile,  
Nuit et jour la porte du sombre Dis est ouverte.  
Mais revenir sur ses pas et s'échapper vers les brises d'en haut  
C'est là où gît la difficulté, c'est là où gît l'épreuve ; seuls ont pu le faire  
Bien peu de fils des dieux que le favorable Jupiter a aimés  
Ou que leur ardente vertu a élevés jusqu'aux cieux.

Pour le bouc qui se précipite dans le puits, la descente est facile  
Mais là où gît la difficulté, là où gît l'épreuve, c'est de revenir sur ses pas.  
Prudent jusque-là, hélas ! ta prudence te fait défaut,  
Duc de Parme, tu vas être le bouc alors que tout à l'heure tu étais le renard.  
Autant tout va bien quand tu te hâtes lentement comme la tortue,  
Autant tout va mal quand tu veux voler comme l'aigle.

(traduction inédite, par Jean Brunel)

Les vers sont des hexamètres, et la composition musicale relève de la musique mesurée à l'antique, comme il apparaît clairement dans la notation : les deux seules valeurs de durées employées sont des minimes (blanches) et des semi-minimes (noires), la première valant le double de la seconde<sup>16</sup>.

224

A Quatre. C L. L E I E V N E.

Ros Anchisiade facilis descensus A-  
verni Noctes atque dies, patet atri janua  
Ditis: Sed revo- care gradum, superatque evadere ad auras Hoc  
opus hic labor est, Pauci quos æquus amavit, Iupiter aut

2. Début de l'air *Tros Anchisiade* dans Claude Le Jeune, *Second livre des airs* (Paris, Ballard, 1608), BnF Res Vmf 73(5), Dessus, f° 45v, © BnF

Cette source présente la particularité intéressante de porter des annotations manuscrites (traits de plume barrant les e) aidant le chanteur à pratiquer les élisions nécessaires.

Mettre Virgile en polyphonie à la Renaissance n'est pas chose inédite, que ce soit dans une polyphonie simple et homophone respectant collectivement le mètre, ou en « forme de motet », c'est-à-dire dans le contrepoint plus entremêlé pratiqué ordinairement à l'époque<sup>17</sup>. Le passage du monologue de Didon avant son suicide, commençant par *Dulces exuviae* (IV, v. 651-654), a notamment été mis en musique depuis le xv<sup>e</sup> siècle par de nombreux compositeurs<sup>18</sup>. L'extrait choisi ici dans l'*Énéide* est bien différent et plus original. Il s'agit de la réponse de la sibylle de Cumès à la demande d'Énée, qui est venu la consulter dans sa

<sup>16</sup> Pour une édition moderne, voir Claude Le Jeune, *Airs (1608)*, éd. Daniel P. Walker, Rome, American Institute of Musicology, 1959, t. IV, p. 3-6.

<sup>17</sup> Voir le CD *Le Chant de Virgile* enregistré en 2001 par l'ensemble Huelgas, dir. Paul Van Nevel (Harmonia Mundi, HMC 901739).

<sup>18</sup> Les musiciens représentés dans le CD précédemment cité sont Josquin des Prés, Jean Mouton, Mabriano de Orto, Jacobus Vaet, Gerarde et Roland de Lassus ; Paul Van Nevel écrit dans sa notice que le monologue de Didon à lui seul a « attiré au moins seize compositeurs de la Renaissance ».



grotte, car il cherche à descendre aux enfers pour voir son père Anchise ; la prophétesse lui indiquera certaines conditions pour obtenir cet accès.

L'auteur de la seconde partie, en revanche, n'est pas identifié. Il s'agit d'un développement qui reprend à Virgile, en les réunissant, deux formules au tour proverbial : *Hoc opus hic labor est, sed revocare gradum* (« Là où est la difficulté, là où est l'épreuve, c'est de revenir sur ses pas »), mais les amplifie en les associant aux figures animalières d'une fable d'Ésope, *Le Renard et le Bouc*<sup>19</sup>. Dans cette fable, le renard convainc un bouc de descendre boire dans le puits où il est tombé, puis de lui servir d'échelle pour remonter, lui reprochant une fois sorti de ne pas avoir examiné l'issue avant de descendre.

Il est donc question d'un piège, dans lequel est tombé le duc de Parme (explicitement nommé), comme le bouc de la fable ; on le raille car, cette fois, l'issue lui est impossible. Notons qu'une autre fable d'Ésope est également présente en filigrane, *L'Aigle et la Tortue*<sup>20</sup> : devant l'insistance de la tortue qui veut apprendre à voler mais refuse de croire que cela lui est impossible, l'aigle l'enlève dans ses serres et la lâche sur des rochers où elle se fracasse, montrant ainsi qu'à vouloir rivaliser de façon inconsidérée avec d'autres, on se fait tort à soi-même.

Quoi qu'il en soit, l'allusion à l'impasse dans laquelle se trouve le duc de Parme semble résulter d'une initiative récente, puisque l'issue impossible est évoquée au futur (« tu vas être le bouc »), ce qui provoque dans le texte comme un sentiment de victoire par anticipation. À quel événement précis peut-on faire correspondre cet air, qui semble prévoir et célébrer une victoire à venir sur Alexandre Farnèse ? À quel moment du conflit entre les deux hommes Henri IV a-t-il pu avoir cette certitude de l'emporter, au point qu'un poème satirique soit composé sur ce thème, puis mis en musique ?

Certains éléments du texte nous éclairent : l'allusion à l'habituelle prudence du duc (le renard) alors que cette fois, il s'est engagé rapidement comme l'aigle ; l'absence d'allusion à la blessure de Farnèse, et encore moins à sa mort le 2 décembre 1592 ; l'idée d'une descente facile et d'une remontée plus difficile (allusion à un relief particulier ?) Quoi qu'il en soit, on note qu'une « butte Henri IV », sans doute antérieure à 1592 mais toujours repérable aujourd'hui aux environs de Louvetot, est réputée avoir été le décor d'un épisode de cette campagne de Normandie<sup>21</sup>.

19 Sur le succès de cette fable à la Renaissance, voir Paola Cifarelli, *Catalogue thématique des fables ésopiques françaises du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 195-196, notice 435.

20 *Ibid.*, p. 216-217, notice 491.

21 Voir <http://louvetot.fr/lhistoire-de-la-commune/>, ainsi que le site : <http://didier.breuque.pagesperso-orange.fr/louvetot/henriIV.htm>.



3. Portrait d'Alexandre Farnèse, gravure, ca 1601-1604 par Dominicus Custos (ca 1559-1615), Londres, British Museum, 1873, 0510.2767, © The British Museum, Londres, Dist. RMN-Grand Palais/The Trustees of the British Museum

L'histoire offre deux moments possibles où les deux chefs de guerre ont été amenés à s'affronter : en 1590, puis en 1592<sup>22</sup>. Mais il faut trouver dans le récit de ces deux campagnes un moment où Henri s'est senti (à tort ou à raison, comme on le verra) en position de force.

En 1590, Henri assiège Paris alors aux mains de la Ligue<sup>23</sup> ; à partir de la fin du mois de juin, les portes de la capitale font l'objet de nombreux combats, jusqu'à ce qu'Alexandre Farnèse, à la fin du mois d'août, vienne faire partie des renforts qui obligent le roi à lever le siège. Sully décrit l'attaque décisive lancée par Henri IV en dix endroits simultanément, lui-même se rendant

[...] en l'abbaye de Montmartre, où il ne mena avec lui que les vieillards, les gens de plume & les blessés [...] & succéda ce dessein tant heureusement, que tous les faubourgs furent quasi pris en même temps, & toutes les portes de la ville si bien bloquées, qu'il n'y pouvait plus rien entrer ni en sortir, ce qui causa de grandes nécessités au pauvre peuple [...].

D'après lui, l'entreprise était bien menée et aurait pu être un succès si la corruption n'avait pas affaibli le blocus :

si le roi eut été bien servi, & que la plupart des capitaines & gens d'autorité n'eussent point permis l'entrée des vivres, pour en retirer des écharpes, plumes, étoffes, bas de soie, gants, ceintures, chapeaux de castor, & autres telles galantries, il leur eut été impossible d'attendre le secours du prince de Parme, l'arrivée duquel, sous espérance, comme disait le roi, de donner bataille, lui fit lever le siège<sup>24</sup>.

Mais sa mission accomplie, le duc de Parme se retire à Creil et opère une retraite par la Picardie, frustrant la noblesse royaliste de la bataille qu'elle souhaitait<sup>25</sup>. La succession des épisodes de ce long blocus se termine donc par un échec pour Henri IV, et ne semble pas fournir l'occasion, à un moment donné, d'une célébration de sa position dominante devant un Farnèse piégé.

En 1592 en revanche, la situation est différente et l'on met en œuvre de part et d'autre des stratégies plus intéressantes. Devant la résistance des villes, Henri tente de s'en emparer par des blocus plutôt que par la force. Il s'agit ici de faire le siège de Rouen, qui est restée ligueuse, et le roi Philippe II d'Espagne envoie de nouveau Alexandre Farnèse en mission, une dernière mission qui lui vaudra une blessure fatale. Sully évoque les événements en ces termes :

<sup>22</sup> Je remercie ici Jean-François Dubost pour ses propositions de lecture de ce texte.

<sup>23</sup> Jean-Pierre Babelon, *Henri IV*, Paris, Fayard, 1982, p. 487.

<sup>24</sup> Sully, *Mémoires*, Clermont-Ferrand, Paléo, coll. « Sources de l'histoire de France », t. II, 1590-1594. *La conversion d'Henry IV*, 2002, p. 7-8.

<sup>25</sup> Jean-Pierre Babelon, *Henri IV*, *op. cit.*, p. 499.

[Le roi] rassembla près de huit mille chevaux & vingt mille hommes de pied en moins de huit jours, & s'alla loger à Varicarville, Fontaine le bourg, & autres villages voisins; puis faisant couler ses troupes vers le bas, il se saisit de tous les passages qui étaient jusques à la rivière entre Caudebec et Rouen [...] Le prince de Parme voyant, contre ce qu'il s'était attendu [...] le Roi s'en revenir vers lui la tête baissée avec de si grandes & de si gaillardes forces, & l'attaquer si brusquement [...] resserra toutes ses autres troupes [...] Tous ces bons succès encouragèrent tellement le roi & les siens, qu'il résolut d'attaquer les ennemis dedans leurs retranchements [...] Mais [...] il demeura bien étonné & encore plus déplaisant lorsque les plus avancés lui envoyèrent dire que les ennemis avaient quitté leur camp retranché & Caudebec aussi, sans avoir laissé un seul des leurs deçà l'eau, & qu'il fut su par ceux de Caudebec qui se rendit aussitôt [...], que le prince de Parme [...] avait fait faire un pont (des bateaux qu'il ramassait il y avait huit jours, se doutant toujours de ce qui lui advint) sur ce large fleuve, & y avait fait passer son armée toute la nuit de l'autre côté de l'eau<sup>26</sup>.

Ce pont flottant monté en si peu de temps et en toute discrétion, sur un bras de Seine aussi large, laisse les royaux paralysés par la surprise; même si cette ruse permet à Farnèse d'effectuer en réalité un repli qui de nouveau lui évite l'affrontement, cette prouesse suscite l'admiration. Certes, Henri considèrera cette retraite réussie comme une fuite<sup>27</sup>, mais l'épisode (situé en mai) se termine d'une certaine façon à l'avantage de Farnèse.

Deux anciens ouvrages d'histoire qui concentrent leur propos sur cette période étroite peuvent compléter les mémoires de Sully: le livre de l'abbé Somménil (1863) sur les campagnes d'Henri IV en pays de Caux, et celui du capitaine de Terrier-Santans (1888) sur les campagnes d'Alexandre Farnèse en 1591-1592.

Dans une sorte de résumé conclusif de son ouvrage, Somménil restitue les dates de cet épisode:

[...]

1<sup>er</sup> mai [1592]: relâche

2 mai: relâche

1<sup>er</sup>-3 mai: Le duc de Parme rappelle ses troupes du château d'Auzebosc, les fait avancer vers Louvetot et fortifie le bois de la Royauté

4 mai: Henri IV attaque et prend le bois de la Royauté

5-10 mai: relâche

Farnèse loge sa cavalerie à Maulevrier

<sup>26</sup> Sully, *Mémoires*, éd. cit., t. II, p. 54-56.

<sup>27</sup> Abbé F. Somménil, *Campagne de Henri IV au pays de Caux (25 avril-15 mai 1592) d'après les chroniqueurs et plusieurs documents inédits*, Rouen, Fleury, 1863, p. 88.

10 mai : le roi met en déroute trente-et-une cornettes de la Ligue à Maulevrier  
Nuit du 11 au 12 mai : retraite de Farnèse sur Caudebec – Il campe sur le plateau de l'Étampette

12 mai : Henri IV occupe le camp du Vieux-Louvetot; le duc de Bouillon campe à Saint-Wandrille, et le duc de Montpensier à Sainte-Gertrude

Nuit du 14 au 15 mai : Farnèse passe la Seine

15 mai : Henri IV prend ses logis dans le camp abandonné de l'Étampette et fait son entrée à Caudebec

16 mai : il licencie son armée

[...] <sup>28</sup>

Grâce aux succès d'Henri, la noblesse le rejoint, ce qui crée une certaine animation, notamment dans les périodes de repos durant lesquelles l'espérance de la victoire prochaine détend l'atmosphère<sup>29</sup>. En effet, plusieurs épisodes de « relâche » entre les actions apparaissent, notamment entre le 5 et le 10 mai. La pièce de Le Jeune aurait-elle été composée rapidement lors d'un de ces moments d'oisiveté, sur le terrain, avant l'issue de l'affaire et au moment où Henri qui, devant la largeur du bras de fleuve, pense impossible que l'armée ennemie se retire par l'autre rive, croit avoir piégé le duc de Parme et pouvoir le contraindre à la bataille pour laquelle il se sait en position avantageuse ?

Quoi qu'il en soit, il reste à s'intéresser de plus près au format poétique de ce texte, au-delà des hexamètres dactyliques qui le caractérisent. De quel genre relève-t-il ? Sa structure, on l'a vu, est originale, avec cet extrait initial tiré de Virgile, puis cette amplification satirique, les deux parties étant unifiées par la présence d'une même formule proverbiale : *Hoc opus hic labor est, sed revocare gradum*. Nous sommes donc ici assez loin des chants de victoire de type « ordinaire » qui louent simplement l'action guerrière et les succès militaires d'un prince<sup>30</sup>. À ma connaissance, il n'est pas évident de trouver dans la production relevant du genre de la satire (voire du pasquin) des textes qui se rapprochent de ce format double et singulier<sup>31</sup>.

En revanche, la juxtaposition d'un texte classique et de son développement sur un thème d'actualité – ici un conflit militaire – pourrait faire penser à d'autres types de littérature, associés aux programmes d'éducation. Dans

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>30</sup> Voir Isabelle His, « L'invention de la "mêlée" en musique : du chant de bataille au chant de victoire », dans Olivier Halévy, Isabelle His et Jean Vignes (dir.), *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société française de musicologie, 2013, p. 213-243.

<sup>31</sup> Voir Pascal Debailly, *La Muse indignée*, t. 1, *La Satire en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

certaines exercices de rhétorique comme la « chrie », l'élève apprend en effet à poursuivre et amplifier des vers existants – un exercice qui serait ici comme détourné par un regard satirique. Prendre appui sur un modèle classique pour le développer permet de s'exercer à la composition en vers latins<sup>32</sup> ; la présence commune, dans les deux parties, du même proverbe ou devise « *Hoc opus hic labor est*<sup>33</sup> » vient renforcer cette impression d'un exercice d'école sur contrainte. On sait en effet que la composition de textes originaux en latin, qui passe par l'apprentissage des poètes classiques (parmi lesquels Virgile figure bien sûr en bonne place), fait partie de ces « performances scolaires » étudiées par Marie-Madeleine Compère<sup>34</sup>. Dans un ouvrage récent, Florence Buttay a mis au jour des exercices de collège pratiqués en milieu jésuite pour dénigrer, précisément dans ces années 1590-1592, les actions d'Henri et ses prétentions au trône ; bien que très différents car utilisant l'image, ils offrent des parallèles intéressants dans l'importance accordée aux sentences latines et aux emblèmes<sup>35</sup>.

230

Jean Brunel, que je remercie vivement pour son aide (notamment la traduction qu'il m'a fournie), considère que les vers de cette partie « sentent l'école, dans le sens péjoratif du terme ». Il pense qu'ils sont très probablement l'œuvre d'un professeur de latin, mais n'ose proposer les noms de Florent Chrestien ou de Jean Passerat, qui étaient d'excellents poètes. Je laisserai ici le débat aux spécialistes, mais on peut dans tous les cas imaginer qu'un personnage capable d'écrire ces vers soit présent dans le camp parmi les compagnons du roi. Après tout, Rapin est connu pour avoir accompagné Henri IV sur le terrain des combats, et le récit de Sully évoque les « gens de plume » parmi ceux qui le suivent.

Mais qu'en est-il alors de la musique, qui vient à son tour amplifier l'ensemble ? Quelle a pu être sa destination première, quelles circonstances d'exécution peut-on imaginer pour cette musique à quatre voix, construite sur une scansion quantitative de composition simple et d'interprétation facile ? Si les vers ont été écrits à chaud, peut-on imaginer de même une sorte de composition faite sur le champ, éventuellement dans le camp, pour célébrer à l'avance une victoire prévisible ? Le polyphoniste qu'est le huguenot Claude Le Jeune serait-il alors

32 Marie-Madeleine Compère et Dolorès Pralon-Julia, *Performances scolaires de collégiens sous l'Ancien Régime. Étude de six séries d'exercices latins rédigés au collège Louis-le-Grand vers 1720*, Paris, Publications de la Sorbonne/INRP, 1992. Je remercie Bruno Petey-Girard qui m'a mise sur la piste de ces exercices scolaires.

33 Proverbe dont l'usage est avéré (« c'est ici que commence la difficulté », « c'est un travail difficile »).

34 Marie-Madeleine Compère et Dolorès Pralon-Julia, *Performances scolaires de collégiens...*, *op. cit.*

35 Florence Buttay, *Peindre en leur âme des fantômes. Image et éducation militante pendant les guerres de religion*, Rennes, PUR, 2018. Je remercie Tatiana Debbagi-Baranova de m'avoir signalé cet ouvrage.

présent sur place, dans l'entourage du roi et de ses troupes, en compagnie non seulement d'un ou plusieurs poète(s) amateur(s), mais aussi de chanteurs (ou au moins un chanteur et un luthiste?) capables d'interpréter sa musique? Autant cela paraît difficilement envisageable lors du siège de 1590, si l'on croit les informations données par Mersenne sur sa fuite de Paris, autant pour 1592, cela n'a rien d'impossible. Il est difficile en tous cas d'imaginer autre chose : composer et chanter après coup une pièce aussi précisément circonstancielle, *a fortiori* après la mort de Farnèse survenue en décembre 1592, semble n'avoir plus guère de sens. Il faut néanmoins considérer comme une possibilité la volonté, par le moyen de cette pièce de musique, de servir la propagande du roi, pour immortaliser et diffuser en musique ce moment où Henri avait bel et bien piégé son ennemi<sup>36</sup>. Si tant est qu'une telle intention ait jamais existé, il se trouve que les aléas de la publication ne mettront cet air en lumière que bien après le sacre du roi, en 1608, deux ans avant son assassinat, et huit ans après la mort du compositeur en 1600.

36 Henri IV suivrait en cela l'exemple de François I<sup>er</sup>, si l'on en croit l'hypothèse selon laquelle *La Bataille* dite « de Marignan » (ou *La Guerre*) aurait été composée en réalité par Clément Janequin après la défaite de Pavie, comme un rappel du succès du roi destiné à faire oublier l'humiliation de sa captivité. Voir Christelle Cazaux-Kowalski, « La musique et l'image de François I<sup>er</sup> : quelques réflexions autour de *La Guerre* de Clément Janequin », dans Bruno Petey-Girard, Gilles Polizzi et Trung Tran (dir.), *François I<sup>er</sup> imaginé*, Genève, Droz, 2017, p. 249-268.





## CHANTER LES ASSASSINATS D'HENRI III ET D'HENRI IV : COMMÉMORER OU MORALISER ?

*Melinda Latour*

À la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, lors des guerres de Religion, la France connut une série d'assassinats spectaculaires qui toucha le camp des huguenots comme celui des catholiques, que l'on songe à la mort de l'amiral de Coligny (1572) et à celle du duc de Guise (1588) ou aux régicides d'Henri III (1589) et Henri IV (1610). Tous ces meurtres fameux engendrèrent de vives émotions dans le royaume et la réalité du régicide constitua un cas particulièrement difficile à expliquer et à justifier pour les contemporains. Que le roi, qui tire sa légitimité de Dieu, puisse être brutalement tué par la main de l'un de ses sujets, exigeait en effet une réflexion sérieuse sur la question de la mort et amenait à s'interroger sur l'articulation entre la volonté de Dieu et un acte individuel mené par une personne humaine. La grande vague d'images, de poésies et de chants imprimés qui portaient sur l'actualité des assassinats d'Henri III et Henri IV et circulaient en feuilles volantes peu chères et extrêmement éphémères, ou en formats plus durables comme ceux des recueils, prouvent que le régicide était un sujet vendeur<sup>1</sup>. Mais, au-delà de ces questions économiques, ces supports nous permettent d'une part de mieux comprendre comment la poésie et la musique sont une manière d'apporter des réponses au régicide et d'autre part d'envisager ces chansons à la lumière des pratiques plus globales des chants de circonstance de la même époque.

Le recueil de Pierre de L'Estoile inclut deux chansons avec mention d'un air qui traitent du meurtre d'Henri III<sup>2</sup>. Composées par les ligueurs, ces pièces se

- 1 Voir, par exemple, Pierre de L'Estoile, *Registre-Journal du règne de Henri IV*, éd. Marie Houllémare, Xavier Le Person et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 2010-16, 3 vol. et Antoine Le Roux de Lincy, *Chants historiques français depuis le xii<sup>e</sup> jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gosselin, 1842, t. II, *Le Seizième Siècle*.
- 2 Pour une étude du contexte historique des écrits de Pierre de L'Estoile, voir Tom Hamilton, *Pierre de L'Estoile and His World in the Wars of Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2017, et l'introduction à Pierre de L'Estoile, *Registre-Journal du règne de Henri III*, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 1992-2003, 6 vol.

trouvent aussi dans le *Recueil de plusieurs chansons* (1590) de Nicolas Bonfons<sup>3</sup>. La première, consacrée au régicide d'Henri III et tirée des recueils de L'Estoile et de Bonfons, porte le titre de : « Chanson Spirituelle et action de graces contenant le discours de la vie, et Tyrannie de Henry de valois, & la louange de Frere Jacques Clement, qui nous à delivré de la main cruelle de ce Tyran, le Premier jour d'Aoust, l'An de grace, 1589. dediée à tout le peuple Catholique de France ». Si ce titre contient des informations factuelles comme la date précise de l'événement, le nom des personnes impliquées et la façon dont le monarque a été attaqué, il permet également de montrer que l'entreprise de la chanson est au-dessus de tout soupçon. Il célèbre en effet la fin de la « tyrannie de Henry de Valois » et commémore aussi l'acte du régicide de Jacques Clément, un geste de délivrance pour le peuple catholique à qui est adressé cet imprimé.

234

La « Chanson pleine de resjouissance, avec action de graces sur la mort advenue à Henry de Vallois, par un Saint & tresdigne de mémoire, Frere Jacques Clement, Religieux du couvent des Jacobins de Paris, natif de Serbonne, poussé du S. Esprit, pour mettre les Catholiques en liberté »<sup>4</sup>, écrite en faveur des ligueurs, est également imprimée dans les mêmes recueils et porte sur le même sujet. L'intitulé de cette pièce participe d'un geste politique dans la mesure où l'objectif des auteurs ou des éditeurs consiste bien à faire adhérer l'opinion publique à l'acte controversé de Jacques Clément. Dans certaines versions, la mention « racontée par un ligueur »<sup>5</sup> est ajoutée dans le titre, afin de situer encore plus précisément la narration individuelle dans un camp politique. Le titre comme le texte comprennent cependant peu de renseignements sur les faits concrets, car la date, par exemple, n'est pas indiquée. Seuls le mode d'assassinat et l'emplacement où il a eu lieu sont exposés dans les paroles de

3 Pierre de L'Estoile, *Les Belles Figures et drolleries de la Ligue*, BnFRés GR Fol-LA25-6, fol. 18<sup>ro</sup> et Nicolas Bonfons, *Recueil de plusieurs chansons qu'on chante a present, traittans partie de la guerre, partie de la sainte union*, Paris, 1590, Chantilly, Bibl. du musée Condé XI-D-007, fol. 35<sup>ro</sup> et 29. Voir aussi Antoine Le Roux de Lincy, *Chants historiques francais...*, *op. cit.*, t. II, p. 612. Je remercie Tom Hamilton et John Romey pour ces informations concernant le recueil de Bonfons. Pour une étude du genre de la chanson de circonstance, voir Christopher Marsh, *Music and Society in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, chap. 5 : « Ballads and their audience » et chap. 6 « Balladry and the meanings of melody » ; Jenni Hyde, *Singing the News: Ballads in Mid-Tudor England*, New York, Routledge, 2018, chap. 5 « "Ye never herd so many newes": The Social Circulation of Information in Ballads » ; Una McIlvenna, « When the News was Sung: Ballads as News Media in Early Modern Europe », *Media History*, 22/3-4, 2016, p. 317-333 ; Tessa Watt, *Cheap Print and Popular Piety, 1550-1640*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 6-7.

4 L'Estoile, *Belles Figures et drolleries de la Ligue*, *op. cit.*, fol. 25<sup>ro</sup>. Cette chanson porte le titre plus simple « Chanson nouvelle, et se chante sur le chant tremblez, tremblez huguenots » dans le recueil de Nicolas Bonfons, *Recueil de plusieurs chansons...*, *op. cit.*, fol. 29<sup>ro</sup>.

5 L'exemplaire reproduit par Le Roux de Lincy porte le titre « Chanson nouvelle, la Mort du tyran Henri III, racontée par un ligueur ; et se chante sur le chant : Tremblez ; tremblez, Huguenots » dans *Chants historiques francais...*, *op. cit.*, t. II, p. 611.

la chanson. Ce faisant, l'auteur cherche avant tout à justifier le régicide en dénonçant l'hérésie et la tyrannie du roi Henri III. De cette façon, la chanson se présente comme une invitation à regarder le meurtre du roi avec « resjouissance » et à louer l'assassin Clément comme un agent de la justice de Dieu, guidé par le Saint Esprit. De là, cette pièce conduit à s'interroger sur les motivations propagandistes et à les questionner au regard du genre plus large que constituent les chansons de circonstance.

Una McIlvenna, qui propose une étude des chansons de circonstance paneuropéennes du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, a mis en lumière la tendance ouvertement propagandiste qui irrigue le genre. Si ces chansons livrent au lecteur des éléments factuels comme la date ou le lieu de l'événement, elles n'ont cependant aucune prétention à la neutralité. De fait, le succès du genre, comme l'explique Una McIlvenna, se fonde précisément sur la dimension sensationnelle du texte et la promesse, pour le lecteur, d'un commentaire passionné des événements. La combinaison de paroles à sensation et d'une musique émouvante se présente comme une réponse plus puissante que n'importe quelle autre source d'actualité apportée aux contemporains. Ce pouvoir émotionnel constitue aujourd'hui un défi pour l'historien qui cherche à déchiffrer et à expliquer<sup>6</sup>. Chanter l'actualité consistait en effet à exploiter le pouvoir musical pour attiser les émotions de la foule dans un but idéologique. Par conséquent, comme l'a remarqué Christopher Marsh, le timbre des chansons de circonstance était souvent choisi avec soin et selon des stratégies bien déterminées<sup>7</sup>.

## LES TIMBRES

Dans les chansons sur Henri III, le choix musical est de grande importance, car il révèle des stratégies confessionnelles et polémiques. Les deux timbres indiqués pour la « Chanson Spirituelle et action de grâces » et la « Chanson pleine de resjouissance » ne sont pas, à notre connaissance, cités ailleurs. Mais on trouve dans les recueils pro-ligueurs de la même période des chansons qui commencent avec ces mêmes *incipit* « France reduite en vertu » et « Tremblez, tremblez Huguenots », ce qui laisse la possibilité que l'une d'elles ait pu servir de base à nos timbres inconnus.

6 Una McIlvenna, « When the News was Sung », art. cit., p. 318.

7 Christopher Marsh, *Music and Society in Early Modern England*, op. cit., p. 300; voir Jenni Hyde, *Singing the News*, op. cit., p. 80-81; Tessa Watt, *Cheap Print and Popular Piety*, op. cit., p. 37; Una McIlvenna, « The Power of Music: The Significance of Contrafactum in Execution Ballads », *Past and Present*, 229/1, 2015, p. 47-89.

Le timbre « Tremblez, tremblez Huguenots », comme l'indiquent les premiers mots, est tiré du corpus des chansons catholiques polémiques et renvoie aussi aux ligueurs par l'entremise d'une chanson portant sur le massacre de la Saint-Barthélemy qui commence de la même façon. Cette chanson antérieure, imprimée vers 1572 à Paris dans le recueil *Complainte et déploration de l'héresie sur la mort du prince de Condé* (s.l.s.d.), porte le titre « Chanson nouvelle à l'encontre des Huguenotz, pour la traistre affection qu'ilz avoient envers le Roy le voulant mort. Sur le chant, Noble ville de Paris, le cœur de toute la France » et débute avec l'incipit « Tremblez, tremblez Huguenots »<sup>8</sup>. Plusieurs années après, cette pièce est reprise par Christophe de Bordeaux dans *Le Recueil des chansons des batailles et guerres aduenues au Royaume de France, durant les troubles* (Bonfons, 1575), et le titre qui lui est attribué évoque de façon explicite le massacre : « Chanson nouvelle de la punition des huguenots, aduenue le jour S Barthelemy, sur le chant Noble ville de Paris »<sup>9</sup>. Ainsi, le timbre « Tremblez, tremblez Huguenots » semble servir de nouveau titre pour l'air préexistant *Noble ville de Paris*. Au sein des recueils pro-ligueurs, on trouve d'autres chansons de Christophe de Bordeaux qui indiquent pour timbre « Noble ville de Paris ». C'est le cas de la « Chanson nouvelle de la Traison qu'on fait les Huguenotz contre leur prince et roy, sur le chant de la Noble ville de Paris, le cueur de la toute France », mais aussi du « Chant contre les adversaires de la foy catholique, qui se chante sur le chant : *Nous avons un nouveau roy à nostre pays de France* »<sup>10</sup>. De là semble bien émerger un lien entre les trois timbres suivants dont on ne connaît toutefois pas l'origine musicale : « Tremblez, tremblez Huguenots », « Noble ville de Paris » et « Nous avons un nouveau roy à nostre pays de France ».

« France réduite en vertu »

Retracer la généalogie du timbre « France reduicte en vertu » s'est avéré plus complexe, mais les résultats obtenus sont en revanche plus satisfaisants du point de vue musical. Nous avons en effet trouvé deux chansons qui commencent par le vers « France réduite en vertu ». La première, intitulée « Les Regrets et complainte des Catholiques de la France sur la mort de M. le comte de Martigues, chevalier de l'ordre du roy et gouverneur-général en ces païs et

8 *Complainte et déploration de l'héresie sur la mort du prince de Condé*, [s.l.s.d.], BnF 8-YE PIECE-5977. Je remercie Tatiana Debbagi-Baranova qui a localisé ces deux références pour « Tremblez, tremblez Huguenots ».

9 Christophe de Bordeaux, *Le Recueil des chansons des batailles et guerres aduenues au Royaume de France, durant les troubles. Par Christofle de Bordeaux, et autres. Augmentées de plusieurs chansons nouvelles*, Paris, Bonfons, 1575.

10 Christophe de Bordeaux, *Recueil de plusieurs belles chansons spirituelles*, [s.d.], cité dans Antoine Le Roux de Lincy, *Chants historiques français...*, op. cit., t. II, p. 607.

duchez de Bretagne, sur le chant du *bel Adonis* » est publiée par Christophe de Bordeaux<sup>11</sup>, tandis que la seconde, « Les Regrets et doléances des Catholiques, sur la mort douloureuse de monseigneur le duc de Guise, sur le chant de *La Fille de Digeon* », est imprimée dans le *Recueil de plusieurs chansons* de Bonfons (1590)<sup>12</sup>.

Le timbre *Bel Adonis*, mentionné dans la chanson de Bordeaux, est l'un des timbres les plus appréciés de cette période. Le chant original du *Bel Adonis*, composé sans doute par le poète et chanteur Mellin de Saint-Gelais, circule aussi sous le titre *Laissez la verde couleur*<sup>13</sup>. Entre 1552 et 1576, cette mélodie a été imprimée dans de nombreux livres de musique comme en témoigne par exemple la version monodique de Jehan Chardavoine (1576)<sup>14</sup>.

De même, si la chanson sur la mort du duc de Guise publiée par Bonfons mentionne comme timbre *La Fille de Digeon*, *Le Recueil de chansons nouvelles. Livre III* (1586), également imprimé par Bonfons, inclut une « Chanson lamentable d'une fille de Dijon, condamnée à mort, par son père, Sur le chant du bel Adonis » qui laisse à penser que les timbres *La Fille de Dijon* et *Du bel Adonis* sont en réalité une seule et même mélodie<sup>15</sup>. Ainsi, nous pouvons supposer que, selon toute probabilité, les timbres *France réduite en vertu*, *Bel Adonis*, *Laissez la verde couleur*, et *La Fille de Digeon* désignent tous le même chant souple inspiré par Saint-Gelais.

En somme, l'exemple de *Tremblez, tremblez Huguenots* et *France réduite en vertu* atteste que les poètes ou les éditeurs n'hésitent pas à renommer, par un nouvel *incipit*, un timbre, même lorsque celui-ci est très connu. Cela s'explique sans doute par une volonté de lier la nouvelle chanson (et l'événement qui lui était associé) à une ou plusieurs autres pièces déjà chantées sur le même timbre

11 Christophe de Bordeaux, *Recueil de plusieurs belles chansons*, cité dans Antoine Le Roux de Lincy, *Chants historiques français...*, op. cit., t. II, p. 609. Sur les recueils de Bordeaux, voir Tatiana Debbagi Baranova, « Combat d'un bourgeois parisien. Christophe de Bourdeaux et son *Beau recueil de plusieurs belles chansons spirituelles* (vers 1569-1570) », dans Gabriele Haug-Moritz et Lothar Schilling (dir.), *Médialité et interprétation contemporaine des premières guerres de Religion*, Berlin/Boston, De Gruyter Olenbourg, 2014, p. 135-136.

12 Nicolas Bonfons, *Recueil de plusieurs chansons*, op. cit., fol. 2 r<sup>o</sup>.

13 Kate van Orden, *Music, Authorship, and the Book in the First Century of Print*, Berkeley, University of California, 2014, p. 91-100; Nahéma Khattabi, *De la chanson à l'air de cour: édition et mutations du répertoire profane en France (1555-1624)*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2014, p. 192-203.

14 Voir les 32 sources localisées par Pascal Joubaud et Claire Sicard, « Communication : "Laissez la verde couleur" dans (presque) tous ses états », *Demêler Mellin de Saint-Gelais*, Carnet de recherches *Hypothèses*, 14 mars 2018, <https://demelermellin.hypotheses.org/4717>, consulté le 23 août 2018. Sur les variations du schéma de rimes de « Laissez la verde couleur » et des différences métriques qui compliquent la mise en musique, voir Nahéma Khattabi, « Les réécritures des voix de ville. Un exemple des mutations de la chanson strophique au tournant des années 1570 », *Revue de musicologie*, 102/2, 2016, p. 249-276.

15 *Le Recueil de chansons nouvelles. Livre III*, Paris, Bonfons, 1586, fol. 40 r<sup>o</sup> (Paris, Arsenal, Rés. in-8, 11345). Voir Kate Van Orden, *Music, Authorship, and the Book*, op. cit., p. 97.

et de faire ainsi surgir de la mémoire collective le souvenir et les émotions d'un événement du passé récent.

C'est assurément le cas des chansons en faveur des ligueurs, recueillies par L'Estoile et imprimées par Bonfons et Bordeaux. En effet, l'adoption du timbre *France reduicte en vertu* pour la chanson sur le régicide d'Henri III, en lieu et place des timbres très connus du *Bel Adonis* ou *Laissez la verde couleur*, aussi bien répandus chez les protestants que chez les catholiques à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, évoque pour l'auditeur les deux autres chansons déjà en circulation qui commencent par ce même *incipit* et qui traitent des assassinats des catholiques. De fait, la chanson de Bordeaux narre la mort par un tir d'arquebuse du héros militaire Sébastien de Luxembourg-Martignes en 1569, tandis que celle de Bonfons raconte l'assassinat du duc de Guise en 1588. Cette intertextualité musicale renforce la dimension affective et émotionnelle liée à la propagande des chansons, car elle rappelle l'angoisse que suscitaient de tels meurtres et permet de donner une légitimité au programme des ligues catholiques qui combattent l'hérésie et la violence engendrées par Henri III.

238

#### LES ASSASSINATS MORALISÉS

Avec le passage du temps, le récit d'un événement se présente moins comme le compte rendu d'une actualité que comme un exposé historique. Ceci est d'autant plus remarquable quand une chanson mise en musique demeure vivace dans la mémoire d'une communauté et se détache progressivement du souvenir de l'événement. Ainsi, la pratique du chant participe à déconstruire les catégories « actualité » et « histoire » ou tout au moins à les rendre particulièrement vagues et perméables l'une à l'autre. Il existe pourtant des chansons qui témoignent, dès leur création, de préoccupations d'ordre historique. C'est le cas par exemple d'un quatrain à propos de la mort d'Henri III imprimé par Pierre Matthieu dans son recueil de poésies morales intitulé *Quatrains ou Tablettes de la vie et de la mort*<sup>16</sup>. Parmi les courts poèmes aux sujets abstraits et philosophiques, Matthieu insère une vingtaine de quatrains historiques qui racontent la mort des rois depuis l'Antiquité jusqu'à son époque. Ce fait est singulier, car les auteurs de poésies morales ne traitent en général que des principes universels et ne citent pas de

16 Pierre Matthieu, *Tablettes de la vie et de la mort*, Lyon, Pierre Rigaud, 1610 et *Cent quatrains de la vie et de la mort*, [s.l.s.d.], BnF, YE 55379. Voir les éditions critiques, *Quatrains moraux : XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, éd. Éric Tournette, Grenoble, Jérôme Millon, 2008 ; Pierre Mathieu, *Tablettes de la vie et de la mort*, éd. Christopher Norman Smith, Exeter, University of Exeter, 1981. Voir aussi Roger Trinquet, « Pierre Matthieu, lecteur de Montaigne », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 19/2, 1957, p. 349-354.

personnages ni d'événements particuliers ou locaux<sup>17</sup>. Mais l'historiographe Matthieu distord les codes d'un genre en racontant les événements historiques dans un cadre moral où sont abordés des thèmes comme celui de la mort. C'est ce qu'illustre par exemple le quatrain n° 40 sur Henri III qui se trouve à la fin de cette section historique :

Qui n'aura de l'effroy aux frayeurs de la France?  
Voyant comme la mort attaque deux Henris :  
Le père dans Paris meurt d'un esclat de lance,  
Et un cousteau tua le fils devant Paris<sup>18</sup>.

Comme dans les autres quatrains de cette série, Mathieu expose la manière dont les rois sont décédés. Il réunit ici Henri II et Henri III en soulignant le fait que les deux monarques ont péri des suites de blessures infligées par une lame tranchante. Tous les autres détails de ces événements sont en revanche supprimés, de même que les controverses sont neutralisées. Jacques Clément n'est pas mentionné, et il semble que « le cousteau » soit le seul agent qui ait tué Henri III. Ce récit présente une morale très explicite : la mort est pour nous tous une issue fatale, quelle que soit notre position ici-bas. De ce fait, la visée des quatrains de Matthieu diffère considérablement de celle des chansons spirituelles publiées par les ligueurs juste après la mort d'Henri III, comme l'attestent la forme poétique utilisée, la langue ou l'intention du poète.

Les *Tablettes* de Mathieu proposent également un quatrain sur le meurtre d'Henri IV, sujet d'une grande actualité car le recueil a paru en 1610, quelques mois après l'assassinat du roi dans son carrosse par le catholique fanatique François Ravailac. Ce texte est placé en tête de la seconde centaine, puisqu'il s'agit du quatrain n° 101 :

Cette grandeur des Rois, qui nous semble un Colosse,  
N'est qu'ombre, poudre et vent. L'unique honneur des Roys,  
D'une execrable main meurt dedans son carrosse,  
Au temps que l'Univers trembloit dessous ses loix<sup>19</sup>.

La position de ce quatrain dans les *Tablettes* atteste l'actualité de ce sujet au moment de la publication. Le nom d'Henri IV n'est pas cité, à la différence de celui des autres rois, mais le troisième vers « D'une execrable main meurt dedans son carrosse » fait pourtant bien référence au meurtre du monarque. La

17 Pour une introduction sur la poésie morale, voir Jean Vignes, « Pour une gnomologie : enquête sur le succès de la littérature gnomique à la Renaissance », *Seizième siècle*, 1, 2005, p. 175-211.

18 Pierre Mathieu, *Tablettes de la vie et de la mort*, op. cit., n° 40.

19 *Ibid.*, n° 101.

mise en recueil de ce texte témoigne de sa singularité, car il n'est pas regroupé avec les autres récits historiques portant sur la mort de rois anciens, comme celui d'Henri II et d'Henri III. Il est en effet placé à l'écart des deux parties des *Tablettes*, en ouverture de la seconde centaine. Pour Éric Tourrette, cette rupture entre les deux parties de la collection figure, dans l'espace du livre, le cataclysme du massacre d'Henri IV<sup>20</sup>. Le quatrain suivant (n° 102) peut être lu comme un prolongement du même sujet :

Hier tout estoit triomphe, aujourd'huy chacun pleure,  
La beauté du matin n'a duré jusqu'au soir :  
On a veu vif et mort ce PRINCE en moins d'une heure,  
Ayant beu le hanap de la mort sans le voir.

240

Nous n'avons pas de preuve que les *Tablettes* aient été mises en musique en 1610 ou immédiatement après. Mais compte tenu du lien très proche entre les *Quatrains* de Pibrac et les *Tablettes* de Mathieu, souvent réunis dans les collections de poésies morales et utilisés dans des contextes pédagogiques identiques pour les jeunes enfants, il est fort probable que les *Tablettes* ont été chantées sur des timbres simples, qui servaient d'aide-mémoire, comme c'était le cas des *Quatrains* de Pibrac dès la fin du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>.

Il faut attendre 1621 pour trouver une source permettant d'établir que les *Tablettes* de Mathieu ont été chantées sur des mises en musique précises. Il s'agit d'un recueil publié par le prêtre Jean Rousson dans le cadre de son projet d'édification et d'éducation catholique<sup>22</sup>. Il propose ainsi deux mélodies notées pour chanter les *Tablettes* de Mathieu. La première partie se trouve entre les pages 28-32, tandis qu'il faut passer quelque cinquante autres pages pour trouver la deuxième partie aux pages 86-88. Dans son recueil, Rousson n'a imprimé qu'un quart des strophes pour chaque centaine de quatrains en

20 *Quatrains moraux*, éd. cit., p. 18.

21 Voir Guy du Faur de Pibrac, *Les Quatrains, les plaisirs de la vie rustique et autres poésies*, éd. Loris Pétris, Genève, Droz, 2004, p. 24-38 ; Kate Van Orden, *Materialities: Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, New York, Oxford University Press, 2015, chap. 7, « A New Generation of Musical Civilities: The Quatrains de Pybrac » ; Marie-Alexis Colin, « Les *Quatrains* de Guy du Faur de Pibrac en musique », dans Nathalie Dauvois (dir.), *L'Humanisme à Toulouse (1480-1596)*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 535-554 ; et Melinda Latour, « Les *Quatrains* de Pibrac en musique : supplément bibliographique », *Revue de musicologie*, 102/1, 2016, p. 143-152.

22 Jean Rousson, *Recueil de chansons spirituelles, avec les airs nottez sur chacune d'icelles ainsi recueillies et accommodees par m. Jean Rousson prestre nagueres curé de chantenay*, La Flèche, Louys Hebert, 1621, Paris, Arsenal, 8BL10538, p. 28-32 et 86-88. Sur le rôle de la musique dans l'éducation catholique, voir Dorothy S. Packer, « Collections of Chaste Chansons for the Devout Home (1613-1633) », *Acta Musicologica*, 61/2, 1989, p. 180, 175-216 ; Laurent Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 165-169 ; Denise Launay, *La Musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Paris, Société française de musicologie, 1993, p. 115-136, 167-270.



mélangeant occasionnellement l'ordre. Mais à la fin de la deuxième partie, il conseille au lecteur qui voudrait chanter le reste des *Tablettes* de consulter le recueil de Mathieu. Pour chaque partie, Rousson présente une mélodie populaire différente, notée, ce qui est une donnée très précieuse pour nous. Dans son adresse « A tous enfans desireux de bien-faire », il explique qu'il a choisi la musique « tout le plus populairement que m'a esté possible, à fin que les enfans et toute sorte de personnes puissent les apprendre ». Il intitule la première partie « Sur le mespris de la mort par Mr. Matthieu » et donne la musique qui correspond à un chant simple et doux à trois temps sur un rythme inégal.

La deuxième partie de Mathieu porte le titre « De la vie, et de la mort, par Mr. Matthieu, Tous les quatrains duquel, et plusieurs autres peuvent estre chantez sur cet Air ». Ce deuxième timbre, également à trois temps, est une mélodie un peu plus difficile à chanter à cause des sauts d'intervalles, mais la modalité commune autour du sol-hypodorien facilitait sans doute la tâche aux chanteurs qui découvraient ce chant.

En 1636, soit quinze années après la publication du recueil de Rousson, Artus Aux-Cousteaux propose une nouvelle mise en musique pour le quatrain des deux Henri (n° 40) « Qui n'aura de l'effroy aux frayeurs de la France? »<sup>23</sup> Il s'agit d'une version polyphonique à trois parties imprimée chez Robert Ballard dans *Les Quatrains de Mr Mathieu mis en musique à trois parties selon l'ordre des Douze Modes*, volume publié dans le but d'« instruire les Escoliers »<sup>24</sup>. Ce livre – dans un style musical très conservateur – est ainsi consacré à la formation musicale, et Aux-Cousteaux y présente les règles du contrepoint et les modes selon le dispositif « ancien » de Roland de Lassus, Claude Le Jeune, Eustache Du Caurroy et Jean de Bournonville<sup>25</sup>.

Même si Sébastien de Brossard, dans son *Catalogue*, a décrit Aux-Cousteaux comme « un pédant fieffé<sup>26</sup> », la collection fut suffisamment bien reçue pour

- 23 Sur la vie tumultueuse d'Aux-Cousteaux, voir René Reboud, « Messire Arthus Aux Cousteaux, Maître de Musique de la Sainte-Chapelle du Palais, 1590-1654 », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 1964, p. 403-417; sur son corpus, voir Jean-Paul Montagnier, *The Polyphonic Mass in France, 1600-1780: The Evidence of the Printed Choirbooks*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 53, 73, 98-99, et Antoine Bloch-Michel, « Les Messes d'Aux-Cousteaux », *Recherches*, 3, 1963, p. 31-40.
- 24 Artus Aux-Cousteaux, *Les Quatrains de M. Mathieu mis en musique à trois parties selon les douze modes*, Paris, Robert Ballard, 1636, Paris, Arsenal, M860 (8).
- 25 Aux-Cousteaux, dans son « Avertissement au lecteur » pour la *Suite de la première partie des quatrains de Mr Mathieu, mis en musique à trois Voix, selon l'ordre des douze Modes* (Paris, Robert Ballard, 1652), expose les raisons qui l'ont conduit à composer ses *Quatrains* dans un style qu'il explique « [n'être] plus la mode » du temps.
- 26 Sébastien de Brossard, *Catalogue de livres de musique theorique et pratique*, Paris, BnF, Département de la musique, Rés. Um<sup>8</sup> 20, p. 215.

que Ballard la réimprime en 1643. En 1652, dans un recueil intitulé *Suite de la première partie des Quatrains de Mr. Mathieu*<sup>27</sup>, Ballard fait paraître une nouvelle collection d'Aux-Cousteaux composée des cinquante quatrains finaux. Aux-Cousteaux s'est arrêté au n° 100, juste avant le quatrain d'Henri IV, mais le cinquantième quatrain de Mathieu, qui marque la fin de cette première collection, offre une leçon morale remarquable pour nous qui étudions les chansons de circonstance :

Aussi-tost un grand Roy qu'un berger elle emporte,  
Les hommes en mourant n'ont qu'une qualité,  
L'entrée et le départ sont tous de mesme sorte,  
La pompe et sejour font l'inégalité<sup>28</sup>.

Certes, chacun est voué à mourir, mais tous n'ont pas la « chance » de voir leur mort commémorée ou moralisée en chansons.

---

27 Artus Aux-Cousteaux *Suite de la première partie des quatrains de Mr Mathieu, mis en musique à trois Voix, selon l'ordre des douze Modes, op. cit.*

28 Pierre Mathieu, *Tablettes de la vie et de la mort, op. cit.*, n° 50.

PLEURER L'ASSASSINAT DES GUISES : LA POÉTIQUE DES  
CHANSONS COMPARÉE À CELLES DES AUTRES POÈMES  
FUNÉRAIRES DE CIRCONSTANCE

*Anne-Gaëlle Leterrier-Gagliano*

Parmi les textes pamphlétaires composés au temps des guerres de Religion et qui nous sont parvenus se trouvent plusieurs chansons composées à la suite d'une série d'assassinats, celui de François de Guise le 24 février 1563, et celui de ses fils, les chefs du parti catholique intransigeant, Henri de Guise et le cardinal Louis II de Lorraine, les 23 et 24 décembre 1588. Il s'agit ici de saisir ce qu'induit le choix du genre de la chanson par sa poétique, ses thèmes, son public, son oralité, par rapport aux autres poèmes funéraires inscrits dans d'autres genres codifiés (regrets, tombeaux, éloges funèbres, sonnets, etc.) écrits autour des mêmes événements. La comparaison de ces compositions, issues d'événements ayant eu lieu à vingt-cinq ans de distance, permet aussi de réfléchir à la temporalité propre à ces textes d'actualité, écrits d'ordinaire *à chaud*. Ces œuvres nous donnent donc tout à la fois l'occasion de questionner l'évolution des pratiques poétiques et d'appréhender comment les auteurs de ces pièces mettent à profit la répétition de l'histoire pour servir leurs argumentaires partisans<sup>1</sup>. Mon propos s'en tiendra à un ordre banalement chronologique : tout d'abord une étude poétique comparant les poèmes et chansons autour de la mort de François de Guise, pour étudier comment le choix de la chanson invite à aborder des thématiques différentes et marque la tonalité des vers. Dans un second temps, il s'agira de voir comment ces traits se rejouent autour de la mort des deux frères en 1588. À cet effet, je m'attacherai à l'utilisation de l'image du père martyr, ainsi qu'au changement de la figure royale et de l'appréhension de l'avenir. En faisant dialoguer chansons et poèmes funéraires, je souhaite donc

1 Il ne sera pas fait mention ici des compositions protestantes, afin de se concentrer sur les seules publications catholiques et ce pour une question de tonalité. En effet, du côté catholique, on pleure des héros tandis que, du côté réformé, les œuvres appartiennent aux registres satiriques. Voir par exemple Henri-Léonard Bordier, *Le Chansonnier huguenot du xv<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Tross, 1870, p. 233-235, « Chanson spirituelle du siècle d'or avvenu... », et p. 253-256, « Les funérailles du duc de Guise ».

analyser la force et la spécificité de l'écriture parolière par rapport aux autres compositions de circonstance.

#### LA MORT DU « SAINT » DUC FRANÇOIS DE GUISE (JANVIER 1563)

244

En janvier 1563, François de Guise est un chef de guerre accompli, sur le point d'emporter les derniers bastions retranchés des protestants de la ville d'Orléans, quartier général du camp de Condé. C'est alors que Jean Poltrot de Méré tire sur le duc à bout portant au moment où le chef catholique, sans escorte, à la nuit tombante, revient de son inspection quotidienne des fortifications de la place. Le duc meurt des suites de ses blessures après plusieurs jours d'agonie qui lui laissent le temps de donner ses ultimes recommandations et d'édifier chacun. Hélène Germa-Romann, dans sa thèse sur « la bonne mort » des gentilshommes au XVI<sup>e</sup> siècle, note la dimension religieuse qui a baigné immédiatement les récits de l'agonie de François de Guise<sup>2</sup>. Certains iront jusqu'à lui faire pardonner à son agresseur. Les textes publiés en 1563 témoignent du choc vécu par les contemporains et de la dimension hagiographique qui entoure cette mort. Parmi toutes les œuvres publiées<sup>3</sup>, je propose une comparaison entre des œuvres strictement poétiques – un *Regret*, une *Déploration* et une prière farcie, un *De profundis* – pour ensuite les comparer avec des chansons, ici deux de celles composées par Christophe de Bordeaux dans son *Beau Recueil de plusieurs belles chansons spirituelles*.

#### LES POÈMES FUNÈBRES

Deux pièces anonymes retiendront d'abord notre attention :  
*Regret sur le deces de tres illustre, tres magnanime, & tres-catholique Prince François de Lorraine, Duc de Guise, Pair & grand chambelam [sic] de France*, Paris, Thomas Richard, « avec privilège », 1563. Précédé d'un sonnet « aux lecteurs », signé « G. ».  
*Déploration de la France sur la mort de Monsieur de Guise*, Paris Thomas Richard, 1563.

Ces poèmes de circonstance m'ont semblé bien représenter la façon dont les auteurs de l'époque ont traité de la mort du duc. Ces deux pièces, qui occupent plus d'une dizaine de pages, sont composées en alexandrins à rimes plates. La

2 Hélène Germa-Romann, *Du « Bel mourir » au « Bien mourir »*. *Le sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Genève, Droz, 2001, p. 220-232.

3 Pour un aperçu de cette production, voir François Rouget, « Ronsard et la célébration poétique de la mort de François de Lorraine (1563) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2017/2, p. 369-389. Voir aussi notre bibliographie *infra*.

*dispositio* et l'*inventio* sont sensiblement les mêmes. Dans la *Déploration*, le narrateur introduit sa plainte par une fiction : celle d'un songe qu'il aurait eu la nuit de la mort du duc où il rencontre la France, qui, sous l'apparence d'une dame éplorée, se lamente sur son sort. Alors que le dormeur va compatir, le songe s'achève et le poète entend dans la rue les pleurs de ceux qui annoncent la mort du duc :

Quand un bruit m'éveilla que le peuple faisoit  
Et en pleurant, Monsieur de Guise est mort, disoit<sup>4</sup>.

Cette fiction du songe permet de prolonger le jeu autour de l'incrédulité du narrateur quant à l'attentat : le titre et les premiers vers annoncent de but en blanc la mort du duc avec

La nuit que ce grand Duc, que la France dépleure  
Print le chemin des cieuls sa future demeure [...] <sup>5</sup>

Pourtant, le vers 4 exhibe l'incrédulité persistante du narrateur :

[...] Pleust à Dieu que ce fust seurement un mensonge<sup>6</sup>.

Dans le *Regret sur le deces de tres illustre, tresmagnanime & tres catholique Prince François de Lorraine*, on trouve une même mise à distance de l'annonce, même si cela passe par d'autres moyens. La tonalité pathétique apparaît dès les premiers vers, avec une mise en scène des réactions indignées des contemporains endeuillés du duc :

Pour certains ce n'est plus, ce n'est plus au jourd'huy  
Qu'il fault taire son mal [...] <sup>7</sup>.

On note le *topos* du caractère irrépressible de l'énonciation (« Quant à moy je ne puis plus celer / La douleur qui me poinct, je la veux reveler<sup>8</sup>... »). Cette annonce qu'on ne peut plus dissimuler est pourtant retardée sur vingt-sept vers avant que le poète ne dise qui est mort, et encore, par périphrases (« Prince », « demy-dieu »<sup>9</sup>), pour ne le nommer qu'au vers trente-huit. Pourquoi autant de vers introducteurs ? Ce retardement de l'annonce permet de réinsérer l'assassinat du duc dans un temps long, propre à expliquer une telle perte. Dans les deux œuvres en effet, la mort du duc est expliquée par le détournement de

4 *Déploration de la France...*, *op. cit.*, p. 12.

5 *Ibid.*, p. 2.

6 *Ibid.*

7 *Regret sur le deces...*, *op. cit.*, p. 2.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 3.

la France de la foi catholique, source de la colère divine. On peut rapprocher ce mécanisme explicatif de celui des textes vétéroutestamentaires, où les errances du peuple hébreu provoquent le châtement divin<sup>10</sup>. Le corps des poèmes développe en effet sensiblement les mêmes arguments : la mort du duc est le châtement voulu par Dieu face au schisme d'une partie du peuple. Les coupables sont donc les protestants, jamais nommés directement sinon par des périphrases péjoratives qui les présentent comme des *rebelles*. L'existence même d'un tel parti étonne rhétoriquement le locuteur (la France ou le poète) qui s'interroge sur son origine monstrueuse et mythologique (les protestants seraient-ils les fils des Scythes, des divinités infernales, des bêtes sauvages ?), avant de se voir forcé de reconnaître avec accablement les réformés comme étant aussi des Français. Cette métamorphose monstrueuse leur a fait commettre cet acte ultime : l'assassinat du duc de Guise, qui était « l'appui & l'assurance » de la Couronne. Un tel attentat fait encore exception en 1563 et choque profondément quel que soit le parti (plus tard viendront les morts de Coligny, d'Henri III, des frères Guise, de Condé sur le champ de bataille, d'Henri IV, etc.)<sup>11</sup>. S'ensuit alors un court rappel de l'attentat. On note dans ces récits, ainsi qu'on le retrouvera dans les chansons, l'accent mis sur l'emploi de balles de pistolet *empoisonnées* par Poltrot de Méré, ce qui rajoute à la trahison de l'assassin. Dans les faits, ce dernier avait simplement opté pour deux balles attachées entre elles par une sorte de fil barbelé de façon à aggraver les blessures, mais non enduites de poison<sup>12</sup>. Après le récit de l'attentat, les poètes en viennent, enfin, au panégyrique lui-même : on rappelle l'illustre ascendance du duc, ses hauts faits d'armes pour le roi qui le rendent semblable à Achille, Jules César ou Alexandre, voire plus grand encore. L'homme qui est finalement pleuré dans ces poèmes est avant tout le grand homme de guerre, celui qui a repris Calais et a traversé les Alpes en plein hiver. C'est toute la France qui est invitée à pleurer le duc, puisque le royaume a perdu un atout de valeur, son bouclier le protégeant des invasions étrangères. Cette force, la *Déploration* la fait reposer à l'avenir sur le jeune roi Charles IX. Dans les conclusions de ces poèmes funèbres, de façon topique, les poètes s'attachent enfin à immortaliser la mémoire du duc et à affirmer sa béatitude immédiate auprès de Dieu, invitant les lecteurs à prier pour le salut de son âme. Il s'agit maintenant de voir comment les chansons reprennent ces enjeux, les abandonnent ou les utilisent différemment.

10 Cette comparaison est topique des plaintes devant les troubles des guerres civiles : le peuple français est châtié pour ses péchés passés. Voir par exemple Jacques Béro, *Sur la Paix faite entre les Français après la guerre civile*, dans *Les Églogues et autres œuvres poétiques*, éd. Michel Gaultier, Genève, Droz, 1976, p. 186-192.

11 Voir Hélène Germa-Romann, *Du « Bel mourir » au « Bien mourir »*, op. cit.

12 Éric Durot, *François de Lorraine, duc de Guise, entre Dieu et le roi*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Venons-en aux compositions de Christophe de Bordeaux dans son *Beau recueil de plusieurs belles chansons...*<sup>13</sup>, publié sans doute à la fin de l'année 1569. Militant catholique affirmé, l'auteur propose des chansons *spirituelles* catholiques. Elles ont pour objectif de nourrir la foi de leur public et sans doute aussi de faire pièce à celles composées et diffusées avec succès par les presses genevoises (comme celles de Matthieu Malingre, les psaumes, etc.). Pour Christophe de Bordeaux, chanson spirituelle rime donc avec compositions militantes, rédigées pour combattre l'hérésie, objectif qui lui paraît faire partie intégrante des œuvres de piété catholique. Ceci explique, du fait de la double tonalité spirituelle et politique de son recueil, qu'il superpose à l'enjeu politique de la mort du duc une dimension essentiellement confessionnelle, à l'inverse des poèmes présentés plus haut. Versification, outils rhétoriques, rappels historiques, tous ces éléments servent une écriture qui tend avant tout à l'efficacité, et à souligner la dimension hagiographique de la « bonne mort » du duc en stylisant le personnage. Deux chansons s'y intéressent particulièrement : la « Chanson nouvelle faicte sur la mort & trespas de Monsieur de Guise, sur le chant de Noel pour l'amour de Marie »<sup>14</sup> et la « Chanson nouvelle de madame de Guyse & de la remonstrance que luy fait monsieur son mary, sur le chant Laissez la verde couleur »<sup>15</sup>.

Ces deux chansons reprennent les lieux communs de la déploration avec la plainte, topique de ce genre, par laquelle les vivants pleurent le vide laissé par le mort<sup>16</sup>. Cependant, ici, la plainte se trouve déplacée. Puisque nous avons affaire à des *contrafactures*, l'indication du timbre à la suite des titres induit un certain rythme, une certaine tonalité (avec le « chant de Noel pour l'amour de Marie », et « Laissez la verde couleur », timbre très populaire au vu du nombre de ses reprises dans les *contrafacta* contemporains). Dans la « Chanson nouvelle faicte sur la mort... », on note la présence d'un refrain :

O trahyson remply d'envie  
Par ton faulx cœur envenimé  
Tu nous as bien osté la vie  
De ce bon Prince tant aymé<sup>17</sup>.

Le thème du poison apparaît ainsi dès le refrain (avec « envenimé ») reprenant l'affabulation des balles enduites de poison, mais en élargissant l'accusation par

13 Christophe de Bordeaux, *Beau recueil de plusieurs belles chansons spirituelles, avec ceux des Huguenots hérétiques et ennemis de Dieu, et de notre mère sainte Eglise, faites et composées par Maître Christofle de Bordeaux*, Paris, pour Magdeleine Berthelin, s.d.

14 *Ibid.*, fol. 7-8.

15 *Ibid.*, fol. 10-11.

16 Claude Thiry, *La Plainte funèbre*, Turnhout, Brepols, 1978.

17 Christophe de Bordeaux, *Beau recueil de plusieurs belles chansons...*, *op. cit.*, fol. 7.

la personnification de la « trahyson », avec sa dimension morale et politique. C'est que, dans le cadre d'une telle chanson, l'efficacité prime sur la poésie des vers. En effet, cette chanson « sur le chant de Noel » compte seulement onze couplets, huitains carrés d'octosyllabes aux rimes croisées. Par rapport aux rimes plates des longs poèmes funèbres précédents, le croisement des rimes ajoute du dynamisme et de la musicalité, même si les rimes restent le plus souvent pauvres et convenues. L'enjeu n'est pas tant la recherche poétique que la lisibilité et l'efficacité : « Guyse » rime avec « Eglise », « Roy » avec « Loy », « Antéchrist » à la rime est immédiatement contredit par un dernier vers résonant sur « Christ », etc. Parfois, Christophe de Bordeaux se contente d'une simple assonance (« harquebuse » / « -ure »). Le travail poétique n'est donc pas du même ordre que dans les poèmes précédents, car les chansons donnent avant tout une lecture idéologique des événements. La deuxième chanson, où Anne d'Este, la veuve du duc, dit sa tristesse et rapporte les derniers moments de son mari, présente la même recherche de lisibilité. Il n'y a pas, dans cette chanson, de refrain lié au timbre mais, à chaque couplet (des quatrains isométriques d'heptasyllabes en rimes croisées), le dernier vers est bissé, ce qui participe à un même effet de martèlement du propos.

Dans le cadre d'une chanson, les arguments doivent être exposés bien plus rapidement que dans les longs panégyriques classiques, car ils doivent tenir chacun dans le bref temps du couplet, sous peine de lasser. La sélection est donc drastique pour garder le rythme. Cette contrainte explique la nécessaire stylisation des événements ou des personnages pour rendre tout de suite explicite la *morale* portée par les vers. Ainsi, détail parmi d'autres, on note que si le duc de Guise est toujours auréolé de ses victoires militaires dans la « Chanson nouvelle sur le chant de Noel », cette gloire est restreinte désormais aux seuls conflits des guerres de Religion : le talent militaire du duc est rappelé en trois couplets, avec le rappel du massacre de Wassy, des prises de Rouen et de Bourges dont il « chasse hors les infidèles / En leur faisant grincer les dents », de la bataille de Dreux, pour arriver directement sous les murs d'Orléans. Plus de Calais, de Metz, d'Italie ou d'Écosse ! Le chef de guerre est envisagé avant tout à travers son statut de meneur des armées catholiques. Le *Beau recueil* de Christophe de Bordeaux semble avoir été essentiellement composé à destination du public parisien<sup>18</sup>. En resserrant le cadre sur les derniers événements autour de la capitale, le parolier restreint son discours à ce qui concerne directement son public, afin de l'amener à une compréhension immédiate des enjeux en

18 La plupart des textes militants catholiques édités à Paris semblent faire ce même choix du resserrement géographique. Au plus loin, on trouve Dreux, la Champagne, et parfois Orléans. Les protestants sont désignés par l'éloignement même de leurs bases : à La Rochelle et à Genève.



cours. Si l'on poursuit la lecture de la chanson, les couplets suivants, les 5 et 6, narrent l'attentat en le stylisant, en s'appesantissant sur la lâcheté de l'assassin (jamais nommé pour ne pas immortaliser son nom) et l'empoisonnement des balles (« autour d'un boulet d'harquebuse / Il avoit confis la poison [...] »). Ce détail précis revient étrangement dans les deux couplets. Cette répétition renforcée par le refrain et par l'image topique du *dard* de la mort, alerte à la lecture ou à l'audition. On songe au procédé des laisses des chansons de geste où un même épisode est répété selon des points de vue différents, pour souligner un moment important en ralentissant le temps. Ici, l'accent est délibérément porté sur l'empoisonnement, soit la trahison. Après ces couplets biographiques, les couplets suivants rapportent les *ultima verba* du duc. Ces strophes sont reliées aux précédents vers par la reprise d'une expression du couplet 5 (« il fut navré... », qui devient « ce vid navré vilainement »). Par contraste avec la temporalité étirée des couplets sur l'attentat, propre à en faire saisir l'ignominie, la chanson reprend ensuite son rythme vif (faut-il y deviner un jeu de pantomimes dans le cadre d'un chant en pleine rue par un bateleur?) pour introduire le discours direct du duc : celui-ci se plaint de n'avoir pas pu finir sa *croisade* contre les hérétiques et achever son service au roi, et il recommande à ses soldats de continuer le combat pour l'Église et la France après sa mort. Le duc meurt dans le temps du refrain après le neuvième couplet. Ses derniers mots ont donc été adressés à ses soldats :

Et Dieu vous donnera l'avantage  
Par-dessus tous vos ennemys [...] <sup>19</sup>.

On peut imaginer la reprise du refrain comme le chœur des soldats, plaignant le décès de leur chef, discours qui pourrait se poursuivre sur la plainte du couplet 10 avec l'apostrophe « O Dieu puissant & aimable [...] ». Le dernier couplet revient pourtant au parolier qui, selon le *topos* de la littérature funéraire, présente sa composition comme un tombeau immortalisant le souvenir du défunt. Cependant, avec Christophe de Bordeaux, l'horizon de l'immortalité du nom prend de façon surprenante une dimension clientéliste dans les vers suivants :

Tant que nous soyons en *ta* gloire  
Lassus au royaume des Cieux <sup>20</sup>.

Les partisans du duc au ciel revendiquent ainsi que lorsqu'ils seront au ciel, ils seront dans la *gloire* du duc, non dans celle de Dieu (ou alors par ricochet).

<sup>19</sup> Christophe de Bordeaux, *Beau recueil de plusieurs belles chansons...*, op. cit., « Chanson nouvelle faite sur la mort et trespas de Monsieur de Guise », fol. 8.

<sup>20</sup> *Ibid.* ; je souligne.

On peut y lire l'aboutissement de la construction de la figure du duc comme celle d'un saint intercesseur. Il y aurait donc un jeu qui ferait qu'au-delà de l'intention d'immortaliser le nom du duc, chanter la chanson serait quasiment une *œuvre pieuse*, participant au salut des chanteurs, affirmant leur foi dans leur ancien chef et dans le culte des saints.

Cette mise en scène de la « *bonne mort* » du duc est encore plus présente dans la « Chanson nouvelle de madame de Guise ». On relève qu'entre la chanson 4, étudiée plus haut, et la 6, celle de madame de Guise, se trouve une chanson à la louange du roi. Cet encadrement est-il un choix de composition pour marquer la loyauté de François de Guise au roi, ou pour traduire l'espérance qui repose désormais sur le jeune Charles IX à la suite du décès du duc ? La « Chanson nouvelle de Madame de Guise » compte seize couplets, mais comme il n'y a pas de refrain mais seulement un dernier vers bissé en fin de couplet, le propos s'enchaîne rapidement et le cadre narratif de la plainte de la veuve amène vite aux *ultima verba* de l'agonisant. Le premier couplet donne immédiatement la tonalité de la plainte : « Oyez la triste chanson... ». Le reste de la chanson se construit par groupes de paroles adressées. Les couplets 2 à 4 relatent les mouvements intérieurs et extérieurs de la future veuve s'adressant en pleurs à son époux. Les couplets 5 à 7 sont les recommandations de l'agonisant à sa femme pour l'éducation de leurs enfants. Les couplets 8 à 12 s'adressent au fils aîné. Ces recommandations sont organisées de la même manière : tout d'abord une recommandation quant à l'honneur de la lignée et quant à la fidélité au roi, puis viennent les relations familiales (douceur maternelle, obéissance filiale) et enfin le soin des affaires divines. Ces recommandations laissent ensuite place aux trois derniers couplets du discours du duc, les couplets 12 à 15, où la prière du duc à Dieu devient une extase du mourant qui voit explicitement les cieux s'ouvrir devant lui :

250

O mon Dieu je voy des yeux  
La grandeur de tes promesses  
[...] D'autant que je vois sans plus  
Devant ta divine face.<sup>21</sup>

L'agonisant entre joyeusement dans la mort (il « se réjouyssoit »), et la chanson nous fait quasiment vivre cette mort comme une assomption (corps et âme). On remarque que c'est dans ce seul seizième couplet qu'apparaît le nom du duc de Guise. Auparavant, sans le titre, on aurait simplement deviné la mort d'un grand seigneur sans plus de précision. Est-ce une manière de mettre en place une complicité avec les auditeurs, impatients d'avoir enfin la révélation

---

21 *Ibid.*

du nom ? Lorsqu'on étudie le recueil de Christophe de Bordeaux, on perçoit vite son souci de créer de possibles pantomimes, sa volonté d'entraîner son auditoire à reprendre en chœur le refrain par exemple. Pourquoi une telle attention ? Dans tout le recueil, on note une dimension *festive*, c'est-à-dire une recherche de recréer une communauté autour de l'événement réellement vécu ou commémoré<sup>22</sup>. La participation orale du public à la chanson devient un symbole de cette communauté rassemblée le temps des couplets et c'est pourquoi les chansons laissent délibérément une place à leur public. Par ailleurs, alors qu'on est au cœur d'un conflit religieux, reprendre en chœur ces paroles délibérément partisans, n'est-ce pas un moyen d'afficher son appartenance, ici catholique ? L'espace créé par la chanson invite à un entre-soi de ceux qui participent à ce moment communautaire à l'exclusion des autres. Le discours nécessairement simplifié des chansons définit un espace en noir et blanc, où il n'y a d'autres choix que d'être du parti, ou de s'en exclure, de pleurer le duc ou d'être décrété hérétique. On distingue alors mieux ce qui fait la différence d'écriture entre les poèmes funéraires topiques et les chansons : la place de l'autre. D'un côté, on trouve un public ou un lectorat passif, de l'autre un jeu pour y prendre sa part. Cet enjeu de la réception induite par le genre des textes se réalise par exemple au niveau des images convoquées : les allusions mythologiques, les allégories sont absentes des chansons, à la différence des poèmes funèbres, définissant par ces marqueurs son public, un lectorat ayant un minimum de lettres, capable de saisir ces références. Cette différence entre nos textes illustre ainsi les enjeux spécifiques à la guerre des chansons et à la prise de parole dans l'espace public : il est question de savoir quel discours l'emportera. Il ne s'agit pas de cantonner ces compositions à la seule lecture mais bien de diffuser largement ces argumentaires partisans. La mélodie joue sans doute un grand rôle dans les succès escomptés (d'où la reprise sans cesse actualisée des airs les plus prisés, pour s'en approprier le timbre), tout comme une écriture dynamique.

#### L'ASSASSINAT DES DEUX FRÈRES EN 1588 : UNE COMMÉMORATION PICTURALE

Les 24 et 25 décembre 1588, Henri le Balafré, nouveau duc de Guise, et le cardinal de Lorraine, Louis II de Guise, sont assassinés sur ordre d'Henri III à l'occasion des états généraux de Blois. Ce double assassinat est aussitôt condamné et les deux frères deviennent de nouveaux martyrs de la cause

22 On peut ainsi comprendre le choix d'un « Noël », composition généralement tout à la fois religieuse et populaire, pour une complainte : l'oralité, la reprise par la foule est comprise dans l'écriture musicale elle-même.

catholique, à la suite de leur père. Cette filiation est rappelée dans les pièces non lyriques publiées alors, mais le rapport au temps s'avère changé. Si pour leur père, ces pièces s'inscrivaient dans un temps long et rappelaient l'origine ancestrale de la famille (Charlemagne, le croisé Godefroy de Bouillon), pour les fils, dans les différentes œuvres rencontrées, le passé est celui de la seule époque paternelle, et les auteurs mettent plutôt l'accent sur les attentes qui pèsent sur la suite de leur lignée (le duc de Mayenne, le duc de Joinville). Un autre élément change radicalement : si les éloges funèbres autour de François de Guise louaient sa fidélité au roi, ici au contraire, le nom du roi suscite la haine. La seule fidélité qui tienne dorénavant est celle à la foi catholique, et Henri III est dépeint sous les traits d'un suppôt du Diable, manipulé, selon les rumeurs, par son favori le duc d'Épernon. On trouve plusieurs recueils factices rassemblant les pièces de circonstance composées autour du double assassinat<sup>23</sup>. Le plus significatif est celui constitué par Pierre de L'Estoile sous le titre *Belles figures et drolleries de la Ligue*<sup>24</sup>. S'y trouve toute une série de gravures, expliquées par de courts poèmes ainsi qu'un texte qui pourrait être une chanson du fait de sa forme (des sixains d'octosyllabes) : « Le faux mufler découvert du grand hypocrite de la France [...] ». Cette hypothèse est renforcée par la reprise de cette pièce dans le *Recueil des chants historiques français* d'Antoine Le Roux de Lincy<sup>25</sup>. Celui-ci retranscrit aussi une autre chanson : « Chanson de la mort du duc de Guise et du cardinal de Lorraine à Blois, sur le chant : Escoutez moy, ô debile jeunesse, etc. »<sup>26</sup>. Une autre source de textes se trouve dans un recueil factice de pamphlets acquis par Jean Paul Barbier-Mueller et conservé désormais au musée international de la Réforme de Genève<sup>27</sup>. Dans cet épais recueil, tous les textes rassemblés parlent de cet événement : on trouve des tombeaux, des quatrains, une *Déploration et vers lamentables* par Jean Mondin, des anagrammes, des élégies, etc. Je ferai seulement quelques remarques sur les deux « chants douloureux » présents à la fin du recueil, fictivement énoncés par la veuve d'Henri de Guise<sup>28</sup>. Le chant est à distinguer de la chanson en ce qu'il est essentiellement de l'ordre de l'écrit, un genre poétique spécifique, qui n'est pas soutenu par une mélodie. Enfin, et surtout, on trouve des chansons dans le

23 Pour une première bibliographie de cette production, voir Denis Pallier, *Recherches sur l'imprimerie à Paris pendant la Ligue (1585-1594)*, Genève, Droz, 1976, Bibliographie chronologique, 1589, p. 281-289, notices 279 à 317.

24 Pierre de L'Estoile, *Belles figures et drolleries de la Ligue* [1589], éd. Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 2016.

25 Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français, depuis le xii<sup>e</sup> jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, [s.n.], 1842, t. II, p. 447-451.

26 *Ibid.*, p. 444-447.

27 *Recueil factice de pamphlets*, recueil rassemblant trente-sept pamphlets rédigés entre 1588 et 1589, conservé à la bibliothèque des Bastions, Genève, cote MIR\_BM\_Bastions\_263.

28 *Ibid.*, pièce n° 13, MIR\_BM\_Bastions\_263/13.

*Recueil de plusieurs excellentes chansons qu'on chante à présent*, publié par Nicolas Bonfons à Paris en 1590<sup>29</sup>. S'y trouvent six chansons sur le double meurtre<sup>30</sup>, dont l'étude rapide viendra clore ce développement.

Par rapport à l'assassinat de 1563, ce qui surprend en 1589, c'est le nombre de gravures publiées. Plus dramatique encore que l'attentat contre leur père, le sort réservé à Henri de Guise et à son frère frappe par la mise en scène qui a entouré leur mort. Le cardinal n'était-il pas celui qui avait sacré le roi ? Le duc n'avait-il pas communiqué à la sainte table avec le roi la veille ? Le corps du Balafré est ensuite caché sous une tapisserie, afin que le cardinal ne se doute de rien et tombe à son tour dans le guet-apens le lendemain. L'image semble donc plus à même que les mots de rendre la réalité dramatique de l'événement. Les publications de 1589 diffèrent donc de celles de 1563 par cette dimension picturale. On trouve aussi plus de pièces brèves quoiqu'on note quelques longues déplorations ou tombeaux (est-ce aussi l'effet d'une collecte plus systématique, ou celui du soulèvement ligueur qui promeut les publications partisanses ?). La dimension graphique semble aussi renforcée par la parution de plusieurs anagrammes sur les noms des assassinés<sup>31</sup> ainsi que par la publication de deux tragédies<sup>32</sup>. Il y a donc une dramatisation dans les textes qui témoignent du choc éprouvé. Quelle place alors pour la chanson ? Comment raconter et faire résonner cet événement scandaleux ?

L'étude des compositions non lyriques (tombeaux, élégies ou déplorations) montre que leurs auteurs ont utilisé les mêmes procédés rhétoriques que pour François de Guise, mais en accentuant la dimension visuelle et le registre de l'indignation : les poèmes sont saturés de nombreuses questions rhétoriques, d'allégories, d'apostrophes, d'interjections et de références mythologiques. Il ne suffit plus de faire semblant d'être incrédule pour faire sentir son indignation

29 *Recueil de plusieurs excellentes chansons qu'on chante à présent*[...], Paris, Nicolas Bonfons, 1590, Chantilly, musée Condé, D IX-7.

30 Deux chansons (les 1 et 5) portent sur François de Guise et non sur ses fils.

31 Ex. P.V.B., *Anagramme de tres illustre Charles de Lorraine, Duc du Maine, Pair & grand Chambellan de France*, dans le « Recueil factice de pamphlets », pièce n° 3, Genève, MIR\_BM\_Bastions\_263/3.

32 Pierre Matthieu, *La Guisiade. Tragédie nouvelle en laquelle au vray et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise, reveue, augmentée*, Lyon, Jacques Roussin, 1589 (voir l'édition de Louis Lobbes, Genève, Droz, 1990) ; Simon Belyard, *Le Guysien ou perfidie tyrannique commise par Henry de Valois ès personnes des illustriss. Reverendiss. Et tresgenereux Princes Loys de Lorraine cardinal et Archevesque de Rheims, et Henry de Lorraine Duc de Guyse, grand Maistre de France*, œuvre suivie dans la plaquette par un Charlot églogue pastorelle sur les miseres de France, et sur la tresheureuse et miraculeuse delivrance de trespagnanime et tresillustre Prince Monseigneur le Duc de Guyse, Troyes, J. Moreau, 1592.

mais il convient de marquer sa sidération. Ainsi le premier vers du *Tombeau*<sup>33</sup> que l'on trouve dans le *Recueil factice de pamphlets* clame :

Quelle éclatante voix est-ce qui monte aux cieux ?  
Et d'où vient la tremeur des François valeureux ?

254

La sidération permet de faire saisir qu'on assiste à un renversement du monde. La mise à mort des frères par le roi apparaît en effet comme un signe de chaos puisque même la parole assermentée du roi, signataire du traité de l'Union, n'a plus de valeur. Les poèmes dénoncent la crise de confiance qui survient suite à l'attentat. De même, le recours aux mythes antiques permet de mettre des comparaisons sur l'émotion, tout en usant de prétéritons pour montrer que tous les mythes de trahison ont trouvé ici leur dépassement. Ainsi, ni Sisyphe ni Tantale ne sont les modèles d'un châtement suffisant pour punir Henri III. Ces images mythologiques démesurées construisent un monde de géants mais où les héros ont été défaits. La démesure s'efface ensuite devant la prise de conscience de la perte face à laquelle rien de ce qui se dit ne suffit. C'est qu'en effet les hyperboles notent surtout l'indicible face au double attentat politique. Il en est ainsi si l'on compare les deux « chants douloureux » de Catherine de Clèves, veuve d'Henri de Guise. Alors que le chant sur la mort de son mari compte 26 couplets (dont 5 sur François de Guise, créant l'idée d'une répétition du martyrologe dans la lignée), celui sur la mort du cardinal n'en compte que 12, comme si devant l'accumulation des malheurs, les mots devenaient insuffisants. L'action seule semble alors pouvoir répondre aux meurtres. Il n'est d'ailleurs peut-être pas anodin que la pièce qui suit directement ces chants ne soit autre que l'« Hymne de la Sainte Ligue ». Collectionneur avisé ou hasard du recueil, l'effet n'en est pas moins évocateur.

Pour en venir aux chansons proprement dites, leur comparaison avec les « chants » permet de nettement distinguer leur rhétorique : les deux chants s'apparentent à la plainte écrite où l'oralité n'est que monologue, une simple figure de rhétorique, au contraire des chansons publiées par Nicolas Bonfons dans son recueil de 1590. Six chansons au début du recueil portent sur les événements de Noël 1588 : « Chanson nouvelle sur le chant, Escoutez moy ô debile jeunesse, etc. »<sup>34</sup>, « Les regrets lamentables du Clergé, sur la mort violente de monseigneur le reverendissime Cardinal de Guyse, sur le chant de

33 *Tombeau sur la mort de tres haut et tres puissant seigneur, monseigneur le Duc de Guyse, Recueil factice*, pièce n° 2, Genève, MIR\_BM\_Bastions\_263/2.

34 Nicolas Bonfons, *Recueil de plusieurs excelentes chansons, op. cit.*, fol. 3<sup>v</sup>-5. Chanson reprise dans Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques...*, *op. cit.*, t. II, p. 444-447.

Martot »<sup>35</sup>, « Chanson nouvelle sur un chant nouveau »<sup>36</sup>, « Chanson nouvelle sur le chant de la fille portant panier »<sup>37</sup>, « Chanson nouvelle, & se chante sur le chant de Sommieres »<sup>38</sup>, « Chanson nouvelle sur le chant, je chante icy des pervers, etc. »<sup>39</sup>.

On peut d'ores et déjà noter que le « chant nouveau » (troisième composition) propose pour la première fois le timbre « Je chante icy des pervers » que l'on retrouve dans la sixième<sup>40</sup>, et que cet air revient souvent dans le reste du recueil de Bonfons. S'agissait-il de promouvoir cette nouvelle mélodie dans ce recueil ? « La fille portant panier », « le chant de Martot » sont en revanche des timbres rencontrés auparavant dans d'autres recueils de *contrafactures*.

La « Chanson nouvelle sur le chant, Escoutez moy ô débile jeunesse » reprend la fiction du timbre initial où le locuteur est un vieillard qui se plaint d'avoir vécu trop vieux pour voir cela. Ce vieillard se superpose au personnage de la France (« tu as surprins au piege / Mes deux enfans [...] »). Cette confusion des masques renforce la dimension pathétique du discours qui égrène les habituelles attaques des pamphlets : le tyran Henri III, cet hypocrite, a mis à mort des innocents et se baigne dans leur sang, il fait le jeu des protestants ayant contrefait le catholique, c'est sacrilège d'avoir tué un cardinal, celui-là même qui l'avait sacré, l'exécution lui a été soufflée par Épernon, etc. Cette argumentation débouche sur un appel aux armes, accompagné de prières à Dieu pour obtenir vengeance. Le discours direct, adressé sans médiation au roi (on note le tutoiement), la forme plus brève des couplets (des sixains de décasyllabes ici, rimés AbAbCC), tout cela concourt à construire un discours dynamique où la vitesse donne un effet d'accumulation tout à charge contre Henri III. La déploration funèbre laisse en fin de compte place, comme dans les chansons de Christophe de Bordeaux, à une poésie militante. Les pleurs et le *pathos*, s'ils sont utilisés, ne constituent qu'une des tonalités (avec l'indignation, la satire, etc.), dans l'objectif de rassembler les auditoires en une communauté unie. Ainsi le dernier couplet :

Je prie à Dieu ayder aux Catholiques  
 Qui sont aux champs pour venger ton forfait,  
 Chasser aussi dehors tes politiques

35 *Ibid.*, fol. 5-7.

36 *Ibid.*, fol. 7-9 v<sup>o</sup>.

37 *Ibid.*, fol. 12-13 v<sup>o</sup>.

38 *Ibid.*, fol. 14-16.

39 *Ibid.*, fol. 18-20.

40 La « Chanson nouvelle sur un chant nouveau » s'ouvre en effet sur le vers « Je chante icy des pervers », lequel sert dans la suite du recueil à identifier le timbre repris par les chansons ultérieures. Cependant, la mention « chant nouveau » indique qu'il s'agit ici de la première occurrence de cet air.

Qui t'ont suivi approuvant ton souhait  
Afin qu'en paix nous puissions Dieu louer  
Et ton [*sic*] saint nom par tout glorifier.

L'idée du resserrement de la communauté apparaît ici clairement puisque l'exclusion n'atteint pas seulement le roi et les protestants, mais tous ceux, même catholiques (les Politiques), qui soutiendraient le roi. Dans la capitale en effet, les ligueurs exerçaient une « terreur » à l'encontre des Politiques par crainte d'une trahison. L'année 1590 est celle du siège de Paris par Henri IV et la ville souffre de privations. La parution du recueil servirait donc une entreprise de galvanisation de la population pour affronter l'adversité.

256

Ces chansons mettent en place une stylisation des attentats, devenus reconnaissables à un ou deux détails sans cesse rappelés. Pour François de Guise, il s'agissait de l'omniprésence du thème du poison. Pour les deux frères, ce qui revient sans cesse est le contexte des états généraux de Blois. Cela se traduit par l'idée que le roi aurait organisé ce rassemblement comme prétexte pour faire venir les frères et les assassiner, mais aussi par la mention du public selon les différents ordres des états ou des secteurs particuliers de la population. Il en est ainsi dans la chanson « Les regrets lamentables du Clergé, sur la mort violente de monseigneur le reverendissime Cardinal de Guyse, sur le chant de Martot » ; s'adressant spécifiquement à l'ordre du clergé, le parolier, laïc, dit son effroi que l'on ait pu tuer un ecclésiastique et invite l'Église à réagir en condamnant le sacrilège qu'est ce châtement qui ne relevait pas du roi : s'il y avait crime à châtier, il aurait fallu un jugement devant un tribunal ecclésiastique. Toute la chanson en appelle en fin de compte à l'excommunication du monarque. Cependant, les trois derniers couplets changent d'interlocuteurs : il s'agit soudainement du peuple catholique (« Villageois de toutes parts... »). L'action demandée au clergé, premier ordre, de s'engager, doit se répercuter, jusqu'au tiers état, entraîné par lui. La chanson suivante (« Chanson nouvelle sur un chant nouveau ») porte un même appel : après avoir opposé la vertu du duc de Guise à la noirceur du roi (ce Néron, ce basilic, etc.), le parolier en appelle nommément aux différentes provinces liées à la clientèle des Lorrains (Châlons, Joinville, Paris, la Brie, la Champagne). La fin de la chanson cherche avec force rhétorique à susciter l'ardeur du public (apostrophes nominales, questions rhétoriques, culpabilisation au moyen de comparaisons) en laissant résonner lors du *bis* du dernier vers de chaque couplet un thème propre à susciter des réactions. Dans les chansons sur les airs de « La fille portant panier » et de « Un chant nouveau », la déploration en appelle de même aux habitants de chaque province liée à la clientèle guisarde pour qu'ils se mettent ensuite aux ordres des ducs de Mayenne et d'Elbeuf. Ces chansons ne se cantonnent donc



pas à la seule commémoration. Dans le contexte du siège de Paris de 1590, il faut que la communauté, rassemblée autour des éléments fondateurs que sont sa foi et le martyre de ses chefs, se tourne vers son avenir. Au-delà de la déploration, la chanson participe ainsi pleinement à l'effort de propagande et même de mobilisation.

En résumé, les chansons, du fait de leur dimension orale et de leur public supposé, ce tout-venant des rues et des cours, ne portent pas les mêmes objectifs que les poèmes funéraires classiques. Les formats des plaquettes sont pourtant à peu près les mêmes : ce sont de minces feuillets faits pour être diffusés comme feuilles volantes, produites chez des imprimeurs qui semblent s'y être spécialisés. Mais composer une contrafacture ne fait pas entrer dans la même dynamique : loin de se contenter d'un *pathos* littéraire ou d'offrir un tombeau de mots, il s'agit par l'émotion suscitée par les chansons de faire entrer l'auditoire dans un espace sonore partagé, propre à entraîner des réactions collectives<sup>41</sup>. Le texte fait pour être porté par le chanteur et repris par son public, crée un entre-soi qui fait fonctionner à plein les mécanismes d'inclusion et d'exclusion. Ceci fait du temps de la chanson un espace festif dans le sens d'un moment rassurant de reconnaissance communautaire. Ainsi, si les strophes sont composées dans l'immédiateté du temps changeant de l'actualité, elles se veulent, par leur attention à rouvrir l'avenir, une invitation à une réaction au terme des pleurs plutôt que des tombeaux. Ceci m'amène à réinscrire ces vers comme participant aux champs de bataille des guerres civiles : les chansons servent un discours partisan et conflictuel, qui se manifeste par la reprise des mêmes airs dans les deux camps afin de s'appropriier, de part et d'autre, l'espace sonore. Sur ce fond commun, les argumentaires, les personnages sollicités sont donc conditionnés par les appartenances partisans<sup>42</sup>. Les auteurs anonymes de ces chansons n'ont donc que peu de marge pour parvenir à la plus grande efficacité : les airs leur sont imposés par leur popularité, leurs sujets avec leurs signes d'appartenance

41 Voir Adeline Lionetto, *La Lyre et le masque. La poésie des fêtes de cour au temps de Pierre de Ronsard (1549-1585)*, à paraître.

42 Cela conditionne par exemple la figure de Dieu, assez discrète alors que nous sommes au cœur des guerres de Religion. Ce relatif effacement tient à l'argumentaire logiquement mis en place par le camp catholique. Dans les vers étudiés ci-dessus, la figure divine n'apparaît que comme le juge de l'ignominie des assassinats, celle qui accorde le paradis au duc et le refuse à ses meurtriers. Que Dieu soit celui qui aurait permis les attentats, amènerait les catholiques à devoir se questionner sur les erreurs de leur propre camp, sur un possible péché à expier. Dans les textes protestants, au contraire, les poètes louent l'inspiration providentielle qui les libère de leurs pires ennemis et y voient un signe de la faveur divine, de leur élection. On peut penser ici par exemple à l'entreprise d'Artus Désiré dans son *Contrepoison des cinquante deux chansons de Clement Marot, fausement intitulées par luy Psalms de David*, Paris, Pierre Gaultier, 1561, éd. Jacques Pineaux, Genève, Droz, 1977. Il y reprend les paraphrases de Marot sur les airs qui leur avaient été donnés afin d'en offrir des parodies que les catholiques puissent reprendre.

au catholicisme ; de même, il faut divertir le public, sans trop le surprendre, afin de soutenir la ferveur de cette communauté catholique mise à l'épreuve par la perte de ses chefs naturels, et l'amener à poursuivre le combat avec une confiance renouvelée.

#### BIBLIOGRAPHIE (SOURCES PRIMAIRES)

##### Sur la mort de François de Guise (1563)

ANONYME, *La Complaincte de France, sur le grief trespas et mort (proditoirement commise) de feu tres vertueux et tres magnanime Prince, François de Lorraine*, Paris, Guillaume de Nyverd, 1563. Pièce suivie d'un *Tombeau de feu Monsieur de Guise*, d'un poème de douze vers intitulé « Autre », d'un *De Profundis chanté par la France...*, et d'une *Élégie sur la mort du Seigneur Duc de Guyse*. Recueil factice conservé à la BnF, Tolbiac, RES-YE-3738.

258

ANONYME, *Le De Profundis chanté par la France à la mort et trespas de feu monsieur le duc de Guyse*, Paris, Guillaume Nyverd, 1563. BnF, Tolbiac, RES-YE-3822.

BORDEAUX, Christophe de, *Beau Recueil de plusieurs belles chansons spirituelles, avec ceux des huguenots hérétiques et ennemis de Dieu, et de nostre mère sainte Église, faictes et composées par maistre Christofle de Bourdeaux*, Paris, Magdeleine Berthelin, s.d., BnF, Tolbiac, RES-P-YE-241.

– « Chanson nouvelle, faicte sur la mort & trespas de monsieur de Guise ».

– « Chanson de Madame de Guyse & et de la remonstrance que luy fist Monsieur son mary, sur le chant Laissez la verde couleur ».

Recueil factice composé autour de la mort du duc François de Guise, conservé au Cabinet des Livres du musée Condé de Chantilly, V-E-024, 1 à 10.

– ANONYME, *Déploration de la France sur la mort de monsieur de Guise*, Paris, chez Thomas Richard et Louvain, Jean Bogard, 1563.

– ANONYME, *Sonnet*, « Taire je ne me puis des bons esprits de France... », s.l.s.d.

– L.T., *Complainte lamentable de la mort de Monseigneur François de Lorraine, duc de Guise*, Paris, Thomas Richard, 1563.

– ANONYME, *Rondeau aux passans*, s.l.s.d.

– LUC, Gémén Théobule, *Pleinte et priere de la France à Dieu, avec le tombeau de monseigneur Monsieur le duc de Guise*, Paris, Thomas Richard, 1563.

– DESMONS, Louis, *Lamentations de l'Église sur le desastre & merveilleux excès des ennemis de nostre foy catholique*, Paris, Thomas Richard, 1563.

– ROBIN, Paschal, *Monodie sur le trespas de tres vertueux prince François de Lorraine, duc de Guyse*, Paris, Thomas Richard, 1563.

– ROBIN, Paschal, *Sonnet sur le mesme*, s.l.s.d.

– I.G., *Épitaphe de François de Lorraine, Grand Prieur de France*, Paris, Thomas Richard, 1563.

- N. M., *A la noblesse de France. Exhortation avec une ode sur la mort du treschrestien Prince François de Lorraine Duc de Guise*, Paris, Thomas Richard, 1563.
  - ROILLET, Claude, *Ode sur le trespas lamentable du tres illustre seigneur monseigneur de Guise, mise en françois du latin par C. Roillet. Avec epitaphes sur la mort dudit seigneur*, Paris, Thomas Richard, 1563.
  - ANONYME, *Epitaphe de Monseigneur de Guise en la personne d'iceluy*, s.l.s.d.
  - N.V.G.C., *Sur le décès de tresnoble, tresmagnanime & treschrestien François de Lorraine Duc de Guise, N.V.G.C., tourné du latin par H.C.*, Paris, Thomas Richard, 1563.
  - ANONYME, *Regret sur le deces de tres illustre tresmagnanime, & tres-catholique Prince François de Lorraine Duc de Guise, Pair & grand chambelam [sic] de France*, Paris, s.n., 1563.
- Recueil de plusieurs excellentes chansons qu'on chante à présent: traittans partie de la guerre, partie de la Sainte Union, Selon les occurrences de ce temps: composées sur divers chants récréatifs. Dédié à tout le peuple Catholique*, à Paris, par Nicolas Bonfons, 1590. Cabinet des Livres du musée Condé de Chantilly, D IX-7.
- « Les regrets et doleances des Catholiques, sur la mort douloureuse de Monseigneur le Duc de Guise, sur le chant de la fille de Digeon », fol. 2-3 v°.
  - « Chanson nouvelle sur le chant, As-tu bien peu Père des Dieux forger dans tes cieux, etc. », fol. 9 v°-I I.

#### Sur la mort d'Henri et de Louis II de Guise (1588)

##### Recueils :

- ANONYME, *Recueil de plusieurs excelentes [sic] chansons qu'on chante à présent: traittans partie de la guerre, partie de la Sainte Union, Selon les occurrences de ce temps: composées sur divers chants récréatifs. Dédié à tout le peuple Catholique*, Paris, par Nicolas Bonfons, 1590, Cabinet des Livres du musée Condé de Chantilly, D IX-7 :
- « Chanson nouvelle sur le chant, Escoutez moy ô debile jeunesse, etc. »
  - « Les regrets lamentables du Clergé, sur la mort violente de monseigneur le reverendissime Cardinal de Guise, sur le chant de Martot. »
  - « Chanson nouvelle sur un chant nouveau. »
  - « Chanson nouvelle sur le chant de la fille portant panier. »
  - « Chanson nouvelle, & se chante sur le chant de Sommieres. »
  - « Chanson nouvelle sur le chant, je chante icy des pervers, etc. »
- LE ROUX de LINCY, Antoine, *Recueil de chants historiques français, depuis le XII<sup>e</sup> jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, s.n., 1842.
- « Chanson de la mort du duc de Guise et du cardinal de Lorraine à Blois, sur le chant : Escoutez moy, ô debile jeunesse, etc. », 1588.
- L'ESTOILE, Pierre de, *Belles figures et drôleries de la Ligue. Avec les peintures Placcars et Affiches iniurieuses et diffamatoires contre la memoire et honneur du feu Roy que les Oisons de la Ligue apeloient Henri de Valois, imprimées, criées, preschées et vendues publiquement*

à Paris par tous les endroits et quarrefours de la Ville l'an 1589. Desquelles la garde (qui autrement n'est bonne que pour le feu) tesmoingnera à la Postérité la meschanceté, Vanité, Folie, et Imposture de ceste ligue infernale, et de combien nous sommes obligés à nostre bon Roi qui nous a délivrés de la Servitude et Tirannie de ce Monstre, [1589], éd. Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 2016.

Série de gravures de 1589 avec poèmes :

- « En ceste figure Henry de Vallois faict assassiner trahitement monsieur le duc de Guise, puis le montre à monsieur le cardinal son frere », s.n.
  - « Le martire cruel du reverendissime cardinal de Guise, soubz l'inhumain tirant Henry de Vallois », s.n.
  - « Le soufflement et conseil diabolique Depernon à Henry de Vallois, pour saccager les catholiques », s.n.
  - « Comme les deux princes estans morts sont mis sur une table, avec la remonstrance de madame de Nemours, à Henry de Vallois, et l'emprisonnement de messieurs les princes catholiques », s.n.
  - « Comme Henry faict mettre en pieces le corps des deux princes martyrs, puis les faict jetter au feu pour les consommer en cendre », s.n.
  - « Les effigies de feux monsieur de Guise et monsieur le cardinal son frere, massacrez à bloys, pour soutenir l'Eglise catholique et la loy de nostre sauveur Jesus Christ », Paris, Jacques Lalouette. Autres :
  - *Tombeau sur le trespas et assassinat commis aux personnes de messeigneurs de Guyse à Bloys le xxij et xxiiij decembre 1588*, Paris, Jean Guérin, 1589.
  - « Le faux mufle decouvert du grand hypocrite de la France, contenant les faicts plus memorables par luy exercez envers les catholiques en ces derniers temps ».
- Recueil factice de pamphlets, conservé au Musée international de la Réforme de Genève, fonds Barbier-Mueller, MIR-BM-Bastions-263.
- ANONYME, *Les Soupirs lamentables de la France, sur le trespas de tres haut & tres valeureux Seigneur Monseigneur le duc de Guyse, Pair & Grand Maistre de France*.
  - ANONYME, *Tombeau sur la mort de tres haut et tres puissant seigneur, monseigneur le Duc de Guyse*.
  - MONDIN, Jean, *Deplorables vers lamentables sur la mort de Monseigneur le duc de Guise*.
  - ANONYME, *Anagramme du tresillustre Charles de Lorraine, Duc du Maine, pair & grand Chambellan de France*.
  - VOSSOT, Pierre, *Elégie d'Henri de Lorraine, duc de Guyse, Protecteur de la Foy catholique*.
  - ANONYME, *Tombeau du Serenissime Louys de Lorraine Cardinal de Guise [et] d'Henry duc de Guyse*.
  - ANONYME, *Tombeau de Monseigneur le Cardinal de Guyse*.
  - ANONYME, *Epitaphe de Monseigneur le Duc de Guyse*.
  - ANONYME, *Le Chant douloureux de Madame la Duchesse de Guyse sur la mort & trespas de feu Monseigneur le duc de Guyse son espoux, Pair & Grand M. de France. Et sur celle*

*de feu Monseigneur le Cardinal son frere, Archevesque & Duc de Reins premier Pair de France.*

- ANONYME, *Chant pitoyable sur la mort de mondit feu Seigneur le Cardinal son frere & sur la captivité de Monseigneur le Prince de Iainville, de Monseigneur le Duc d'Albe & autres prisonniers catholiques.*
- ANONYME, *Tombeau sur le trespas de feu Monseigneur le Cardinal de Guyse.*
- ANONYME, *Hymne de la Sainte Ligue des Catholiques.*

### Tragédies

BELYARD, SIMON, *Le Guysien ou perfidie tyrannique commise par Henry de Valois ès personnes des illustriss. Reverendiss. Et tresgenereux Princes Loys de Loraine cardinal et Archevesque de Rheims, et Henry de Loraine Duc de Guyse, grand Maistre de France; œuvre suivie dans la plaquette par Charlot églogue pastorelle sur les miseres de France, et sur la tresheureuse et miraculeuse delivrance de trespagnanime et tresillustre Prince Monseigneur le Duc de Guyse*, Troyes, J. Moreau, 1592, bibliothèque municipale de Châlons-sur-Marne, PL 222-1.

MATTHIEU, PIERRE, *La Guisiade. Tragédie nouvelle en laquelle au vray et sans passion est représentée le massacre du duc de Guise, revueue, augmentée*, Lyon, Jacques Roussin, 1589, Cabinet des Livres du musée Condé de Chantilly, V-B-024.



LA RÉCEPTION DE L'« ODE SUR LES MISÈRES DES ÉGLISES  
FRANÇOISES » D'ANTOINE DE CHANDIEU :  
CONSTRUCTION IMAGINAIRE ET RÉALITÉS HISTORIQUES

*Julien Goeury*

CHANDIEU, *ALIAS ZAMARIEL, ALIAS SADEEL*

Antoine de La Roche-Chandieu (1534-1591), pasteur de la toute jeune Église de Paris dès 1556, joue un rôle central dans l'organisation du premier synode national des Églises réformées en 1559. Il poursuit ensuite sa carrière en France au gré des guerres civiles, à Orléans puis à Lyon, avant de partir en exil et d'occuper la chaire de théologie à l'académie de Lausanne, puis d'hébreu biblique à Genève, non sans conserver des liens forts avec son pays d'origine. C'est un homme d'Église influent, un ministre éloquent, un professeur respecté, mais aussi – en toute logique dans le contexte – un écrivain prolifique, dont les ouvrages s'inscrivent dans tous les domaines où sa parole s'exerce durant plusieurs décennies : la controverse, l'édification, l'exégèse biblique et la science théologique. Sans entrer dans le détail de sa bibliographie imprimée, on peut tout de même constater qu'il publie exclusivement en français jusqu'en 1566, tant qu'il s'agit pour lui de gagner les cœurs et les esprits depuis le royaume (Paris, Orléans, Lyon), mais qu'à partir de son départ en exil prolongé en août 1568, et ceci jusqu'à sa mort en 1591, il recourt presque exclusivement à la prose latine et ne laisse que très peu d'espace éditorial à sa production en langue vernaculaire, elle-même presque entièrement saturée par les traductions de ses principaux traités en latin<sup>1</sup>.

Comme un certain nombre de ces pasteurs écrivains dont la parole cherche à toucher différents publics de différentes façon, Chandieu est aussi poète « à ses heures », serait-on tenté d'écrire un peu vite, en négligeant cet aspect de sa production écrite. En dépit de son hétérogénéité sur le plan générique, de sa dispersion sur le plan matériel et de son absence de visibilité sur le plan

1 Voir Sara Barker, *Protestantism, Poetry and Protest. The Vernacular Writings of Antoine de Chandieu (c. 1534-1591)*, Farnham, Ashgate, 2009.

auctorial, cette production joue pourtant un rôle déterminant dans ce que Jacques Pineaux avait appelé la poésie des protestants de langue française<sup>2</sup>. Outre leur qualité évidente sur le plan artistique, ses vers constituent une des manifestations les plus cohérentes et les plus significatives d'une voix réformée dans le champ poétique dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. On lui doit ainsi une série d'interventions, qui relèvent aussi bien de ce nouveau théâtre biblique, dont Théodore de Bèze a jeté les bases en 1550, de cette satire politico-religieuse à laquelle les *Discours* de Ronsard vont servir de prétexte en 1562-1563, mais aussi d'une poésie lyrique susceptible de relayer et de canaliser les émotions personnelles ou collectives dans des contextes spécifiques. Dans ce dernier ensemble plus disparate, on peut distinguer le recueil des *Octonaires de la vanité et inconstance du monde*, à qui la postérité a accordé la place qu'il mérite, d'une poignée de poèmes au destin plus confidentiel, qui relèvent de ce qu'on peut appeler le lyrisme de la circonstance.

264

Ces poèmes mobilisent en effet trois registres d'événements qui méritent d'être chantés, en déclinant trois espèces du lyrisme en vers : le chant, le cantique et l'ode. Il s'agit, par ordre chronologique décroissant de rédaction, du « Chant de victoire après la défaite du Duc de Joyeuse à Coutras, au mois d'Octobre 1587 », du « Cantique de la misère de ceste vie », composé courant 1571 après la mort d'une des filles de Chandieu, et enfin de l'« Ode sur les misères des Églises françoises », composée au début de la troisième guerre civile et publiée pour sa part en 1569. C'est à ce dernier poème que nous allons exclusivement consacrer cette étude, parce qu'il offre des prises très intéressantes quand il s'agit d'interroger les caractéristiques de la chanson d'actualité : la *chanson*, parce que, au-delà de sa caractérisation générique (ici l'ode, soit le chant dans sa version profane la plus prestigieuse depuis l'Antiquité), il s'agit bien d'un poème lyrique, d'abord destiné à être chanté, ce que la présence d'une mélodie notée vient confirmer dans l'édition *princeps* ; la *chanson d'actualité*, parce que cette évocation des « misères des Églises françoises » se situe bien théoriquement en continuité avec l'univers des premiers lecteurs/chanteurs auxquels elle était destinée en 1569.

2 Jacques Pineaux, *La Poésie des protestants de langue française (1559-1598)*, Paris, Klincksieck, 1971.

3 Pour une présentation analytique de cette production, voir notre étude *La Muse du consistoire. Une histoire des pasteurs poètes des origines de la Réforme jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes*, Genève, Droz, 2016.



On peut d'abord assez facilement resituer cette ode dans le contexte des événements politiques et militaires qui en sont à l'origine, c'est-à-dire le déclenchement de la troisième guerre en août 1568. Ce contexte général ne doit pourtant pas dissimuler un événement spécifique, que le cotexte de l'édition de 1569 met en exergue. L'ode apparaît en effet au sein d'un dispositif livresque assez original, puisqu'il combine l'*Épithaphe* d'un homme, Wolfgang de Bavière, le duc des Deux-Ponts, mort le 11 juin 1569 en France, à Nexon, en Haute-Vienne, en marge d'une bataille, et la déploration de la souffrance des Églises françaises, à la rescousse desquelles ce dernier était venu d'Allemagne avec une armée de mercenaires.

D'abord publié à Genève par François Perrin, ce petit livret<sup>4</sup> est en effet composé de plusieurs strates : la brève épithaphe du défunt, rédigée en prose latine et présentée en capitales d'imprimerie sur une seule page, comme sur la lame d'un tombeau ; l'argument en vers latins d'une épopée qui reste à composer à la gloire du défunt et de son entreprise (23 hexamètres) ; la traduction française de l'épithaphe en prose latine, reprenant la même mise en page ; la traduction française légèrement amplifiée de l'argument latin, sous le titre d'« Argument d'un plus grand œuvre » (42 alexandrins) ; et donc, enfin, cette ode « Ode sur les misères des Églises françaises » annoncée dès la page de titre et dotée d'une mélodie notée<sup>5</sup>. C'est le texte le plus long du volume et le seul à être signé « A[ntoine] Zamariel », un des nombreux pseudonymes de Chandieu<sup>6</sup>, mais on peut faire l'hypothèse que ce dernier est bien l'auteur de la totalité des textes (latins et français) regroupés dans ce petit livret doublement commémoratif publié à Genève, où le pasteur se trouve encore à cette date, après son départ précipité de Lyon. Il y aurait bien d'autres choses à dire sur le rôle du luthérien Wolfgang de Bavière dans cette entreprise militaire<sup>7</sup>, mais cela sort de notre champ d'investigation immédiat, ne serait-ce que parce que

4 Les références bibliographiques sont données dans le tableau qui figure en annexe.

5 Cette mélodie notée ne se retrouve que dans les éditions de 1569 et de 1570. Son auteur demeure inconnu. On peut seulement relever d'une part qu'il s'agit sans doute d'un air inédit, composé pour mettre en musique l'ode et d'autre part qu'on a affaire à une rythmique un peu déstructurée, proche de la musique mesurée à l'antique. Ce qui en ferait une mélodie « artificielle », une musique d'art, à caractère rituel. Je remercie Alice Tacaille pour m'avoir fourni des éléments d'analyse, dont je reprends ici l'essentiel.

6 Chandieu signe la plupart de ses imprimés en français avec deux pseudonymes qui sont des traductions hébraïques de son nom : Zamariel (chant de Dieu) et Sadeel (champ de Dieu). Même si le premier s'accorde mieux avec la poésie, il ne lui est pas exclusivement réservé.

7 Au sujet de cette intervention, voir Pierre-Alexis Mellet, *Les Traités monarchomaques. Confusion des temps, résistance armée et monarchie parfaite (1560-1600)*, Genève, Droz, 2007, « Le soutien des princes allemands », p. 170-175. Pour plus de détails sur le rôle de Genève dans cette implication du prince luthérien, voir Théodore de Bèze, *Correspondance*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et de Renaissance », t. X, 1569.

l'ode, ajoutée en annexe, ne fait aucune allusion directe ni à ce prince allemand, ni aux circonstances de sa mort, ni même aux Églises luthériennes évoquées dans l'« Argument d'un plus grand œuvre ». Et, de fait, elle n'entretient avec les textes qui l'accompagnent (prose et vers) qu'une relation de contiguïté et non de consubstantialité. Quant à sa position à la fin du livret, elle n'est pas faite pour dissimuler son antériorité sur le plan chronologique.

Dans cette ode, Chandieu ne réagit pas à la mort du duc des Deux-Ponts, mais au retour de la guerre, près d'un an auparavant. À trois reprises, le sujet lyrique situe en effet son discours dans un cadre temporel élargi : dans les deux premiers sizains, où il justifie la prise de parole par le retour de la guerre en août 1568 pour la troisième fois consécutive<sup>8</sup> et un peu plus loin, dans la strophe 14, avec une autre traduction métaphorique de cet éternel retour<sup>9</sup>. Sans doute rédigée à Genève, peu après son départ en exil à la fin de l'été 1568, cette ode fonde sa légitimité sur le souvenir des événements dont Chandieu a été le témoin direct à Lyon dans les deux ans qui précèdent et dont rend d'ailleurs compte son journal manuscrit. Composé en latin, ce dernier, qui débute en 1563, constitue à cet égard un document exceptionnel qu'on ne connaît plus aujourd'hui que par les quelques extraits cités (traduits en français) par A. Bernus<sup>10</sup>, puisque sa trace a ensuite été perdue. Concernant la période qui nous intéresse, on peut simplement relever que les quelques citations produites dans cet ouvrage traduisent un désarroi dont l'ode offre des équivalents exacts, aussi bien dans le registre de la détresse<sup>11</sup>, que dans celui de la révolte<sup>12</sup>. Il est malheureusement impossible de poursuivre la comparaison entre ces « papiers journaux » (prose d'actualité passé au crible d'une méditation morale aux accents lyriques) et cette chanson d'actualité d'une tout autre ambition.

266

## TEXTE

Regardons maintenant d'un peu plus près le mode de développement de cette ode, qui aligne 50 sizains, tous composés sur le même patron strophique

8 « L'Astre qui l'an fuyant rameine, / Commence sa *troisieme* peine » (v. 1-2); « Et [*i.e* le "navire" France] se jette encor à la rage / Du *second et troisieme* orage » (v. 10-11). Sauf précisions contraires, toutes les citations de l'ode proviennent de l'édition de 1569.

9 « *Trois fois* desja l'espée a prise, / *Trois fois* a transpercé l'Eglise » (v. 79-80).

10 *Le ministre Antoine de Chandieu d'après son journal autographe inédit. 1534-1591*, Paris, Imprimeries réunies, 1889.

11 « Seigneur Jésus-Christ, chef et roi de ton Église, efface nos péchés par ton sang répandu pour nous! Aie pitié de nous! Apaise ces troubles! Conserve ton Église! Viens à mon secours, assiégé comme je suis de toutes parts. Par ton nom saint, à la gloire duquel ma vie et celle des miens est consacrée », *ibid.*, p. 44-45 (10 novembre 1567).

12 « O Dieu vengeur, juge éternel du monde, jusques à quand permettras-tu que les blasphèmes et la fureur des impies s'exercent impunément », *ibid.*, p. 48 (juillet 1568).

alterné en genre (aaBccB), soit 300 octosyllabes, ce qui est très long pour une chanson... destinée à être chantée (ce qu'elle est d'abord, ne l'oublions pas). Elle suit une progression claire et ordonnée, dont il peut être utile de dégager ici les grandes étapes.

Le poète fait d'abord le constat de cet enchaînement inexorable (str. 1-13), qui mène une France « oublieuse du mal passé » (v. 12) au désastre, en mettant l'accent sur une pulsion autodestructrice, dont le poète donne des équivalents allégoriques, comme la trajectoire d'un bateau déjà endommagé par la tempête se précipitant malgré tout sur « l'insensible roche de sa longue obstination » (v. 17-18) ; ou bien encore les comportements erratiques d'un « phrénétique » (v. 37) aux tendances suicidaires et d'un ivrogne « privé de sens et de raison » (v. 63), qui s'infligent tous les deux des maux de plus en plus graves jusqu'à mettre leur vie en danger. Sans tenir de discours partisan, Chandieu rapporte néanmoins d'emblée cette aberration politique qu'est la guerre civile à une forme d'aberration morale et religieuse, qui relève à ses yeux de l'idolâtrie (v. 70) et du blasphème (v. 77), d'une faute collective qui exigera un jour pour les Français de rendre des comptes. Dans une seconde partie (str. 14-20), il reprend par où il a commencé, en passant de la « troisieme peine » (v. 2) au troisième « coup d'épée » (v. 79). Il change néanmoins de paradigme et substitue désormais « l'Église » (v. 80) à la France (entité politique) et les fidèles aux « François ». Il offre alors une série de croquis figurant les « misères » (souffrances physiques et morales allant jusqu'à la mort) des femmes et des enfants, des pères et des fils, des maris et des épouses, des filles et des mères, des femmes enceintes et de leurs enfants à naître, en élargissant finalement son propos à la totalité du monde créé. Ce dernier porte en effet le deuil de tous ces maux endurés par un groupe humain, dont le sujet lyrique fait désormais partie (« l'air, les champs, les rivières, / Sont tesmoins que les mains meurtrières / *Nous* ont osté vie & repos », v. 115-117). Dans une troisième partie (str. 21-30), Chandieu développe une fiction énonciative qui lui permet de préciser les conditions de réalisation de l'ode. Nous y reviendrons longuement plus loin, car ce passage éclaire l'inscription du sujet lyrique dans le temps (passé, présent, futur) et donc la réception du poème. Enfin, dans une longue dernière partie (str. 31-50), le poète développe une célébration du Dieu créateur, qui le conduit à faire l'aveu des fautes collectives, à en appeler à la pitié divine et à la sauvegarde des Églises françaises en grande détresse. Voilà pour les arguments de cette ode historique, qui entretient l'usage du terme de « misères » dans un contexte post-ronsardien disputé entre catholiques et protestants depuis l'épisode des *Discours*, et cela jusqu'au premier livre (« Misères ») des *Tragiques* de d'Aubigné, avec lequel le poème possède d'ailleurs de nombreux points de contact, qui mériteraient d'être relevés.

Afin de traiter la question qui nous intéresse au premier chef, celle du rapport à l'actualité qu'entretient une telle ode, revenons maintenant sur cette fiction énonciative, qui permet au poète, sinon de documenter les conditions de réalisation du poème, du moins de préciser quel type de construction imaginaire elle met en œuvre<sup>13</sup>. À un moment donné, le sujet lyrique, devenu collectif (usage du *nous* inclusif relevé plus haut) regagne donc, pour signaler autrement une expérience partagée, une forme d'individualité propre, celle d'un poète dont l'émotion ressentie devant des événements vécus explique et justifie la prise de parole. Après avoir apostrophé le prophète Jérémie, dont il ne prononce pas le nom, mais dont il déplore l'absence en temps de crise, et appelle au retour, à la résurrection même, Chandieu en fait un modèle pour sa propre entreprise.

268

De Jérémie, Chandieu écrit alors qu'il « a le cristal de [s]es larmes / Sacré à la postérité » (v. 125-126). L'expression est intéressante, parce que son application modifie le sens qu'elle prend traditionnellement sous la plume des poètes de la Pléiade qui ont renouvelé le genre de l'ode dans les années qui précèdent. Dans l'ode dédiée à Bouju intitulée « Les conditions du vray poète<sup>14</sup> » (1549), Du Bellay évoque par exemple sa muse qui « Cete belle MARGUERITE, / Sacre à la postérité, / Et la vertu, qui merite / Plus d'une immortalité » (v. 57-60). Il s'agit là pour le poète angevin de renouer avec un des principes essentiels du lyrisme encomiastique : louer la vertu (*arête*) en même temps qu'un individu qui en est porteur, et cela de façon à en assurer « l'immortalité ». C'est ce que fait Du Bellay pour Marguerite de France, la sœur d'Henri II et la protectrice des arts et des lettres. Mais en ce qui concerne maintenant le prophète Jérémie, les conditions d'énonciation sont très différentes. Le registre n'est plus celui de l'ode encomiastique, mais celui d'un chant de lamentation funèbre, qu'on peut désigner sous le nom de thrène, et que Chandieu prend donc ici comme modèle. Or si l'on reprend à la lettre la formule citée plus haut, Jérémie n'entend pas « sacr[er] à la postérité » ce qu'il chante, soit les souffrances des Juifs exilés à Babylone, mais bien « le cristal de [s]es larmes », c'est-à-dire l'expression de sa propre souffrance, dont la substance périssable (les larmes) se serait en quelque sorte cristallisée, lorsqu'elle a été transmuée en mots, en vers et donc en poésie, ce qui lui a permis de résister aux effets du temps. Ce qu'offre d'abord au lecteur le poète Jérémie dans ses propres Lamentations, c'est bien la représentation restée intacte de sa propre souffrance devant les misères du temps. Il a « veu »

13 On reprend ici le cadre théorique (re)mis en place par Emmanuel Buron (« Aubigné et Jodelle. Genèse d'une fiction énonciative », dans Olivier Pot (dir.), *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 459-499.

14 Joachim du Bellay, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, t. II, 2003, p. 123-126.

(perception directe et immédiate des événements), il a donc ressenti (passage de l'image mentale à l'émotion vive qui conduit le corps à produire des larmes abondantes qui sont l'expression somatique de la souffrance morale) et il a écrit et/ou chanté (c'est-à-dire exprimé avec des mots sa propre souffrance qu'il fixe et donne à lire et donc à ressentir à d'autres que lui).

Cette médiatisation n'est pas originale en soi, mais elle est essentielle, car le lyrisme de la déploration a ceci de particulier que son efficace, et donc sa réussite, est rapportée non pas aux seules capacités (qu'elles soient acquises ou innées) du poète à proférer le chant lyrique, mais bien à l'intensité d'un sentiment ressenti, avant même d'être exprimé. D'où le fait que les pleurs deviennent – pour Jérémie et donc pour Chandieu – non seulement la matière même du poème (en tant qu'ils se cristallisent en mots et en vers, comme on l'a déjà relevé plus haut), mais aussi l'élément qui en assure la bonne circulation (en tant que ces larmes restent fluides). La tension heuristique remet ici en cause le principe de non-contradiction et on constate que ces larmes sont en même temps solides et liquides. D'où l'image audacieuse que Chandieu développe dans une strophe presque trop baroque pour être vraie :

O que mes yeux ne sont fonteines  
 Sourdans du rocher de mes peines,  
 Et faisans des fleuves divers,  
 Qui sur l'eschine de leur onde  
 Me portassent par tout le monde  
 Dedans la barque de mes vers! (v. 127-132)

Ce que le poète réclame ici (comme on réclame l'inspiration), c'est un niveau d'intensité de la souffrance ressentie suffisant pour assurer la postérité du discours, c'est-à-dire sa capacité à parcourir l'univers de pôle en pôle<sup>15</sup> afin de transmettre, en même temps que la souffrance ressentie et partagée, le juste spectacle de cette souffrance :

J'abbruerois toute la terre  
 Des nouvelles de ceste guerre,  
 Des massacres pernicioeux,  
 Des maux, des miserres, des pertes,

15 Notons que ce schème rhétorique et ses traductions métaphoriques se retrouvent sous des formes très apparentées dans la poésie néo-pétrarquiste, dont l'efficace est elle-même fondée sur l'intensité du sentiment éprouvé par le poète-amant. Cette poétique des larmes est d'ailleurs assez proche pour qu'un poète indélicat, comme Christophe de Beaujeu, reprenne presque mot pour mot la strophe citée plus haut dans des « Stances » amoureuses profanes, en pratiquant une forme d'imitation proche du plagiat. Voir *Les Amours de Christoffe de Beaujeu*, Paris, D. Millot, 1589, p. 117.

Que les fideles ont souffertes :  
Pour les redire à nos neveux. (v. 139-144)

À cette première représentation spatiale de la réception (aller partout, en tous lieux, afin d'être susceptible de s'adresser à tous les publics possibles, où qu'ils se trouvent dans le monde) s'en ajoute ensuite une autre, d'ordre temporel celle-ci, qui se confond avec ce qu'on appelle couramment la postérité (se transporter non seulement de lieu en lieu mais d'époque en époque). Or, si le poète, au prix d'une hyperbole, peut s'imaginer être lui-même, juché « sur la barque de ses vers », porteur de sa propre parole à travers tout l'univers, il ne peut cependant concevoir de la porter lui-même à travers les âges, comme si le temps – contrairement à l'espace – résistait à l'*adynaton*.

270

Ce que la fiction énonciative permet ici de comprendre, c'est que si Chandieu peut imaginer que sa voix émue retentisse dans tous l'univers (paradigme lyrique qui rabat l'écrit sur l'oral et le texte sur la parole), il admet cependant que la vie posthume du poème (quand il n'est plus question que de l'écrit – voire de l'imprimé), est soumise à toutes sortes d'aléas face auxquels le poète, dont la voix s'affaiblit inexorablement (v. 146) pour un jour s'éteindre définitivement, n'est plus en mesure d'intervenir. Plutôt que de s'adresser à son poème en réactivant la personnification popularisée par Horace et Ovide, d'entonner le fameux air du *Vade liber*, il préfère alors interpeller directement « Mémoire », qui retrouve ici son statut de muse béotienne (*Mnémé*) et sous la protection de laquelle le poète lyrique se place. C'est bien entre « ses mains » qu'il « remet » son poème, et les « misères » qu'il évoque, et c'est bien à elle qu'il revient maintenant d'en assurer à la fois la présence sensible (contre la menace de « l'oublieux silence » évoqué tout au début du poème), la pérennité (contre la menace de la disparition matérielle) et la juste portée (c'est-à-dire ici la mise en perspective dans une histoire contemporaine envisagée à l'aune de l'histoire biblique et romaine). L'actualité s'inscrit alors dans l'Histoire.

## RÉALITÉS HISTORIQUES

Cette construction imaginaire, tirée d'une fiction énonciative développée par le poète lui-même, est maintenant susceptible d'être confrontée à la réalité historique. Non pas du point de vue des conditions de réalisation de l'ode (les fragments du journal manuscrit cités plus haut ne suffisent évidemment pas à documenter aussi bien la situation matérielle, que l'état psychologique du poète quand il se serait mis à écrire), mais du point de vue de sa réception, ou du moins de la réception programmée par les différents imprimeurs qui l'ont successivement mise en lumière. Une enquête bibliographique, dont rend

compte le tableau situé en annexe, permet en effet de repérer huit éditions de l'ode de Chandieu au cours des guerres de Religion, au sens le plus compréhensif du terme, c'est-à-dire entre 1562 et 1629. Ces éditions se suivent en réalité sur un peu plus d'un demi-siècle, et cela à un rythme inconstant : 1569, 1570, 1575, 1586, 1591, *ca* 1600, 1601 et 1622. On retrouve ensuite l'ode en question dans une réimpression de l'édition de 1586 publiée à Chartres en 1834, puis dans des anthologies, comme celle d'Anatole de Montaignon en 1856<sup>16</sup>, ou bien encore de Gustave Masson en 1867<sup>17</sup>, mais les enjeux ne sont évidemment plus du tout les mêmes. C'est la raison pour laquelle, comme nous y invite le poète lui-même, c'est la réception de l'ode dans l'actualité des guerres civiles qu'on envisagera ici exclusivement. À partir de cette liste bibliographique, qu'il ne s'agit pas de reprendre item par item, on peut en fait caractériser deux types de rapport à l'actualité entretenue par la même chanson en fonction du formatage éditorial.

#### Recontextualisation

Dans le premier modèle, cette chanson d'actualité est donnée (voir redonnée, ce qui prête à conséquence sur le plan textuel) à lire ou à chanter dans une actualité immédiate, en gommant alors éventuellement les effets de décalage historique. Elle doit en effet toujours pouvoir s'adresser à une communauté de lecteurs/chanteurs incitée à partager immédiatement cette émotion collective relayée et canalisée par l'ode. C'est bien sûr le cas de sa première édition, ou plutôt de ses deux premières éditions, celle de 1569 évoquée plus haut, et celle qui la suit en 1570, qui offre la première publication autonome de l'ode, toujours accompagnée de sa partition originale<sup>18</sup>, mais désormais entièrement sortie du tombeau du duc des Deux-Ponts. Son actualité, même encore un peu plus décalée dans le temps (le début de la troisième guerre date d'août 1568), s'en trouve renforcée, et cela même si l'on peut considérer qu'elle a bien été publiée avant la paix, qui date pour sa part d'août 1570.

Il existe ensuite une seconde vague de rééditions entièrement soumise à la capacité accordée à l'ode d'exprimer des souffrances actuelles sans aucun détour historique. Les trois éditions en question (1575, 1586 et 1622) ont une caractéristique commune essentielle à nos yeux, c'est d'être toutes les trois rochelaises et d'avoir été publiées au cours de périodes de crises politico-militaires

16 Anatole de Montaignon, *Recueil de poésies françaises des xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles*, Paris, Jannet, t. V, 1856, p. 49-59.

17 Gustave Masson, *La Lyre française*, Londres, Macmillan and Co, 1867, p. 67-68.

18 Voir n. 5.

qui voient à chaque fois la ville menacée ou bien même assiégée<sup>19</sup>. Si la première (1575) affiche encore son origine géographique, la deuxième (1586) l'efface, mais la reprise de certaines caractéristiques communes, comme le titre légèrement modifié (« Ode sacree de l'Eglise francoise, sur les miseres de ces troubles », avec un usage notable du déterminant), ainsi que la mention « Ainsi soit-il » ajoutée à la fin, permet de supposer que l'imprimeur de 1586<sup>20</sup> se fonde bien sur l'édition de 1575. Il faut d'autre part souligner le fait que l'édition de 1575 se présente avec une mélodie notée qui n'est pas celle de 1569-1570, mais qui est entièrement nouvelle<sup>21</sup>. Les deux éditions ont par ailleurs ceci de remarquable que le texte même du poème est à chaque fois légèrement réécrit par l'imprimeur ou un collaborateur (il ne faut sûrement pas imaginer Chandieu mêlé à ces tribulations), afin de réactualiser l'ode en la faisant coller aux événements vécus au cours de la cinquième (1575) puis de la huitième guerre (1586), des modifications qu'on retrouve logiquement dans les trois strophes où l'on repère un marquage temporel<sup>22</sup>:

272

1575 [5<sup>e</sup> guerre]

*L'Astre qui l'an fuiant rameine,  
Commence sa treziesme peine,  
Depuis que la fureur des cieux,  
Tonne & foudroye sur la France,  
Sans qu'il naisse aucune apparance  
D'un temps serain & gracieux*

1584 [8<sup>e</sup> guerre]

*L'Astre qui l'an fuiant rameine,  
Commence sa huictieme peine,  
Depuis que la fureur des cieux,  
Tonne et foudroye sur la France,  
Sans qu'il naisse aucune apparence  
D'un temps serain et gracieux*

19 Pour trouver des correspondances exactes dans l'historiographie réformée, voir Agrippa d'Aubigné, *Histoire universelle*, éd. André Thierry, Genève, Droz, 1981-2000, t. IV, 1575, chap. XVI, « Affaires de Xaintonge et de Poictou », p. 307-315, t. VII, 1586, chap. 1, « Miserable estat des Reformez en Xaintonge et Poictou », *passim*, t. X, 1622, chap. XXXIII, « Armee du Comte de Soissons devant La Rochelle », p. 224-227.

20 Il faut toutefois noter que cette version de 1586 ne nous est connue que sur la foi d'une réimpression publiée à Rouen en 1834. Aucun élément ne permet de remettre en cause l'authenticité du poème en question.

21 Si l'on fait la double hypothèse qu'il n'existe pas d'autres éditions de l'ode avant 1575 que celles de 1569 et 1570 et que l'éditeur n'a pas utilisé une version manuscrite en circulation sans mélodie notée, on doit alors considérer que l'imprimeur rochelais n'a pas été satisfait par la mélodie originale, dont on a relevé les caractéristiques plus haut (voir n. 5) et qu'il a commandé ou sollicité une nouvelle mélodie. Cette dernière, qui semble également être inédite, a d'ailleurs comme particularité de recourir à un tempo beaucoup plus « chantant », voire dansant, puisqu'il reprend un rythme ternaire. Ce caractère de « chanson populaire » traduirait alors la volonté de facilité et donc d'encourager l'interprétation. Ce qui cadre au demeurant parfaitement avec l'usage programmé.

22 Voir n. 8 et 9.



France est au Navire semblable  
 Qui n'a mast, ny voile, ny cable,  
 Qui ne soient rompuz & cassez,  
 Et se jette encore à la rage  
*D'un cinquiesme et facheux orage,*  
 Oublieuse des maux passez. (v. 1-12)

France est au navire semblable  
 Qui n'a mast, ny voile, ny cable,  
 Qui ne soient rompuz et cassez,  
 Et se jette encore à la rage  
*D'un huictiesme et facheux orage,*  
 Oublieuse des maux passez. (v. 1-12)

[...]

[...]

*Ja par quatre foyz l'espee a prise,*  
*Dont il a transpercé l'Eglise,*  
 Et dans son estomach fendu  
 Fait tiedir la poincte tranchante,  
 Baignant la terre rougissante  
 Des ruisseaux de sang espandu (v. 73-78)

*Ja par huict foyz l'espee a prise,*  
*Dont il a transpercé l'Eglise,*  
 Et dans son estomach fendu  
 Fait tiedir la poincte tranchante,  
 Baignant la terre rougissante  
 Des ruisseaux de sang espandu (v. 73-78)

273

Quant à la troisième édition rochelaise (1622), elle a beau coïncider avec un nouvel épisode de crise politico-militaire, elle est très différente. On constate d'abord le retour de la version de 1569, mais cette fois-ci sans aucune opération de réactualisation. De ce point de vue, l'ode, également publiée sans musique notée, assume le décalage historique de plus d'un demi-siècle, que l'évolution de la langue française rend d'autant plus sensible aux yeux d'un lecteur/chanteur de 1622, qu'une petite opération de réécriture (comme en 1575 et 1586) n'aurait d'ailleurs sans doute pas trompé. On note d'autre part que l'éditeur rochelais ajoute à l'ode de Chandieu une autre « complainte chrestienne » (puisque c'est le titre que prend désormais le poème dans ce petit livret), soit un cantique (laissé anonyme) du sieur de Maisonfleur composé après la Saint-Barthélemy en 1572 (« Ouvre, ô Seigneur Dieu, l'oreille »)<sup>23</sup>, ainsi qu'une prière en prose (anonyme) de quelques pages, caractéristique de ces oraisons publiques prononcées par les ministres en temps de crise. Dans cette dernière édition, ce qu'on peut encore appeler le pouvoir intégrateur du poème lyrique (fait pour être lu et non chanté) est bien conservé, mais dans un rapport au présent d'une autre nature: le texte en vers n'est pas réactualisé, mais la prière en prose est faite pour réintégrer les deux odes-complaintes, composées pour l'une en 1569 et pour l'autre en 1572, dans l'actualité rochelaise de 1622, sans

23 L'histoire de ce cantique, qu'on retrouvera un peu plus loin, reste à faire. Notons néanmoins sa présence dans l'album manuscrit de Louise de Coligny (La Haye, Koninklijke Bibliotheek, KB 129 A 23), sous le titre « Cantique fait par Monsr de Maisonfleur. Après le massacre de Paris fait à la Saint Barthelemy 157[2] » (fol. 76), ainsi que sa mention dans le *Journal* de Pierre de L'Estoile (Paris, BnF, Français 10304, p. 235).

qu'on puisse vraiment parler d'anachronisme. Ce livret, qui recycle la poésie des premières guerres de Religion, n'est pas en effet plus anachronique que ne le sont en 1616 *Les Tragiques* de d'Aubigné, qui entendent bien également montrer que la promulgation de l'édit de Nantes n'a introduit aucune solution de continuité dans cette histoire tragique des Églises réformées, dont les « misères », commencées bien avant 1562, se poursuivent en France au cours des guerres successives, et ne s'achèvent pas en 1598.

Au-delà de leurs différences matérielles, ces trois éditions rochelaises illustrent bien la façon dont une chanson d'actualité est toujours susceptible de revenir dans l'actualité, non pas parce qu'elle offrirait un modèle transposable d'une époque à l'autre en fonction d'une conception cyclique de l'Histoire (alternance guerre/paix), mais parce qu'elle peut tout bonnement être réactualisée, au prix de procédures qui touchent au texte lui-même (1575, 1586) ou bien à son environnement immédiat (1622). Notons que cela suppose de republier le poème sans nom d'auteur, non seulement parce que l'usage qui est réservé à ces chansons se passe de telles marques d'auctorialité, mais peut-être aussi parce que le nom de l'auteur pourrait (en 1622 en tout cas) en manifester l'inactualité. Or ce n'est pas le poète Chandieu que les imprimeurs entendent ici « sacrer à la postérité », mais bien une chanson faisant (éternellement) résonner des souffrances contemporaines.

#### Décontextualisation

Il existe un second modèle de réception observable à l'échelle du même corpus. L'ode y est redonnée à lire (et jamais plus à chanter – ce qui est significatif) dans une inactualité désormais assumée, voire revendiquée, par les différents imprimeurs. Elle devient à proprement parler « lieu de mémoire », non pas seulement parce qu'elle garantirait le souvenir d'un événement digne d'être mémorisé (les misères des Églises françaises lors de la troisième guerre), mais parce qu'elle provient elle-même de la 3<sup>e</sup> guerre, qu'elle témoigne des larmes qu'on y versait alors. C'est bien là qu'on retrouve le modèle des « jérémiades » évoquées plus haut. Il s'agit des éditions de 1591, *ca* 1600 et 1601 répertoriées dans le tableau en annexe. Comme l'édition *princeps* de 1569, dont elles reprennent le texte sans jamais chercher à le réactualiser, elles sont toutes genevoises et donc maintenant publiées à distance sur le plan géographique, c'est-à-dire hors de France, mais également sur le plan temporel, non pas parce que la troisième guerre serait désormais loin, mais parce qu'elles sont publiées, pour deux d'entre elles en tout cas, après la promulgation de l'édit de Nantes, c'est-à-dire en période de paix.

Il faut maintenant distinguer deux usages patrimoniaux du poème, qui ne sont pas tout à fait les mêmes, et cela en fonction du formatage éditorial :

le premier est collectif et anonyme, alors que le second est individualisé et auctorialisé, puisqu'on y retrouve le nom de Chandieu dont il s'agit d'entretenir la réputation de poète. On repère le premier dans l'*Uranie* (1591), un recueil collectif conçu par Odet de La Noue<sup>24</sup>. L'ode de Chandieu y apparaît en tête de la cinquième partie, avec un titre à nouveau légèrement modifié : « Première Ode, ou Chanson, Sur les miseres des Eglises françoises ». Mis à part le dédoublement lexical, fait pour justifier l'intégration d'une telle ode dans un recueil de « Chansons spirituelles et Chrestiennes », on note évidemment la datation, qui n'a plus la même valeur que dans l'édition de 1570, surtout si on la met en regard de la chanson qui la suit immédiatement, pour sa part intitulée : « Autre chanson sur les miseres des mesmes Églises françoises, en l'an 1572 », soit le cantique de Maisonfleur, celui qu'on retrouvera en 1622 dans l'édition citée plus haut, ce qui permet de faire l'hypothèse que l'imprimeur rochelais a sans doute directement tiré ses deux « complaints chrestiennes » du recueil de La Noue. Publiées sans musique et sans nom d'auteur, ces dernières sont là pour documenter les différentes expressions d'une souffrance collective désormais transmise d'âge en âge : 1570, 1572, etc. La série ne va pas plus loin, mais on se situe déjà dans la logique totalisante du chansonnier huguenot tel que Bordier l'envisagera par la suite : récapituler l'ensemble d'une production collective, qui reflète à sa façon le sort réservé aux réformés au cours de l'Histoire. Le poème possède ici une valeur essentiellement documentaire, qui met à distance ou bien supprime la performance lyrique (il s'agit de lire plutôt que de chanter) et se passe encore une fois très bien d'auteur.

Quant au second usage patrimonial signalé plus haut, on le repère dans les deux éditions de Jean II de Tournes, publiées pour l'une sans date (*circa* 1600) et pour l'autre en 1601, donc presque exactement contemporaines. Il s'agit d'abord d'un petit chansonnier de très belle facture typographique, sobrement intitulé *Poemes chrestiens et moraux*. Déjà décrit par la critique, ce recueil possède une particularité, c'est qu'il en existe deux éditions distinctes, toutes publiées « sans lieu, sans nom et sans date », ce qui ne facilite pas leur insertion dans une chronologie éditoriale très difficile à établir<sup>25</sup>. Dans l'une d'entre elles<sup>26</sup>, l'ode est immédiatement suivie des *Octonaires* du même Chandieu, le poème et le recueil

24 Odet de La Noue, *L'Uranie, ou nouveau recueil de Chansons spirituelles et Chrestiennes. Comprinses en cinq Livres, et accomodees pour la pluspart du chant des Pseaumes de David*, [Genève], J. Chouët, 1591.

25 Jacques Pineaux (*La Poésie des protestants de langue française, op. cit.*, p. 332-333) décrit le chansonnier à partir d'un seul exemplaire sans rendre compte de cette particularité.

26 Cette édition correspond à deux exemplaires localisés à Paris (Bibliothèque du protestantisme français, André 302) et à Berne (bibliothèque universitaire, ZB Bong VI 182).

étant tous les deux signés « A. Zamariel » ; et dans l'autre<sup>27</sup>, l'ode est cette fois-ci suivie du « Cantique de la misere de ceste vie » (composé en 1571 et publié ici pour la première fois avec un titre sans doute reformaté pour l'occasion) et encore une fois des *Octonaires*, tous les trois attribués à « A. Sadeel ». Ce changement de pseudonyme d'une édition à l'autre, et cette augmentation discrète du recueil, ne modifie rien fondamentalement, car il s'agit bien des doubles fictifs de Chandieu, ici désigné comme poète en compagnie de Bèze, Pibrac, Maisonfleur et même Le Saulx, dans un recueil collectif entre deux chaires, plus chrétien que réformé. On retrouve là en tout cas, à l'exception du « Chant de victoire » de 1587, la totalité de la production lyrique de Chandieu, qui occupe même la première place dans le recueil en question.

276

Or Jean II de de Tournes va également publier l'ode de Chandieu dans le volume des œuvres latines du pasteur Jean Jaquemot, où l'on peut lire la tragédie biblique d'*Ehud* « *cum aliquot poematiis Latinogallicis* », c'est-à-dire assortie de traductions latines de quelques poèmes lyriques, dont la version française figure à chaque fois en regard. Ce qui est donc le cas de deux poèmes de Chandieu : le « Cantique de monsieur de Chandieu, à la mémoire de M. de C. sa fille, sur la misère de cette vie », dont le titre développé signale l'identité de la défunte (Marie) et l'« Ode sur les misères des Églises françoises » dont le titre complet précise bien ici qu'elles ont été « par si long temps persécutées », ce qui est fait pour accréditer que ces Églises ne sont plus persécutées en 1601 et qu'il s'agit là d'un document à valeur historique ; ce que vient d'ailleurs confirmer la présence dans le même recueil d'un « Cantique sur la paix donnée aux François l'an 1598 par la prouesse et vaillance de Henry III. Roy de France et de Navarre », qui constitue le pendant de cette déploration jugée désormais anachronique depuis Genève.

Intégré dans un recueil collectif offrant un (petit) florilège de cette poésie chrétienne cautionnée par Genève et traduit en latin pour être donné à lire à l'Europe lettrée, Chandieu, *alias* Zamariel, *alias* Sadeel, accède, grâce à Jean II de Tournes (et au pasteur Jaquemot), à une double reconnaissance dans la République des Lettres. Même si la poésie en vers français de Chandieu, contrairement à ses traités théologiques en latin, ne constitue pas des « Œuvres », on observe depuis Genève, au tournant du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, la volonté d'en faire une composante essentielle de cette poésie chrétienne érigée en modèle dans des recueils collectifs. La chanson d'actualité, celle qui chante les « misères de ce temps », et d'un temps précis, puisque le poème dans sa première version jamais retouchée, continue d'évoquer les événements de 1568-1569,

27 Cette édition correspond à deux exemplaires localisés à Paris (Bibliothèque de protestantisme français, Rés. 16.151) et à la bibliothèque de Genève (Su 2306 Rés.).

est désormais envisagée dans sa dimension patrimoniale, l'absence de musique allant ici de pair avec des formes de littérisation de nature différente, selon qu'il s'agit de valoriser une production collective anonyme ou bien au contraire singulière et auctorialisée.

En guise de conclusion, on peut d'abord répéter qu'une telle ode correspond, dans son registre particulier, à un modèle-type de la chanson d'actualité inscrite dans le répertoire des odes/chansons/cantiques d'inspiration réformée qui se renouvelle en dehors du psautier après 1562 dans le contexte des guerres civiles. On peut ensuite dire qu'elle met en œuvre une poétique des larmes, dont les Lamentations de Jérémie offre le modèle de référence dans l'Ancien Testament, et dont le dolorisme néo-pétrarquiste offre le pendant profane. On peut enfin souligner le paradoxe logique qui conduit une telle chanson d'actualité, au fil de ses rééditions, à parfois ressembler au fameux couteau de Lichtenberg, ce couteau sans lame auquel ne manque que le manche, c'est-à-dire à devenir une chanson sans actualité à laquelle ne manque que la musique, à moins qu'il s'agisse d'une chanson toujours d'actualité dont les vers suffisent finalement à dessiner la mélodie.

## ANNEXE

Date	Édition	Titre
1569	<i>Epitaphe de la mort de tresillustré Prince Wolfgang, Comte Palatin du Rhin, Duc de Baviere et de deux-Ponts, Prince du saint Empire. Avec une Ode sur les miseres des Églises françoises</i> , s.l. [Genève], Fr. Perrin pour J. Durant, 1569.	« Ode sur les miseres des Églises françoises » [A. Zamariel] (B 1 r <sup>o</sup> -C iii r <sup>o</sup> )
1570	<i>Ode sur les miseres des Églises françoises</i> , s.l.s.n., 1570.	<i>Ibid.</i> [An.]
1575	<i>Ode sacree de l'Église françoise, sur les miseres de ces troubles</i> , La Rochelle, s.n., 1575.	<i>Ibid.</i> [An.]
1586	<i>Ode sacree de l'Église françoise sur les miseres de ces troubles huitiemes depuis vingt cinq ans en ça</i> , [La Rochelle], s.n., 1586.	<i>Ibid.</i> [An.]
1591	La Noue, O. de, <i>L'Uranie, ou nouveau recueil de Chansons spirituelles et Chrestiennes. Comprinses en cinq Livres, et accomodees pour la plupart du chant des Pseaumes de David</i> , [Genève], J. Chouët, 1591	« Première Ode, ou Chanson, Sur les miseres des Eglises françoises, en l'an 1570 » [An.] (p. 319-329)
c. 1600	<i>Poemes chrestiens et moraux</i> , [Genève, Jean II de Tournes, ca 1600]	« Ode sur les miseres des Églises françoises » [A. Zamariel] [A. Sadeel]
1601	<i>Ehud, sive Typannoktonos. Tragoedia, Auctore Joanne Jacomoto Barrrensi. Cum aliquot poëmatiis Latinogallicis</i> , [Genève], J. de Tournes, 1601	« Ode de M. de Chandieu, sur les misères des Eglises françoises, qui ont este par si long temps persécutees » / « <i>Deploratio persecutionum, quibus Ecclesiae in regno Gallico reformatae fuerunt multis annis vexatae, Latine facta ex Gallico A. Saeelis</i> » (p. 62-84)
1622	<i>Complainte chrestienne. Sur les miseres des Eglises de France. Avec une priere d'un fidelle serviteur de Dieu pour l'avancement du regne de Jesus Christ, &amp; la destruction des ennemis de son Eglise, qui sont amassez en divers endroit de l'Europe</i> , [La Rochelle], s.n., 1622	« Complainte chrestienne. Sur les miseres des Eglises de France » [An.] (p. 3-10)

## CONCLUSIONS

*Jean Vignes*

Une première conclusion se dégage des travaux ici rassemblés : la chanson d'actualité est un objet méconnu du grand public mais dont on a pu voir qu'il intéresse, voire passionne, un nombre croissant de jeunes chercheurs, parmi les plus brillants de disciplines aussi diverses que l'histoire, l'histoire du livre, l'histoire de la musique et la musicologie, l'histoire littéraire et la poétique, l'étude du folklore et l'ethnomusicologie, sans oublier des artistes et des interprètes d'aujourd'hui, qui, comme Esther Labourdette et Miguel Henry, sont aussi des chercheurs, et se plaisent à faire revivre ce répertoire oublié, de façon « historiquement informée ».

Avec l'immense corpus des chansons d'actualité du XVI<sup>e</sup> siècle, nous partageons un objet commun, particulièrement polymorphe et complexe, sur lequel nos recherches ne peuvent vraiment progresser que par l'échange et par la confrontation de nos démarches respectives. Il ne s'agit pas de renoncer à chacune de nos spécialités, à nos compétences propres, bien au contraire, mais plutôt de leur permettre de dialoguer, pour nous éclairer mutuellement. Le monde académique a longtemps eu tendance à encourager, pour le meilleur et pour le pire, la spécialisation disciplinaire ; aujourd'hui encore, le découpage institutionnel en « unités de formation et de recherche » ou en départements, tend trop souvent à isoler les chercheurs dans leurs savoirs respectifs. Mais il nous appartient d'ouvrir les portes, de lancer des passerelles, et de susciter les occasions d'échanges, non seulement pluridisciplinaires mais proprement interdisciplinaires. En tant qu'éditeurs de ce volume, nous tenons à remercier les responsables de nos centres de recherche qui ont cru à un tel rapprochement et qui l'ont favorisé : le Centre V.L. Saulnier en premier chef (fidèle à son illustre inspirateur, dont on sait à quel point il aimait à explorer les liens entre littérature et musique de la Renaissance), mais aussi ses partenaires pour l'occasion, deux unités de recherche de Sorbonne Université associées au CNRS, le CELLF (littératures françaises) et l'IreMus (musicologie), enfin l'équipe d'accueil CERILAC (lettres, arts, cinéma) de l'université Paris Diderot.

Si l'on tente d'esquisser une synthèse des enseignements qui peuvent se dégager de ces travaux, un premier constat s'impose : la chanson d'actualité est

un domaine immense, extraordinairement divers et complexe, mais dont ne nous sont parvenus, pour ce qui concerne le *xvi<sup>e</sup>* siècle, que des vestiges plus ou moins épars, assurément lacunaires. L'impression dominante est que nous sommes réduits à n'observer, selon la formule consacrée, que « la partie émergée d'un iceberg ». Autant dire que toute conclusion ne peut être ici avancée qu'avec la plus extrême prudence, et sous réserve de nouvelles découvertes qui permettraient de l'infléchir ou obligerait à la remettre en doute.

280

La question des modes de diffusion, dont se sont saisies plusieurs études, illustre exemplairement le caractère partiel de notre information. Bien évidemment, la chanson connaît avant tout une *diffusion orale*, et par conséquent essentiellement éphémère, qui par nature nous échappe aujourd'hui. Comme on parle d'un couteau sans lame, dont on aurait perdu le manche, on serait tenté d'affirmer que l'objet paradoxal qui nous réunit est une vieille chanson dont l'air s'est évanoui et dont nous avons oublié les paroles ! Pourtant, notre objet existe bel et bien : d'innombrables traces subsistent, qu'il nous appartient de retrouver et de croiser pour faire revivre certaines chansons. C'est à quoi nous nous sommes attachés dans ce volume. De la *diffusion manuscrite* des airs et des textes, il fut assez peu question, sinon à travers la précieuse collection du chirurgien Rasse des Neux, mais cet exemple, comme celui de son ami Pierre de L'Estoile, suffit à imaginer l'ampleur du phénomène, en même temps que la relative précarité du support manuscrit. La diffusion imprimée, en revanche, a été largement envisagée, dans toute sa diversité : placards, plaquettes, recueils dit *paroliers* ou *chansonniers*, imprimés à Paris, Lyon ou Rouen (dans la plupart des cas), avec ou sans privilège, avec ou sans indication de timbre, et plus rarement avec une musique notée. La dimension relativement élitiste de ce mode de diffusion a été soulignée : la chanson imprimée vise ceux qui savent lire, et ceux qui ont les moyens de l'acheter. Un gros marché au demeurant, qui va croissant au fil du siècle, comme en témoignent le nombre d'exemplaires conservés, et l'existence d'imprimeurs-libraires plus ou moins spécialisés comme la famille Bonfons à Paris ou la famille Rigaud à Lyon.

Liée à celle de la diffusion, mais pourtant bien différente, la question du succès des chansons a souvent été posée, sans jamais oublier que les plus chantées (air et paroles) ne sont pas nécessairement les plus copiées, les plus souvent imprimées. À quoi bon gaspiller du temps, de l'encre et du papier à imprimer un air ou des paroles que tout le monde connaît ? Si bien que la fréquence d'une chanson dans les recueils spécialisés n'est pas la preuve indubitable de sa vogue à une date donnée. En revanche, la récurrence d'un timbre semble un indéniable indice de succès, qui nous permet de reconstituer peu ou prou la liste des « tubes » qui ont pu marquer l'oreille de chaque génération ; des chansonniers du temps, il semble ainsi possible de dégager une sorte de hit-parade et d'observer ses



évolutions : un travail qui au demeurant reste à faire. La pérennité de certaines chansons et de certains airs est également un phénomène remarquable, qui permet de nombreux « recyclages » : un même air, mais aussi parfois un même texte, inspiré à l'origine par un événement donné, vont faire l'objet de réemplois successifs, dans des circonstances diverses, parfois au prix de modifications qu'il est intéressant d'observer.

Un autre champ de réflexion ouvert par nos travaux mériterait sans doute une étude historiographique spécifique, c'est la question des différents modes de conservation et de transmission des textes jusqu'à nous. Par quels moyens, par quels hommes et dans quelle intention sont préservés et transmis ces « lieux de mémoire » que sont les chansons ? On a mentionné déjà les précieuses collections manuscrites de Pierre de L'Estoile et de François Rasse des Neux ; ont aussi été évoquées incidemment les minutes de certains procès qui nous conservent des imprimés occasionnels (feuilles volantes), ou les recueils factices constitués par certains amateurs, comme ceux que renferme la précieuse collection de la bibliothèque Méjanès à Aix-en-Provence, ou celle du duc de Brunswick à la bibliothèque de Wolfenbüttel. A été souligné enfin le rôle majeur des collections du fonds Clérambault à la Bibliothèque nationale de France, du Chansonnier Maurepas, du *Recueil des chansons historiques* d'Antoine Le Roux de Lincy, ou encore du *Chansonnier huguenot* d'Henri-Léonard Bordier.

On s'est aussi interrogé comme il se doit sur les auteurs de nos chansons d'actualité. Même si la très grande majorité des chansons conservées ont été publiées anonymement, un petit nombre d'auteurs sont pourtant mentionnés ou identifiables. D'une part, le dernier couplet de certaines chansons esquisse le portrait du « bon compagnon » qui les aurait écrites – un motif topique qui fournit de rares informations dont on peut interroger la fiabilité, ou le caractère conventionnel. D'autre part, plusieurs « chansons d'aventuriers » sont explicitement revendiquées dans le dernier couplet par leur auteur, Montbrac, Jean Lescot, Jean Chaperon notamment. Certains recueils de chansons relevant de la propagande anti-huguenote sont explicitement signés par un spécialiste du genre : Christophe de Bordeaux, lui-même successeur de Pierre Doré, dont le rôle méconnu de précurseur a été révélé. Certaines chansons enfin, signées ou non, semblent émaner de cénacles poétiques relativement bien identifiés : celui des poètes de cour proches de la Brigade de Ronsard, ou celui des amis du prince de Condé (Chandieu, Chrestien, Marcourt, Claude Rasse des Neux, frère de François, voire Rémi Belleau). On ne peut jamais exclure l'hypothèse d'une composition collective, soit qu'elle associe par exemple un groupe de soldats picards ou normands, soit qu'elle procède de l'émulation plaisante de poètes reconnus ; les fidèles lecteurs de Verdun L. Saulnier connaissent par

exemple la chanson manuscrite « faite par Lancelot Carles Evesque de Gier [*sic*, pour Riez] contre les docteurs & ministres assemblez à Poissy, 1561. Ronsard et Baïf y ont aussy besogné»<sup>1</sup>. Notons enfin qu'aucune autrice n'a été signalée dans ces travaux, mais l'on sait qu'au moins l'une des *Chansons spirituelles* de Marguerite de Navarre peut être entendue comme une chanson d'actualité<sup>2</sup>.

Quant aux formes poétiques et musicales, les nombreuses pièces présentées dans ce volume donnent un aperçu de leur diversité, et de la façon dont elles évoluent sensiblement au fil du siècle, en épousant les modes. Musicalement, les rares chansons composées sur une mélodie originale sont tantôt monodiques et strophiques, tantôt polyphoniques et soigneuses de mettre en valeur chaque mot par une mélodie spécifique (*durchkomponiert*). Mais l'immense majorité des chansons conservées apparaissent comme des *contrafacta*, des *contrafactures*, autrement dit des compositions poétiques établies à partir d'une mélodie préexistante, un *timbre*. Les innombrables textes ainsi composés brillent avant tout par leur diversité : plus ou moins simples et « populaires » de ton ou de facture, plus ou moins ornés rhétoriquement, plus ou moins respectueux des usages de la versification savante (qu'ont imposée progressivement Jean Lemaire de Belges, Clément Marot, Pierre de Ronsard et leurs amis). Mais ils ont presque tous en commun une composition en strophes (souvent très nombreuses), de longueur variable (entre 2 et 14 vers le plus souvent), isométriques ou hétérométriques, avec ou sans refrain, avec ou sans *bis* final. Nombre de chansons épousent aussi des formes fixes, qui se renouvellent au tournant des années 1550 : au début du règne de Henri II, rondeaux et ballades cèdent la place à des chansons intitulées « odes » et même à des sonnets (le sonnet étant bel et bien perçu dans les années 1550 comme une forme au moins potentiellement musicale). La chanson d'actualité adopte à l'occasion les formes poétiques les plus savantes (preuve s'il en était besoin qu'elle ne constitue pas nécessairement une forme d'expression populaire) : vers latins, vers français mesurés à l'antique...

La même diversité s'observe dans les structures de l'énonciation, qui pourraient aisément servir de base à une typologie générale des chansons (ou à la définition de sous-genres). D'ores et déjà peuvent s'opposer des voix masculines très majoritaires (tantôt singulières, tantôt collectives) et quelques voix féminines (plaintes de veuves par exemple). Certaines chansons relèvent de

1 Voir Verdun L. Saulnier, « Autour du colloque de Poissy : les avatars d'une chanson de Saint-Gelais à Ronsard et Théophile », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 20/1, 1958, p. 56-70.

2 Voir Isabelle Garnier, « “Monstrez vous lors rebelle” : les *Chansons spirituelles* de Marguerite de Navarre, un jeu dangereux avec l'orthodoxie », dans Luce Albert et Mickaël Ribreau (dir.), *Polémiques en chansons*, à paraître.

fiction énonciatives diverses et constituent des prosopopées : elles donnent voix par exemple à une collectivité allégorisée (la France, « le peuple de France », le « peuple catholique », les habitants de telle ou telle ville). Nombre de chansons se distinguent encore par leur caractère narratif. La question des destinataires visés par les chansons n'est pas moins intéressante. Au-delà de quelques adresses à Dieu (qui transforment la chanson en prière), ou des adresses fictives à des collectivités, les destinataires mentionnés désignent essentiellement un public urbain, qui est celui des livres imprimés : « nobles, marchands et laboureurs ».

La question des destinataires est évidemment liée à celle, plus complexe, des enjeux et des fonctions de la chanson d'actualité. La plupart des contributions ont apporté à cet égard de précieux éléments de réflexion.

Ne serait-ce qu'en évoquant incidemment la possibilité d'une chanson composée « sur un coin de table » dans un camp, en marge d'une bataille, ou du moins sur le théâtre des opérations par les acteurs même de ce que nous appelons l'actualité, nos travaux ont bien mis en évidence, tout d'abord, la fonction première, immédiate, de la chanson, au service de la cohésion de la collectivité dont elle émane. La chanson crée du lien, elle soude le groupe en lui prêtant une voix commune ; de plus elle est apte à encourager l'effort, à galvaniser. De nombreux exemples l'ont montré.

S'ajoute à cette valeur immédiate, primordiale, une fonction informative à destination des villes : il s'agit de faire connaître les événements à un public qui n'en a pas été témoin. La structure narrative de nombreuses chansons répond à cette nécessité, et illustre la dimension historiographique du genre. Se pose dès lors la question parfois délicate du rapport entre le témoignage nécessairement orienté véhiculé par la chanson et ce qui nous apparaît comme la vérité historique (telle qu'elle peut être établie, plus ou moins clairement, en croisant d'autres sources, plus précises, ou plus fiables). Par exemple, certaines études de cas proposées ici montrent comment la chanson peut procéder à l'amplification rhétorique d'épisodes dont l'importance historique réelle ne s'impose pas. D'autres études suggèrent que la chanson colporte des rumeurs plus qu'elle ne véhicule des informations dignes de ce nom. Quoi qu'il en soit, ce que nous avons appelé chanson d'actualité paraît toujours un discours (ou un récit) orienté, émanant de l'une des parties engagées dans le conflit.

C'est pourquoi la chanson relève souvent moins de l'information proprement dite que de la célébration. Par son élaboration littéraire, par l'usage systématique, insistant, voire répétitif, des procédés lyriques les plus voyants, elle vise à susciter l'émotion des chanteurs et des auditeurs (la peine, l'indignation, l'horreur, mais aussi la joie, l'admiration), ainsi que l'adhésion de la collectivité aux valeurs qu'elle met en scène. On retrouve ici la fonction initiale de *liant* : fût-ce après coup, la chanson permettra encore de communier dans la peine comme dans

l'enthousiasme et l'admiration. Et c'est cet objectif proprement idéologique qui gouvernera le plus souvent le choix du timbre (les connotations émotionnelles associées au timbre étant censées se reporter sur l'événement chanté dans de nouvelles paroles). La chanson, on l'a montré, contribue ainsi à la fabrique de l'opinion publique naissante, avant de nous permettre aujourd'hui d'en observer les orientations et les mouvements.

284 Trois axes majeurs de propagande se dessinent, par lesquels trois sentiments semblent prioritairement stimulés. En premier lieu, la chanson patriotique confirme l'émergence, depuis la guerre de Cent Ans, d'un véritable sentiment national; celui-ci s'exprime souvent par le dénigrement de l'étranger, si bien que la chanson d'actualité n'est pas avare de stéréotypes xénophobes. La chanson apparaît d'autre part comme le véhicule privilégié du sentiment monarchique: il s'agit très souvent d'exprimer son allégeance à la couronne, et de conforter l'image du roi, des princes du sang, ou de leurs proches; la chanson célèbre avec emphase la grandeur de la dynastie, la vaillance et la gloire de ceux qui l'incarnent, l'amour et la confiance des sujets, sans oublier surtout la dimension sacrée de la fonction royale, qui rejoint le dernier enjeu; la chanson soutient et propage la ferveur religieuse: un très grand nombre de chansons d'actualité (la majorité peut-être?) comporte une dimension de supplication, de louange ou d'action de grâce, qui les apparente à des *chansons spirituelles*, c'est-à-dire à de véritables prières.

*Last but not least*, l'ultime fonction de la chanson n'est-elle pas de porter jusqu'à nous la mémoire de l'événement qu'elles célèbrent? Plusieurs études ont bien mis en évidence cet enjeu mémoriel, de mélodies et de textes qui, *effectivement* transmis de génération en génération, ont permis de « sacrer à la postérité » certains noms, mais aussi et surtout les émotions de nos ancêtres, qui peuvent à leur tour nous émouvoir, nous surprendre, voire nous indigner. Cinq siècles plus tard, une part non négligeable de leurs chansons s'offre encore à nous sous forme écrite, et il nous appartient de les faire revivre par la lecture et par l'étude, voire de les chanter à notre tour.

## NOTES DE PROGRAMME

Concert donné le 22 mars 2018 dans le cadre du colloque, en l'hôtel de Lauzun – IEA Paris, avec le concours du CELLF (Sorbonne Université), de l'IreMus (CNRS), du CERILAC (Paris Diderot), et du Conseil scientifique de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

Esther Labourdette, chant, Miguel Henry, luth et cistre, chant.

Les chansons de la Renaissance forment un corpus immense et hétérogène qu'il est difficile d'appréhender tant sa plasticité est importante. Les pièces à chanter – qui connaissent aussi, et surtout, sans qu'on puisse la mesurer, une circulation orale –, sont notées dans des manuscrits ou imprimées dans des livres qui leur sont notamment consacrés. Du point de vue de la pratique musicale, ces sources se divisent en deux grandes catégories, d'une part celles qui comportent de la musique notée, et d'autre part celles dans lesquelles on trouve mention de timbres pour les chanter mais sans que ceux-ci soient écrits sur une portée musicale. Le chercheur et l'interprète qui souhaitent procéder à une recreation des chansons sont alors confrontés à plusieurs difficultés dont la première consiste à retrouver la musique de la mélodie proposée comme soutien à la récitation du texte. Pour *Le Recueil des chansons des batailles & guerres advenues au Royaume de France, durant les troubles [...] (1575)* par exemple, seule une minorité d'airs ont pu être identifiés. Lorsque le timbre ne nous est pas parvenu, reste la possibilité de choisir une autre mélodie dont la poésie initiale présente une forme, une structure métrique et un schéma de rimes identiques à ceux de la chanson que l'on veut chanter. Dans tous les cas, des aménagements sont nécessaires à la pratique musicale, car il s'agit pour le chanteur de restituer une oralité en partie insaisissable en se fondant toutefois sur des mélodies écrites qui ne sont pas et n'étaient pas des textes à respecter scrupuleusement mais plutôt à considérer comme des grilles ou des aide-mémoire à interpréter. Pour accompagner le concert donné par Esther Labourdette et Miguel Henry, les notes de programme suivantes ont été établies par Nahéma Khattabi, Alice Tacaille et Jean Vignes<sup>1</sup>. Elles font état des problématiques soulevées par la question du chant sur timbre.

1 Sur les propositions de Sophie Astier, Tatiana Debbagi Baranova, Stéphane Partiot, Laurent Vissière.

Chanson des regretz du conte de Nansso d'avoir failly à son entreprinse. Et se chante sur le chante<sup>2</sup> *Au bois de Deuille, à l'ombre d'ung soucy, / M'y fault aller pour passer ma tristesse* (Cartulaire de la ville de Mézières, pièce 54)<sup>3</sup>

Ung vendredy, quatre heures après midy,  
Pour asseiger<sup>4</sup> Maisieres fit<sup>5</sup> mon approche,  
Et si estoie d'artillerye fourny  
Pour la bien batre et y prendre ma proye.  
Mais ung Bayart qui dedans y estoit  
M'a bien garde de l'approcher si pres.  
Dont m'e[st]<sup>6</sup> tristesse,  
Qu'i fault que leisse  
À grande angoisse  
Ce que j'avoye entrepris,  
Et ne pourroie  
Trouver la voie  
Qui me convoie  
Pour entrer dedans Maisieres.

Ung mois je futz devant ladite ville  
Avec moy bien .LXVI. milles  
Dont Emery avoit une partie ;  
Felix estoit auprès de la riviere  
Qui regardoit la maniere comment  
Conte Francisques et tous ses Allemans  
Porroient entrer  
Sans reculler  
Et approcher la ville que tant desiroie<sup>7</sup>.  
Mais ung Boucquart  
Fier com lieupart,  
Tenant son dard,  
De ce m'en a bien gardé.

2 Corr. chant ; par contamination du verbe précédent.

3 Texte établi par Laurent Vissière. Voir, ci-dessus, Laurent Vissière, « La chanson d'aventurier », particulièrement p. 113, n. 18.

4 « Assiéger ».

5 Corr. Fis.

6 Texte : « me ».

7 Deux vers, en réalité.

Et le dimenche que feis l'artillerie  
Tirer après une tour si jollye,  
Promis avoie et juré sur ma foys  
Que le mardy iroie à chier lye<sup>8</sup>  
Dedans Maizieres pour y fere ung bancquet :  
La saulce estoit et aussy le brouet  
Tout aprestez  
Pour me humer  
À moy et à toutes mes gens ;  
Mais la fumee  
Estoit amere  
Et l'approcher  
Ne l'a voulu<sup>9</sup> aucunement.

O Rochebot, chevalier de renon,  
Quant de ta lance tu bailla[s] la rencontre  
À Isilsetain<sup>10</sup> tu feist suer le front  
Mieulx luy vaulsist demourer<sup>11</sup> à sa tante  
Le beau Wauldré qui se tenoit si fier  
Estre sembloit ung Roland pour l'Empi[r]e  
Mais trouva Lorge  
Qui soubs sa gorge  
De bonne sorte  
Ung coup de picque luy donna,  
Tant que de deuille  
Par le recueil  
Et à mal heure  
De bref il a finé ses jours.

Lors Montpesac, Maullevrier et Quincy  
Ne dormoient pas, mais estoient à la breche  
Sur la muraille, pour veoir si assaillir  
On les iroit, faisant leur appareil.

8 « a chiere lye », le visage joyeux

9 « ne l'avons pu » ?

10 Corr : Sickingen ?

11 Ajout interlinéaire.

*Au boys de dueil* est un air fameux du xvi<sup>e</sup> siècle. Choisi successivement par les partis catholique et protestant, en chanson spirituelle, adapté en musique instrumentale, dansé, parodié plusieurs fois, élu à plusieurs reprises pour des noëls parfois très répandus, il est attesté dès le début des années 1520<sup>12</sup>. C'est par la chanson (c'est-à-dire le texte) qu'il commence sa carrière, dans des plaquettes gothiques de petit format, dont la datation est encore aujourd'hui particulièrement délicate.

288

Les bibliophiles et collectionneurs, depuis le xix<sup>e</sup> siècle, ont nommé « pièces gothiques » des publications de petit format, en gothique bâtarde, du tout début du xvi<sup>e</sup> siècle. Souvent imprimées sans lieu, nom d'imprimeur ou date, ces pièces semblent destinées à un large public, on y trouve notamment des vers à chanter (des « chansons », des noëls), mais aussi des pièces diverses d'actualité, des almanachs<sup>13</sup>, des conseils de culture potagère, des « pronostications » poétiques ou simplement prédictives, des relations de voyage... Au début du siècle, ce sont ces supports qui font la part belle aux récits de batailles, auxquels sont souvent adjointes une ou deux chansons (textes) parachevant le mince recueil. Ces pièces étaient d'un abord raisonnable, et sortaient semble-t-il en grande quantité des ateliers d'impression parisiens, notamment ceux de Trepperel et Lotrian.

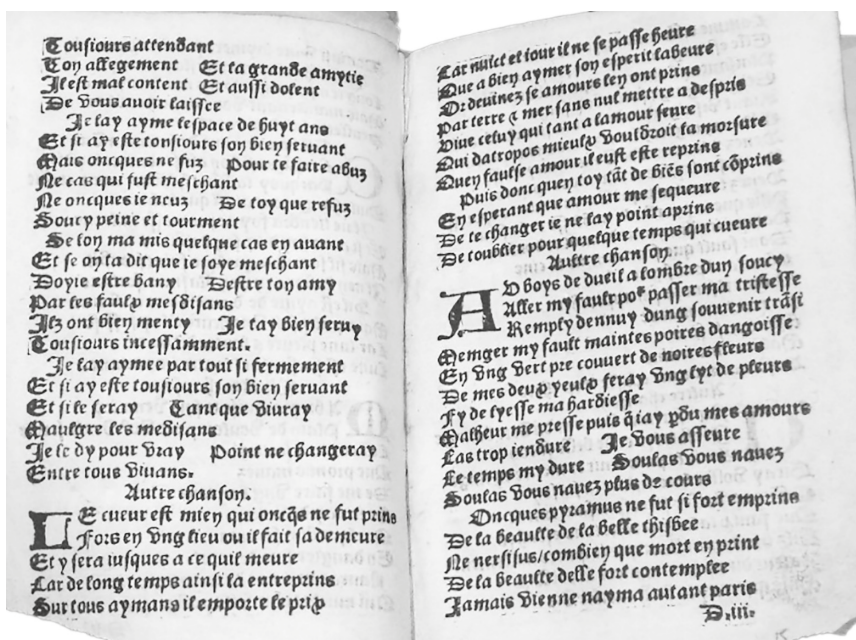
*Au boys de dueil* est une chanson (texte) particulièrement liée à ce type de supports : on la trouve au moins dans cinq des recueils paroliers (des « pièces gothiques » précisément) dépouillés par Brian Jeffery, et l'on peut aujourd'hui ajouter à la liste remarquable dressée par Dorothy Packer<sup>14</sup> plusieurs recueils issus d'un fonds de plaquettes gothiques un peu mieux inventorié depuis l'initiative *French Vernacular Books* (mission de 2007), celui de l'École nationale des beaux-arts (ill. 1).

12 Dans son article essentiel, Dorothy Packer dénombre 5 livrets paroliers contenant la chanson, deux noëls distincts, une chanson spirituelle, un contrafactum protestant, quatre chansons musicales polyphoniques et leurs sources dont des mises en tablature pour luth, des textes associés, dont la « Complaincte d'une niéce » sur la mort de sa tante, de Clément Marot, qui cite le timbre v. 22-23 (« Au boys de dueil and the Grief-Decalogue Relationship in Sixteenth-Century Chansons », *The Journal of Musicology*, 3/1, hiver 1984, p. 19-54. Nombreux textes en annexe).

13 Sur les « pièces gothiques » et leur commerce, voir Marion Pouspin, *Publier la nouvelle. Les pièces gothiques, histoire d'un nouveau média (xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, et ci-dessus, « Les chansons d'actualité mises en livrets gothiques. Formes, matérialité, enjeux », p. 15-36. Le musicologue Brian Jeffery avait fait un inventaire remarquable des chansons dans les imprimés gothiques en son temps : *Chanson Verse of Early Renaissance*, London, B. Jeffery, 1971, Tecla Editions, 1976, 2 vol. Stéphanie Rambaud a bien voulu nous communiquer son article « La publication des chansons dans l'entourage des Trepperel, imprimeurs-libraires parisiens, entre 1520 et 1530 », en cours de publication (Adeline Desbois-lentile et Alice Tacaille [dir.], *Poésie et musique sous Louis XII*, à paraître).

14 Dorothy S. Packer, « Au boys de dueil ... », art. cit., p. 22-30.





1. École nationale supérieure des beaux-arts, imp. Masson n° 456, Recueil Lotrian (1525-1530), f. Diii, p. 25

De ce fait, la présence de *Au boys de dueil* dans cette plaquette, et dans les suivantes, au même fonds, était passée quasiment inaperçue jusqu'ici.

La strophe est d'une taille bien particulière : d'abord constituée d'un sizain décasyllabe, et d'un huitain tétrasyllabe ponctué de deux heptasyllabes, elle s'appréhende mieux comme suit : 10MfMfM<sup>2</sup>M<sup>2</sup> 4f<sup>2</sup>f<sup>2</sup>f<sup>2</sup>7M<sub>3</sub> 4f<sub>3</sub>f<sub>3</sub>f<sub>3</sub> 8M<sub>3</sub>. Plus simplement, en conservant l'idée que les rimes changent à chaque strophe, et que les majuscules figurent les rimes masculines : 10 AbAbCC 4ddd 7 (ou 8) E 4ddd 7(1/8) E. La parodie *Mourir convient à moy tressoupirant*, que nous découvrons un peu plus loin, calquée sur notre timbre, est l'une des rares pièces ayant échappé à l'inventaire soigneux dressé par D. Packer. Elle présente presque le même schéma de rimes que l'original (ill. 2)<sup>15</sup>.

#### Autre chanson sur Au boys de dueil

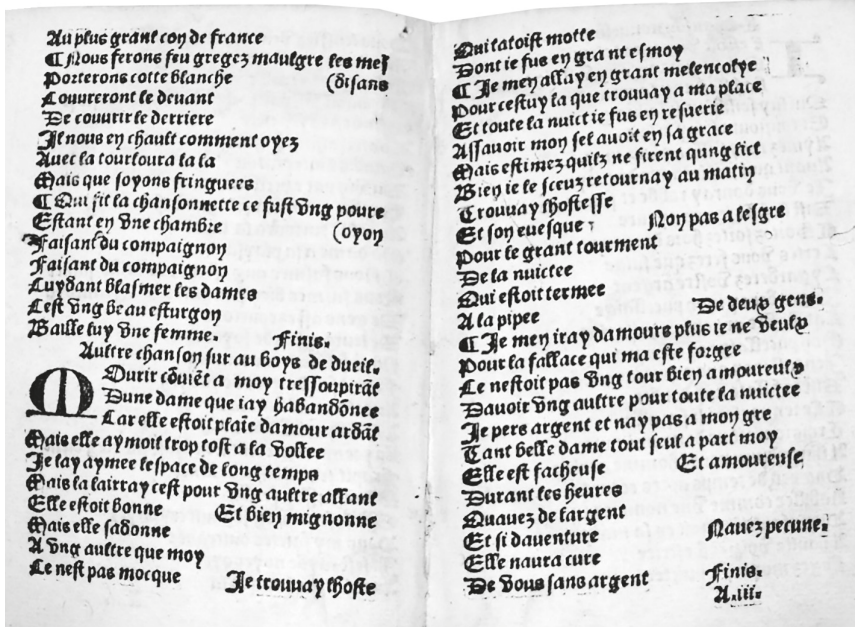
Mourir convient à moy tressoupirant  
 Car elle estoit plaine d'amour ardent  
 Mais elle aimoit trop tost à la vollée  
 Je l'ay aymee lespace de long temps

15 On note d'ailleurs, selon les parodies, comme une redite sur les vers longs de la seconde partie, en avant-dernière position dans la strophe : et cette redite, probable trace d'une phrase musicale en écho, bissée, est susceptible d'être saisie, par des parodies textuelles ultérieures, comme un vers « réel ».

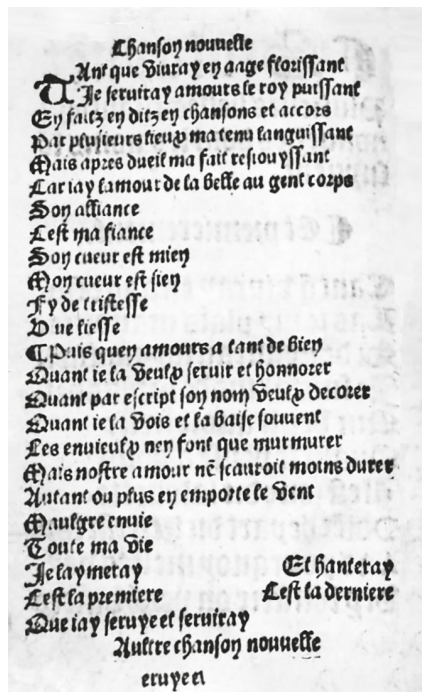
Mais la lairrait c'est pour ung aultre allant  
 Elle estoit bonne  
 Et bien mignonne  
 Mais elle sadonne  
 A ung aultre que moy  
 Ce nest pas mocque  
 Je trouvai lhoste  
 Qui tastoit motte  
 Dont je fus en gran esmoy

Je m'en allay en grant melencolie  
 Pour cestuy la que trouvay à ma place  
 Et toute la nuict je fus en resverie  
 Assavoir mon sel avoit en sa grace  
 Mais estimez quilz ne fisrent qung lict  
 Bien je le sceus retournay au matin  
 Trouvay lhotesse  
 Et son evesque  
 Non pas a lesgre  
 Pour legrant tourment de la nuictee  
 Qui estoit termee.  
 A la pipee  
 De deux gens

Je m'en iray d'amours plus je ne veulx  
 Pour la fallace qui ma este forgee  
 Ce nestoit pas ung tour bien amoureux  
 Davoir ung aultre pour toute la nuictee  
 Je pers argent et nay pas a mon gre  
 Tant belle dame tout seul a part moy  
 Elle est facheuse  
 Et amoureuse  
 Durant les heures  
 Quavez de l'argent  
 Et si d'aventure  
 Navez pecune  
 Elle naura cure  
 De vous sans argent.



2. École nationale supérieure des beaux-arts, imp. Masson n° 459, Recueil Lotrian (1525-1530), f. Aii v°



3. École nationale supérieure des beaux-arts, imp. Masson n° 462, Recueil Lotrian (1525-1530), f. 1 v°

Qui voyent bley que ie suis en vie li. se  
 Qui au di me tirens ie parte sans ruse se  
 Je suis dolent si ie me voy ty r  
 Mais en parlant **Bis**  
 Je bail me humilice  
 Car ie ne puis vser de hat d. esse  
 Autre chanson  
**A**u boys de dueil a l'ombre d'ung soucy  
 Avec my fault pour passer ma tristesse  
 Rempy de durt dang souvenir transy  
 Renger my fault mainte poite dangouisse  
 Dans vng verd pre couuert de noires fleurs  
 Dames deuy yeulz fecay vng lit de pleurs  
 Et de ruse ma h. u. di esse  
 D'heur me presse puis que lay y du mee au  
 mours Las trop tendure Je vous assure  
 Le temps my dure. Soulas vous nauez  
 Sont. u. vous nauez plus secoure  
**U**ne pteamus ne fut si fort emprins  
 De la beaulte de la belle tisee  
 Ne necesus combien que mort en print  
 De la beaulte delle trop contempler  
 Jamais dienne natma autant paria  
 Comme celle ou tauoys moy cueur mis  
 Elle est mignonne gentie personne  
 Desir. nte et bonne par qui tendure aduer sira  
**E**st langaige plaisante et saige  
 A. 4. **ESB**

**R**iant disaige des dames la fleur de beaulte  
 Des dames la fleur de beaulte  
**D**enez regretz Denez tous en moy cueur  
 Denez y tous car moy cueur vous delaisse  
 Denez joute y Denez larmes et pleurs  
 Denez y to<sup>9</sup> ceulz q' d'iays amours opresse  
 Puis qu'ay perdu la noblesse et la fleur  
 Par qui tendure tant de mal et douleur  
 Dont fault que fine comme te rigne  
 Tantat y signe quat it sen sa mouit aprochez  
 La mort me maine/ma toy ye fine  
 Malheur me maine  
**V**ostre amour me couste trop cher: **Bis**  
**A**u souffrez que te vous ayne  
 Et ne me tenez la rigueur  
 De me dire que vostre cueur  
 Souffre pour moy douleur et peine  
**E**t si pour moy auez de la peine  
 Je ay pour vous moult de douleurs  
 Mais ie les repete a Fallcure  
 Pensant d'ain y estre certaine  
**E**t je pense maintz iours la sepmaine  
**A** vostre bruit sears et d'onneur  
 Dieu vous en fust large d'honneur  
 Qui grande toy au cueur ma ne  
 Autre chanson nouvelle

4. École nationale supérieure des beaux-arts, imp. Masson n°463, Recueil Lotrian (1525-1530), f. Aii v°

**S**ensuyuet  
 Six belles chansos nouuel  
 les dot les noms sensuyuet.  
 Et premierement  
**P**ar vng matin my lectoye.  
 Au boys de dueil  
 Je me repens de vous a  
 uoir aynee.  
 De bien aymer ie te iure  
 Dame venus  
 Je suis ie pas bien mal  
 heureux.  
**ESB**

5. École nationale supérieure des beaux-arts, imp. Masson n°464, Recueil Lotrian (1525-1530), page de titre

Cette forme strophique, plutôt rare sans être exceptionnelle, aux vers longs puis très courts, semble relever du domaine musical plutôt que poétique : profondément hétérométrique, elle n'est pas pratiquée par les poètes ou décrite dans les traités de seconde rhétorique de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Or cette forme strophique correspond globalement à une autre chanson favorite des années 1520-1530 : *Tant que vivray en âge florissant*, popularisée par la version polyphonique qu'en a donnée Claudin de Sermisy. Il s'agit certainement d'un type de strophe chantée, lié à une façon de danser précise. D'ailleurs, dans l'une et l'autre chanson en musique, la partie en vers courts est particulièrement enlevée et dansante, et contraste avec le premier sizain.

On retrouve, dans le même fonds de l'École des beaux-arts, la chanson *Au boys de dueil* (ill. 4). La troisième strophe « Venez regretz venez tous en mon cueur » a connu une circulation indépendante en particulier en musique, en polyphonie. Le fonds de l'École des beaux-arts compte encore une plaquette (ill. 5) dont *Au boys de dueil* est la seconde chanson (sur six), signe d'une exceptionnelle présence dans les textes à chanter de cette décennie 1520-1530.

D'abord publié sous forme de texte à chanter dans ces paroliers, l'air (ou « le timbre ») *Au boys de dueil* est, presque au même moment, utilisé pour un Noël des plus répandus au xvi<sup>e</sup> siècle, puisqu'on en connaît au moins huit éditions, entre 1525 et la fin du siècle<sup>16</sup>. L'une des premières éditions de ce Noël, datée de ca 1525, est conservée au fonds Rothschild. La chanson est-elle présente dans les paroliers en raison de l'apparition du Noël ? ou bien est-ce l'inverse ? Quoiqu'il en soit nous sommes assurés que l'air existait, sans notation, avant les textes qui lui donnent une consistance, et que la période 1520-1530 constitue son terreau natal.

Il existe également deux chansons éponymes : *Au boys de dueil* a été choisi pour une parodie profane, c'est-à-dire une seconde chanson commençant de la même manière : « Au boys de dueil, A l'ombre d'un soucy / Prisonnier suys, enclos la forteresse... »<sup>17</sup>. Celle-ci est de connotation protestante toutefois, et publiée à partir de 1535 (Lyon, Nourry).

Le timbre que nous avons retenu nous est fourni non par la première, mais par une deuxième et très célèbre version polyphonique, celle arrangée par Sermisy à quatre voix. En effet si la première version est imprimée dans les recueils musicaux dès 1528<sup>18</sup>, il s'agit uniquement de la strophe 3, « Venez

16 Le Noël « Reveillez vous, venez gagner le pris », de Jean Daniel porte le n° 780 dans l'inventaire de Pierre Rézeau, *Les Noëls en France aux xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles*, Strasbourg, ELIPHI, 2013. Quatre Noël différents sont dénombrés à ce jour par Pierre Rézeau sur ce même timbre. Le plus ancien (n° 780) est également le plus populaire.

17 Voir Dorothy Packer, « Au boys de dueil... », art. cit. p. 23.

18 Un des tout premiers imprimés musicaux français, paru chez Pierre Attaignant, *Trente et deux chansons musicales*, Paris, 1528 (*Répertoire des sources musicales imprimées*,

regrets », qu'un compositeur anonyme a mis en musique sous la seule forme d'un quatrain, et non la strophe entière. Si cette pièce représente la première mise en polyphonie de ce texte, l'air à la mode ne sera visible qu'avec la deuxième version : « Au joly boys » de 1529<sup>19</sup>. Là, la première ligne si caractéristique « Au boys de dueil » a été modifiée en « Au joly boys », pour cette seule publication musicale, et c'est le titre sous lequel elle est alors connue des musiciens.

Mais ensuite, et notamment sous forme textuelle (la « chanson », par opposition à la « chanson musicale »), le texte est pris dans les efforts de constitution d'une liturgie réformée et de créations musicales domestiques, dès 1532. Antoine Saunier, réfugié protestant en Suisse, fut pasteur à Payerne (canton de Vaud), puis plus tard à Genève. La composition de sa chanson spirituelle (sur *Au boys de dueil*) est notamment connue et datée par sa correspondance<sup>20</sup>. Or, comme on le constate dans la bataille autour de l'usage du timbre des *Bourguignons*<sup>21</sup>, la chanson spirituelle de Saunier constitue une cible de choix pour des parodistes catholiques et notamment Pierre Doré : sur ce timbre *Au boys de dueil*, Saunier a en effet placé les Dix Commandements qu'il transpose en langue française : « Adore un Dieu, le père tout puissant »<sup>22</sup> :

294

Adore un Dieu le père tout puissant  
En vérité, sans nulle œuvre charnelle.  
Par son seul filz en seras cognoissant  
Qui est le Chist ton advocat fidèle.  
De tout ton cœur & force l'aymeras  
Et à lui seul tout honneur donneras,  
Car il domine  
Pas sa divine  
Puissance, insigne,  
Et sur la terre & sur les cieux :  
Mais trop fretigne  
La gent maligne  
Quand elle encline  
Son cœur à chercher autres dieux.  
[...]

désormais RISM, 1528/5) n° 16 fol. 9v°.

<sup>19</sup> *Trente et une chansons musicales*, Paris, Attaignant, 1529 (RISM 1529/2).

<sup>20</sup> Voir Dorothy Packer, « Au boys de dueil ... », art. cit., note 4 p. 21.

<sup>21</sup> Voir ci-après, pièce n°6 « Chrestiens qui servez de bon cœur ».

<sup>22</sup> Édition moderne Henri-Léonard Bordier, *Le Chansonnier huguenot du xvi<sup>e</sup> siècle*, Paris, Tross, 1870, p. 3-10.

On reconnaît la forme spécifique de cette strophe, qui conforte la quasi-certitude que c'est la chanson recueillie et arrangée par Sermisy (donc la version de 1529) qui se trouvait à la base de cette parodie.

Dès son premier recueil en 1542, le dominicain Pierre Doré s'efforce de reprendre à son compte le timbre associé à ces paroles<sup>23</sup>, dans une ode dont le titre, lors de la reprise de la pièce dans les *Cantiques* de 1549, devient : « Autre trene ou lamentation, pour l'escripture invertie et pervertie en sens estrange et pervers, et l'esglise foullee par heretiques modernes, dictz neochrestiens »<sup>24</sup> :

Mon triste cuer, quand cesseras de gemir ?  
 Donras tu point a ton dueil allegeance ?  
 Mon paouvre corps, qu'as tu tant a fremir ?  
 Ha, mon esperit, tu veiz en desplaisance.  
 Diz donc pourquoy tu es tant explore  
 Que jour et nuyct, sans repos as plore  
 Pour l'heresie  
 Et punaisie  
 Hypocrisie  
 De tous ces faulx chiens  
 Qui subvertissent  
 Tout pervertissent  
 Se divertissent  
 Des sancts dictz des anciens.

On reconnaît la lutte pied à pied contre la nouvelle religion, et les propres armes des ennemis : le timbre est réinvesti dans un esprit de catharsis, pour une chanson spirituelle cette fois catholique. Mais ce n'est pas tout ; Pierre Doré l'utilise dans le même recueil pour un autre texte (n° 4) :

France ouez, O Gaulois escoutez  
 Mes elegies, regretz, et piteux chans.  
 Chassez plaisirs, tous soulas deboutez,  
 Plourez plourez, es citez comme aux champs,  
 Car le pasteur est en la main des loups,  
 Prions donc Dieu tout clement et si doulx

23 Pierre Doré, *L'Arbre de vie, appuyant les beaux lys France, ou sont mis en lumiere les hauls tiltres d'honneur de la croix de nostre redempteur Jesus*, Paris, s.n., 1542, n° 4, fol. 169 r°-171 v°, « Ode et complainte de l'auteur, Pour l'escripture invertie en senz estrange, et l'esglise foullee par heretiques modernes ». Voir, sur Pierre Doré, ci-dessus, Pierre Tenne, « *Les Cantiques dechantees* de Pierre Doré : un recueil pionnier dans l'histoire du chant catholique ? » p. 161-179.

24 Textes édités par Dorothy Packer, « Au boys de dueil... », art. cit., appendices.

Qu'en sa prarie  
 France jollye  
 Sa bergerie  
 De rechief il soit mis,  
 Et sa proesse  
 Grand hardiesse  
 Et gentillesse  
 Domptera noz ennemys.

296

Cette pièce est dialoguée entre « François » et « Valois », et l'auteur en situe, par son titre, la composition immédiatement après la défaite de Pavie (1525) : « Aultre ode et complainte de l'auteur, invitant le peuple de France a prier Pour le roy, faicte L'an de la journee de Pavie. Sus le chant, Au boys de dueil ». Ces indications peuvent éclairer la genèse de *Au boys de dueil*, qu'elles contribuent à dater, de même que c'est probablement aux *Commandements* de Saunier (1532) que l'on peut attribuer une partie de l'intérêt, pour Doré, d'utiliser précisément cet air.

L'usage de l'air *Au boys de dueil* se répartit relativement également en partition, en textes à chanter, en chansons spirituelles, en contre-chansons spirituelles, en noëls<sup>25</sup>, tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle. Il a des descendances par le biais de ses strophes employées seules, de certaines de ses lignes ou locutions rappelées de loin en loin, de ses pastiches qui le supplantent en tant que timbre, de ses imitations en octosyllabes, de sa publication en monodie dans le recueil Chardavoine<sup>26</sup>, des évolutions protéiformes dont peu d'autres airs peuvent se révéler capables : la « Chanson de Mézières » repose donc sur l'un des grands archétypes mélodiques de la Renaissance.

25 Pierre Rézeau souligne que les milieux « noellistes » sont plutôt d'obédience franciscaine (*Les Noëls en France...*, *op. cit.*, introduction p. 11). L'esprit prosélyte des chansons de Pierre Doré et Christophe de Bordeaux n'est en rien comparable à ce répertoire, en dépit de caractères extérieurs trompeurs – ce sont tout autant des textes « pour la musique », chantés sur timbre, et ils ne sont presque jamais protestants. Le seul recueil protestant de noëls, celui de Malingre de 1533, est un hapax dans le domaine, et ne pourrait se confondre avec aucun autre.

26 Jehan Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et Poëtes François, tant anciens que modernes*, Paris, Micard, 1576, version remaniée, 1588.



2. « O MALHEUREUX HÉRÉTIQUES » ; AIR *COMPLAINTE DE DIDON*

Autre chanson sur le chant de Pienne<sup>27</sup>

O malheureux heretiques  
Scismatiques  
Plus puants, infects, que boucs,  
Maintenant que voulez dire  
De vostre ire,  
Et la peine qu'avez tous.

Long temps y a que la race  
Et la trace  
De vous court, sans expirer,  
Veu les choses imparfaites  
Par vous faictes,  
Comme apres orrez parler.

Mille ans a, & plus en somme  
Que nul homme  
Si d'aage pouvoit parler,  
Puisse dire de l'eglise  
Nul faintise,  
Sinon que pour Dieu prier.

Mais maintenant au contraire  
L'adversaire  
Bien tost l'a fait renverser  
Par folies insensées,  
Et troublées  
Qui la veulent ruiner.

Voyez donc les faicts iniques  
D'heretiques,  
Leur vouloir formaliser,  
De dire qu'en toute église

27 Dans Christophe de Bordeaux, *Le Recueil des chansons des batailles & guerres advenues au Royaume de France, durant les troubles. Par Christophe de Bordeaux et autres, augmentées de plusieurs chansons nouvelles*, Paris, Nicolas Bonfons, 1575 (bibliothèque de l'Université de Bâle : Aleph E XI 12), fol. 27 (Diiij).

Nous soit mise  
Une loy pour abuser.

Nous dirons donc par sentence  
L'ignorance,  
Des malheureux aveuglez,  
Comme errans & schismatiques,  
Impudiques,  
Qui seront trestous bruslez.

Mais de Paris la grand ville,  
Bien habille  
Si est-ce qu'ils vuideront,  
Pour leurs meschantes heresies  
Ja commises,  
Et jamais n'y reviendront.

S'ils ne font ceste entreprise,  
Fort bien prise  
De leurs pechez revoquer,  
Il n'en faut pas faire doute  
Ny escoute,  
Qu'on leur doive pardonner.

Comme aussi il n'est possible,  
Ny loisible  
Que tous ceux qui les preschoient  
N'estoient sinon menteries,  
Resveries,  
D'autant qu'ils les abusoient.

*Le Recueil des chansons des batailles & guerres [...] comprend la pièce « O malheureux hérétiques », qui peut se chanter sur « le chant de Pienne », mélodie dont nous n'avons pas de trace musicale écrite aujourd'hui. L'allure caractéristique de ses strophes 7/3/7/7/3/7, pratiquée notamment par Ronsard dans ses chants triomphaux (« Tel qu'un petit aigle », « Comme l'aigle fond d'en haut »...) a été rapprochée de celle de la Complainte de Didon de Joachim du Bellay, dont plusieurs chercheurs ont pensé que Pienne était dérivée. Le Roux de Lincy, qui édite le texte d'origine de Pienne, retrace l'histoire de la dramatique situation amoureuse de Mlle de Pienne, fille d'honneur de*

Catherine de Médicis<sup>28</sup>. Nous avons donc choisi de rechercher l'air (ou « un air ») de la *Complainte de Didon*, en suivant les suggestions de Brigitte Buffard-Moret<sup>29</sup>.

Autre chanson sur le chant de Pienne	<i>Complainte de Didon à Enée, prise d'Ovide</i>
O malheureux heretiques Scismatiques	Comme l'oïseau blanchissant Languissant
Plus puants, infects, que boucs, Maintenant que voulez dire	Parmy l'herbette nouvelle Chante l'hymne de sa mort,
De vostre ire, Et la peine qu'avez tous.	Qui au bort Du doux Méandre l'appelle,
[...]	[...].

Publiée à la suite du *Quatriesme livre de l'Enéide de Vergile, traduit en vers Francoys par Joachim Du Bellay* (Paris, Vincent Sertenas, 1552), cette *Complainte* se trouve être fort opportunément accompagnée d'une musique manuscrite dans l'un des exemplaires (ill. 6) conservés à la Bibliothèque nationale de France<sup>30</sup>.



6. Ajout musical manuscrit à l'édition du *Quatriesme livre de l'Enéide de Vergile* de Joachim Du Bellay, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. P Yc 1400, p. 66 © BnF  
Les auteurs remercient Philippe Canguilhem d'avoir signalé cette précieuse annotation musicale marginale.

- 28 Antoine Le Roux de Lincy, *Chants historiques français, depuis le XII<sup>e</sup> jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gosselin, 1842, deuxième série : *Le Seizième Siècle*, p. 201 et 204, commentaires p. 163. La demoiselle de Pienne, Jeanne d'Halluin, était recherchée par François de Montmorency, fils aîné du Connétable. Dame d'honneur de Catherine de Médicis, elle deviendra l'épouse de Florimond Robertet. La chanson de Pienne, datant de son expérience malheureuse, commence ainsi : « Le roy mon souverain maitre / A fait mettre / A mon cœur grande douleur ». Elle est donnée comme chantée sur « Laissez la verde couleur », ce qu'une lecture attentive du *Recueil et eslite* (Anvers, chez Jan van Waesberge, 1576, p. 153) ne permet pas de confirmer, car il ne s'y trouve aucune mention du timbre à cet endroit. En revanche, la chanson de Pienne y figure en bonne compagnie, précédée et suivie de nombreuses autres chansons de même coupe, comme « D'un gosier machelaurier » de Pierre de Ronsard.
- 29 Brigitte Buffard-Moret, « "Sara la baigneuse" ou les avatars d'une chanson poétique de la Renaissance », communication Groupe Hugo du 21 octobre 2006.
- 30 BnF, Rés. P Yc 1400, p. 66.

Cet ajout manuscrit, que l'on ne peut dater précisément, évoque la pratique « à l'italienne » du chant à la lyre. Cet air, aux allures formulaires, permet de chanter la *Complainte de Didon à Enée, prinse d'Ovide* dont Du Bellay propose une traduction. La mélodie manuscrite suit de près la structuration poétique, puisqu'elle est fragmentée en six courtes sections que délimitent les barres de fin de vers<sup>31</sup>. La première portée sous laquelle est noté l'*incipit* du poème s'adapte aux trois premiers vers, ce que la main anonyme a bien pris soin de préciser en inscrivant sous la deuxième portée le début du quatrième vers. Cette façon de noter la mélodie en usant des barres de fin de vers semble avoir une fonction structurante. La barre indique très précisément au lecteur musicien quelle section mélodique il doit faire correspondre à tel ou tel vers. Si le « chant de Pienné » nous est aujourd'hui inconnu, l'air manuscrit qui accompagne la *Complainte* se présente comme une possibilité musicale, ouverte à la discussion, pour chanter le poème « O malheureux hérétiques ».

300

« SI JAMAIS FUT TELLE PITIÉ AU MONDE » ; AIR *DAME DONNER*

Complainte des Dames d'Yssoire, sur *Dames d'honneur je vous prie*<sup>32</sup>

Si jamais fut telle pitié au monde  
C'est dessus nous où tant de mal abonde,  
Helas, hélas, que ferons nous mon Dieu,  
Ayez pitié de nous en ce bas lieu.

Merle meschant bien te devons maudire,  
Car c'est pour toy, tu nous as fait détruire ;  
Trois ans y a par malediction,  
Que tu nous tiens en ta subjection.

Toy Chavignac est-ce là la promesse  
Que nous faisois avec mille caresse,  
Est-ce le bien, l'honneur & le profit,  
Que t'avons fait, & tu nous as détruit.

Où yrons nous, nous sommes vagabondes,

31 Sur la question des barres de fin de vers, voir Isabelle His, « La notation de la musique mesurée à l'antique », dans *Le Notazioni della polifonia vocale dei secoli IX- XVII – Parte seconda, secoli XV-XVII*, Pisa, Edizioni ETS, à paraître.

32 Texte établi par Tatiana Debbagi-Baranova. Voir ci-dessus, « Chansons : lieux de mémoire et enjeux d'actualité pendant la première décennie du règne d'Henri III (1574-1584) », p. 133-148, en particulier n. 16.

Parmy les bois courrons comme les ondes,  
Hé Dieu, hé Dieu, aye pitié de nous,  
Nous sommes tous comme avec[que] des loups.

Nous avons veu d'une pauvre maniere  
Maris pendus, noyez dans la riviere,  
Enfans tuez, hé mon Dieu quel horreur,  
A deux genoux nous te prions seigneur.

Nous avons bien eu fort grand abondance  
Or & argent, monnoye aussi finance :  
Helas plus rien nous n'avons maintenant,  
Nous faut aller nostre pain demandant.

Nostre beauté hélas est bien changée  
Nostre couleur ores est bien passee  
Noz yeux battus, de pleurs, & de gemirs  
Et nostre cœur plein de mille sospirs.

On ne parloit tousjours presque d'Issoire  
Pour marchandise, aussi pour bon vin boire  
Mais on dira de pauvre volonté,  
Issoire là, autresfois a esté.

C'est un desert bien pire qu'un vilage,  
Qui cause en est : c'est nostre esprit vottage,  
D'avoir esté tant rebelles au Roy,  
Et luy voulloir aussi faire la loy.

O Merle, hélas, bien nous mets en tristesse  
Tu es meschant, cauteleux en finesse,  
Quand tu as sceu le camp du Roy venir  
Soudainement tu t'es prins à fuir.

Tu emportas l'argent & la finance,  
Pour ton loyer, & bonne recompense,,  
Tu nous disois tes propos à rebours,  
Que tu allois nous querir du secours.

Tu t'es sauvé meschant rempli de rage,  
 Dans un chasteau qu'on nomme Mariage,  
 Et au bourbier tu nous as tous laissez,  
 Voilà le but, où nous as delaissez.

Or, puis qu'il plait à dieu roy d'excellence  
 Que nous soyons ainsi pour recompense :  
 Bien merité nous l'avons sans effort,  
 Plus ne nous reste, hélas, sinon la mort.

Prenez exemple à nous, dames des villes,  
 Sortez devant, ne soyez inutiles,  
 Abandonnez voz biens & vos amis  
 Ne vous mettez aux mains des ennemis.

Voyez comment nous sommes egarees  
 Parmi les champs comme bestes chassees  
 On nous dechasse comme chiens enragez  
 Mais enuers Dieu nous nous sommes rangez.

Et vous sçavez, hélas, que la fortune,  
 Toujours le pauvre afflige par coutume  
 Ne vous mocquez Dames des autres lieux,  
 Ils vous en pend autant devant les yeux.

Nous ferons fin à nostre grand tristesse  
 En gémissant la larme à l'œil sans cesse,  
 Nous prions Dieu le pere omnipotent,  
 Nous estre en ayde de son pouvoir tres grand.

Cette complainte des dames d'Issoire raconte la triste histoire de la ville. Celle-ci a été prise par les troupes du capitaine protestant Matthieu Merle en octobre 1575. D'origine modeste, il arrive à s'élever dans l'échelle sociale grâce à son protecteur, Jacques de Crussol, duc d'Uzès. Ayant échappé au massacre de la Saint-Barthélemy qui a coûté la vie à son maître, il se taille une véritable seigneurie en Auvergne. En 1575, il achète le gouvernement de Marvejols et s'empare militairement d'Issoire, de Pontgibaud et d'autres villages et châteaux. Il laisse ensuite la ville entre les mains de Christophe de Chavignac, nommé son gouverneur par Henri de Navarre, chef des protestants depuis sa fuite de la cour en 1576. Issoire leur a été accordée par

l'édit de Beaulieu en tant que place de sûreté. Pourtant, au début de la sixième guerre de Religion, elle est assiégée par l'armée royale, commandée par le duc François d'Anjou, frère cadet d'Henri III et ancien allié des protestants. Après trois semaines de combats, la ville est prise le 12 juin 1577. Le siège et la prise d'Issoire impressionnent beaucoup les contemporains par la violence extrême que subissent les habitants de la ville, saccagée et incendiée. Ainsi, les dames d'Issoire, ayant échappée à la mort – mais peut-être pas au viol – errent dans les champs en pleurant leurs maris et enfants massacrés. Elles se repentent d'avoir été rebelles à Dieu et au roi et reconnaissent avoir été justement punies pour leurs offenses. Que leur histoire serve de leçon aux dames persistant dans l'erreur calviniste!

Le timbre a été reconstitué d'après une version plus ancienne que celle proposée par Kate Van Orden. La musicologue se fondait sur un « timbre de timbre » : ayant trouvé d'une part que *Dame d'honneur* était timbre de « Par ou faut-il pauvre, que je commence », dans un recueil parolier sans musique notée<sup>33</sup>, et que d'autre part le premier recueil de Chardavoine<sup>34</sup> présente une notation musicale pour « Par ou faut-il », elle propose que cette mélodie soit celle du timbre *Dame d'honneur*, et s'adapte aux chansons dérivées (ill. 7).

7 Da - mes da - mes je vous prie à mains join - ctes, Car les re - grets que  
A - vec - ques moy de - plo - rez mes com - plain - tes,

12 j'ay de - dans mon coeur, Me cau - se - ront tout ma vi - e dou - leur,  
leur, Me cau - se - ront tout ma vi - e dou - leur.

7. Mélodie « Par ou faut il », Recueil Chardavoine fol. 123, et paroles substituées de Christophe de Bordeaux, d'après K. van Orden

Kate van Orden associe la mélodie « Par ou faut-il » de Chardavoine avec les paroles issues du recueil de Christophe de Bordeaux (ill. 8)<sup>35</sup>.

33 Kate Van Orden, « Female “Complaintes”: Laments of Venus, Queens, and City Women in Late Sixteenth-Century France », *Renaissance Quarterly*, 54/3, 2001, p. 837. Sa source : *Le Printemps des chansons nouvelles*, Lyon, Benoist Rigaud, 1579.

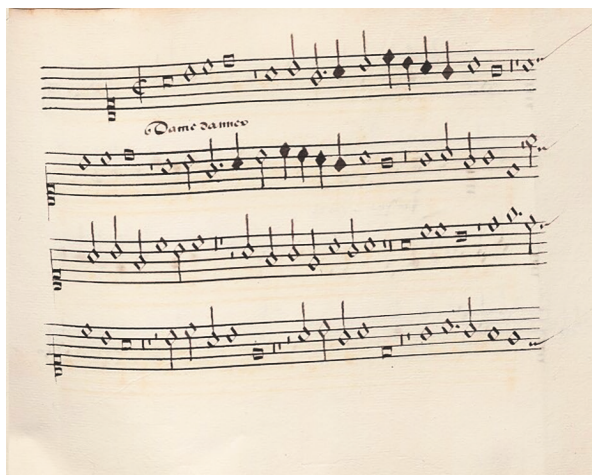
34 Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons [...]*, op. cit., (1576), p. 123.

35 *Ibid.*, fol. 123v°.

**P** Ar ou faut il, pauvre, que ie com-  
 Mon triste chant de ma si grande of-  
 mence, Et des regrets que i'ay de-  
 fence,  
 dans mon cœur, O pauvre ou est main-  
 tenāt ton honneur, O pauvre ou est, &c.  
 He-

8. Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons en forme de voix de ville*, Paris, Claude Micard, 1576, fol. 123vo © BnF

Nous avons opté pour une version manuscrite beaucoup plus ancienne, qui porte seulement un *incipit* de texte<sup>36</sup> (ill. 9). Ce manuscrit est entré en 1656 dans la Bibliothèque impériale par le biais de l'acquisition qu'en fit Ferdinand III auprès des héritiers de Raymond Fugger (1489-1535), d'Augsbourg, pour qui il avait été à l'origine mis en recueil<sup>37</sup>.



36 Vienne, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Manuscrit Mus.Hs. 18746, « Dame donner », fol. 38.

37 Oscar Verhaar, pour le *Medieval Music Manuscript Project* de l'ÖNB, [www.cantusplanus.at](http://www.cantusplanus.at), 2014, notice Digital Archive of Music Manuscripts (DIAMM).



Le manuscrit a été mis au point dans les ateliers du célèbre copiste Petrus Alamire, entre Malines et Bruxelles, et contient du répertoire du début du xvi<sup>e</sup> siècle, plutôt du Nord – celui qui correspond à l’aire culturelle des pays bourguignons. L’attribution de cette pièce à Josquin des Prés a été établie récemment par le musicologue Jaap Van Benthem<sup>38</sup>. Le travail du musicien Miguel Henry, qui en a transcrit les quatre voix, et les a mises en tablature pour le luth, ainsi que la chanteuse Esther Labourdette, qui en a extrait un archétype à partir des points d’appuis les plus importants de la ligne supérieure, en supprimant notamment les passages musicaux trop développés, mélismatiques et ornementaux, permettent d’entendre une mélodie plus ancienne, à l’appui de la « Complainte des Dames d’Ysoire ». Cette mélodie « supposée » a quelque parenté avec la mélodie de Chardavoine également.

4. « OYEZ LA TRISTE CHANSON » / « PARIS PARIS RESJOUYS TOY » ; AIR *LAISSEZ LA VERDE COULEUR*

Chanson de Madame de Guyse, & de la remonstrance que luy fist Monsieur son mary, sur le chant, *Laissez la verde couleur*<sup>39</sup>.  
Luy rendant foy & hommage.

Oyez la triste chanson  
D’une dame desolee  
Par un faux traistre garson  
Tout en tout deconsolée. bis.

Or, mon filz, as-tu ouy  
Ce que j’ay dict à ta mere,  
Que Dieu te laisse aujourd’huy  
Pour te regir comme pere.

Qui ploroit son cher espoux,  
Le regret de sa pensee,  
Ayant au cœur grand courroux  
Se trouvant fort offensee. bis.

Il te la fault honorer  
Et luy rendre obeissance  
Et saintement reverer,  
Car c’est de Dieu l’ordonnance.

38 Jaap van Benthem, « Einige wiedererkannte Josquin-Chansons im Codex 18746 der Österreichische Nationalbibliothek », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 22/2, 1971, p. 18-42.

39 Occurrences : *Le Recueil de plusieurs chansons nouvelles, avec plusieurs autres Chansons de guerres, & d’amours, plaisantes & recreatives, qui n’ont jamais esté imprimees jusques à present : nouvellement composees par divers Auteurs*, Lyon, [Benoit Rigaud], 1571, BnF, Rés. P Ye 2742), fol. 10 ; Christophe de Bordeaux, *Le Recueil des chansons des batailles...*, op. cit., [Bvii]. Le texte est établi par Tatiana Debbagi-Baranova d’après ce dernier ouvrage ; voir, ci-dessus, « Chansons : lieux de mémoire et enjeux d’actualité pendant la première décennie du règne d’Henri III (1574-1584) », p. 133-148, ainsi que la contribution d’Anne-Gaëlle Leterrier-Gagliano, ci-dessus, « Pleurer l’assassinat des Guises », p. 243-261, part. n. 21.

De le voir dedans son lict  
 Sa vie fort abregee,  
 Par le malheureux delict  
 De la fortune enragee. bis.

Elle le prent par la main  
 Luy disant toute exploree,  
 Mon amy doux & humain  
 Dictes moy vostre pensee. bis.

Alors respond son espoux  
 Ma compagne bien aymee,  
 Je vous prie de cœur doux  
 Honorez vostre ligne. bis.

Je vous laisse mes enfans,  
 Las, soyez leur bonne mere,  
 Je croy qu'ils sont bien dolens  
 De perdre si tost leur pere. Bis.

Monstrez leur songneusement  
 Par une oeuvre tresexquise  
 Tous les saincts commandemens  
 De Dieu et de son Eglise.

Et mon filz ici present  
 Le plus avancé en aage  
 Soit au Roy obeissant  
 Pour prendre aux cieux franchise.

Aye, mon filz, mon amy,  
 L'amour de Dieu & la crainte,  
 De ton pervers ennemy  
 La force sera estainte.

Pour la fin de mon propos  
 Mon cher filz je te commande  
 De vivre en paix & repos,  
 Car c'est ce que Dieu demande.

O divine Trinité  
 De ton treshault habitacle;  
 Conduis moy par ta bonté  
 La sus en son tabernacle.

O mon Dieu je voy des yeux  
 La grandeur de tes promesses:  
 Car mon esprit tout joyeux  
 Devers toy prent son adresse.

Helas mon Dieu je n'ay plus  
 Nulle doubte de ta grace,  
 D'autant que je vois sans plus  
 Devant ta divine face.

Ainsi se resjouyssoit  
 Ce noble prince de Guyse,  
 Quand à la mort souspiroit

Le 18 février 1563, le duc François de Guise, âgé de 44 ans, est blessé au siège d'Orléans par un gentilhomme protestant, Jean Poltrot de Méré. Sa blessure est mortelle. Chef militaire brillant de l'armée royale, Grand Maître de France, héros charismatique vénéré par les catholiques parisiens pour son engagement militaire dans la lutte contre l'hérésie, il meurt six jours plus tard. Alors que les poètes protestants célèbrent sa mort comme tyrannicide, les catholiques intransigeants déplorent la perte de leur champion. L'auteur de la chanson – probablement Christophe de Bordeaux – écrit les paroles à partir du libelle publié à Paris, chez Jacques Kerver, *Recueil des derniers propos que dit et tient feu tresillustre prince, messire François de Lorraine duc de Guyse [...] à Madame*

la Duchesse sa femme, Monsieur son filz, Messieurs les Cardinaulx ses freres, & à plusieurs assistans à l'heure de son trespas. Ce procédé est très fréquent à l'époque : l'auteur coupe de nombreux passages du texte en prose et ne laisse que les propos adressés par le duc à sa femme, Anne d'Este, et à son fils aîné, Henri, aussi bien que l'oraison finale par laquelle le mourant se remet entre les mains de Dieu. Les paroles restent pourtant très reconnaissables.

*Chanson nouvelle de madame de Guise*

*Recueil des derniers propos*

Et mon filz, ici présent,  
Le plus avancé en âge  
Sois au Roy obéissant  
Luy rendent foy & hommage  
Or, mon filz, as-tu ouy  
Ce que j'ay dict à ta mère,  
Que Dieu te laisse aujourd'huy  
Pour te regir comme père.  
Il te la fault honorer  
Et luy rendre obéissance  
Et sainctement reverter  
Car c'est de Dieu l'ordonnance  
Aye mon filz mon amy  
L'amour de Dieu & la crainte  
Et de ton pervers ennemy  
La force sera estainte

[*Le duc recommande ses enfants à son épouse :*] Je vous prie de tout mon cœur les avoir tous pour recommandez, et principalement mon fils icy présent. Qui estant le plus avancé d'aage pourra servir de guyde & d'exemple aux autres... Mon filz, tu as ouy ce te j'ai dit à ta mere, que Dieu te laisse pour tenir ma place. Je te commande de luy estre obéissant, & de luy rendre tousjours honneur & reverence, suyvant les bons conseilz & prudentes instructions qu'elle te donnera. Aye mon mignon, mon amy, l'amour & la crainte de Dieu, principalement devant tes yeulx & dedans ton cœur, chemine selon ses voyes [*suyvent les conseils pour éviter les erreurs de la jeunesse*]. Employe entierement ton pouvoir, & ta vie, pour t'en acquiter selon ton devoir, à l'honneur de Dieu & au contentement de ton Roy: lequel tu doibs reconnoistre apres Dieu, pour souverain maistre & seigneur, du tout luy dediant tes services

Le chansonnier introduit également dans la chanson un élément narratif et fictionnel. Là où l'imprimé commence directement par les paroles de François de Guise, la chanson débute par la description de l'épouse explorée au chevet de son mari qui lui tient la main et le prie de lui confier sa pensée. Cette scène est appelée à émouvoir celui qui écoute ou chante la chanson, composé sur l'air très connu et souvent employé, *Laissez la verde couleur*, la complainte de Vénus sur la mort d'Adonis (paroles de Mellin de Saint-Gelais, musique de Pierre Certon).

#### Sur le même timbre

Chanson de la deffaicte des huguenots, sur le chant de la verde couleur,  
Dont eux sçachans la verité,

Paris Paris resjouys toy,  
Ayant ouy les bonnes nouvelles,  
C'est que Dieu a donné au Roy  
Victoire contre les rebelles. bis

Sans plus monstrier chere marrie  
Ont mercié la Trinité,  
Et la douce vierge Marie.

Ce fut un jour de Vendredy  
Du mois de Mars dixhuictiesme,  
Que monsieur de Cossé apportit  
Les nouvelles avec bonnes enseignes.

Les feux de joye furent faicts  
Par tous les endroicts de la ville,  
Merciant Dieu en dictz & faicts  
D'une victoire si gentille.

Monsieur le duc d'Alençon,  
Ayant veu lettres d'assurance,  
S'en vint au Palais à haut son  
Pour en advertir l'assistance.

Depuis le Dimanche au matin  
La procession generale  
Fut faicte à monsieur Sainct Martin  
Des champs en ordre fort notable.

À tous messieurs de Parlement  
On donna nouvelle certaine,  
Dont ilz furent bien grandement  
Resjouys & mis hors de peine.

Nous devons remercier  
Jesus & sa douce mere,  
Et de jour en jour le prier  
Qu'il nous oste tous de misere.

Incontinent, sans plus tarder,  
S'en vont trestous à nostre Dame,  
Pour faire *Te Deum* chanter,  
Estans joyeux en corps & ame.

Et qu'il preserve nostre Roy  
De mal & de tout vitupere  
Monsieur & tout son noble arroy,  
Et luy doint victoire prospere.

L'horloge du Palais sonnit,  
Qui esmeut toute la commune,  
Autant le grand que le petit  
Pour sçavoir la bonne fortune.

Cette « Chanson de la deffaicte des huguenots »<sup>40</sup> présente comme timbre la célèbre chanson de Mellin de Saint-Gelais « Laissez la verde couleur », qui se trouve ici intitulée « Le chant de la verde couleur ». Il s'agit d'une série de quatrains d'octosyllabes respectant le schéma strophique du timbre. Plusieurs erreurs de versification en compliquent toutefois la mise en chanson.

#### Le timbre

« Laissez la verte couleur » est publiée pour la première fois sous le titre *Deploration de Venus sur la mort du bel Adonis*<sup>41</sup>.

Laissez la verde couleur,  
O Princesse Cytheree,  
Et de nouvelle douleur  
Vostre beaulté soit paree.

<sup>40</sup> Une seule occurrence, dans Christophe de Bordeaux, *Le Recueil des chansons des batailles*, *op. cit.*, fol. 34<sup>v</sup>-35<sup>v</sup>. Voir, ci-dessus, Tatiana Debbagi-Baranova, « Chansons : lieux de mémoire... », art. cit., p. 133-148, et Stéphane Partiot, « L'éloge de la paix dans les recueils de chansons sans musique publiés par les libraires-imprimeurs Rigaud et Bonfons (1548-1601) », p. 199-216, part. n. 14. Texte établi et annoté par Stéphane Partiot.

<sup>41</sup> *Deploration de Venus sur la mort du bel Adonis*, Lyon, A. du Moulin pour J. de Tournes, 1545.

Pleurez le filz de Mirrha  
Et sa dure destinee,  
Vostre œil plus ne le verra  
Car sa vie est terminee. (etc.)

Après plusieurs rééditions, la pièce de Saint-Gelais est déjà célèbre au milieu du xv<sup>e</sup> siècle quand elle fait l'objet d'un débat terminologique. L'avocat parisien Thomas Sébillet, dans son *Art poetique François. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancez en la Poesie Française*<sup>42</sup> mentionne « Laissez la verde couleur »<sup>43</sup> comme l'un des modèles du nouveau genre de l'ode à l'antique, avec trois autres pièces, « toutes tant congnes et chantées, qu'il n'est ja besoing de t'en escrire icy copie ». Mais Du Bellay réplique l'année suivante dans *La Deffence, et illustration de la langue francoyse*<sup>44</sup> en citant au contraire « Laissez la verde couleur » parmi les « Ouvraiges mieux dignes d'estre nommez Chansons vulgaires, qu'Odes, ou vers Lyriques<sup>45</sup> ».

Quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute que cette chanson, portée au pinacle par les uns, méprisée par les autres, est l'un des plus grands succès du xv<sup>e</sup> siècle. Dans une étude consacrée à ce texte<sup>46</sup>, Claire Sicard n'en dénombre pas moins de 32 témoins textuels différents entre la fin des années 1540 et 1576 : 11 manuscrits, dont un avec musique, 10 imprimés « textuels », 5 livres de chansons sans musique, 6 livres de musique.

Dans les volumes de chansons sans musique, « Laissez la verde couleur » apparaît comme un « chant » propice à soutenir la récitation musicale de textes aux thématiques diverses parmi lesquelles des poèmes traitant de l'actualité. Cette poésie, lorsqu'elle est citée comme « chant » ou « air », fait référence à une

42 Thomas Sébillet, *Art poetique François. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancez en la Poesie Française*, Paris, Arnoul L'Angelier, 1548. On citera le texte d'après l'édition originale. Voir aussi l'édition de Félix Gaiffe, Paris, E. Cornély, 1910, et celle de Francis Goyet : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 1990, p. 122-128.

43 Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres*, éd. Donald Stone Jr, Paris, Société des textes français modernes, 1993-1995, t. I, p. 246-255. Pièce déjà citée par Sébillet sous le nom d'ode dans le livre I, chap. V.

44 Voir Joachim du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue française*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 131-138. Aux pièces citées par Sébillet, Du Bellay ajoute « Amour avec Psyches », une chanson de Pernelle du Guillet. Toutes ces pièces avaient paru dans le même recueil collectif sous le titre *Déploration de Venus sur la mort du bel Adonis. Avec plusieurs chansons nouvelles*, Lyon, Jean de Tournes, 1545, 1547, 1548. Si Du Bellay les nomme chansons, c'est que, de fait, elles avaient paru sous ce titre l'année précédente.

45 *Ibid.*, p. 134.

46 Claire Sicard, « Laissez la verde couleur dans (presque) tous ses états », *Démêler Mellin de Saint-Gelais*, Carnet de recherche *Hypothèses*, 14 mars 2018, [En ligne] <https://demelermellin.hypotheses.org/4717>.

mélodie qui semble bien connue des lecteurs et dont on trouve diverses traces dans les volumes de musique :

1552 : Pierre Certon, *Premier livre de chansons composé en musique à quatre parties*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard [version polyphonique à quatre parties]

1555 : Adrian Le Roy, *Second livre de guitare, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville : nouvellement remises en tablature*, Paris, Le Roy et Ballard [version pour voix soliste et guitare]

1561 : [Jacques Arcadelt], *Tiers livre de chansons nouvellement composé en Musique à quatre parties, par M. Jaques Arcadet, & autres auteurs*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard [version polyphonique à quatre parties]

1573 : Adrian Le Roy, *Premier livre de chansons en forme de vau de ville composé à quatre parties*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard [version polyphonique à quatre parties]

1576 : Jehan Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et Poètes François, tant anciens que modernes*, Paris, Micard [version pour une voix seule] n° 74 p. 73 ; *idem*, 1588, n° 73 p. 130.

310

Dans ces recueils publiés entre 1552 et 1576, les musiciens proposent des arrangements différents de la même mélodie<sup>47</sup>. C'est ainsi qu'il existe trois versions de « Laissez la verde couleur » à quatre parties vocales, une pour voix et guitare et une pour voix seule. Malgré les dates d'édition, rien n'indique que la version de Le Roy (1556), pour un chanteur soliste accompagné d'une guitare, soit postérieure à celle pour quatre parties vocales<sup>48</sup>. De plus, si l'on en croit Barthélemy Aneau, Mellin de Saint-Gelais pratique le chant soliste en s'accompagnant du luth :

Et si vous autres me mettez en avant un Mellin, Monsieur de Saint-Gelais, qui compose, voire bien sur tous autres, vers lyriques, les met en musique, les chante, les joue et sonne sur les instruments je confesse & say ce qu'il sait faire, mais c'est pour luy. Et en cela il soutient diverses personnes, & est poète, musicien, vocal et instrumental. [...]. Mais de tels que luy ne s'en trouve pas treize en la grand douzaine [...]<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Seul Jacques Arcadelt en propose une version variée dans laquelle Philippe Desan et Kate Van Orden voient un « écho [du] style » de Mellin de Saint-Gelais (« De la chanson à l'ode : musique sous le mécénat du Cardinal Charles de Lorraine », dans Yvonne Bellanger [dir.], *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 482).

<sup>48</sup> Ce *Second livre de guitare, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville* [...] est très probablement une réédition d'un volume publié initialement entre 1551 et 1552. Il s'inscrit en effet dans une série éditoriale commencée en 1551 avec un premier livre et poursuivie en 1552 avec un troisième livre. Voir François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Heugel et Cie, Société française de musicologie, 1955.

<sup>49</sup> Barthélemy Aneau, *Le Quintil horatian*, dans Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. cit., p. 351-352.

Pour cette raison, on peut supposer que les textes de Saint-Gelais en général, et « Laissez la verde couleur » en particulier, ont connu d'abord une mise en musique pour voix et instrument, ou que celle-ci est tout au moins contemporaine des versions polyphoniques. Hypothèse d'autant plus plausible que dès 1544 Guillaume Des Autels écrit une « Complainte sur la mort de Clement Marot par Calliope muse qui se peult chanter sur Laissés la verde couleur »<sup>50</sup>, titre attestant d'une part qu'à cette date la mélodie est déjà suffisamment connue pour être citée comme timbre dans une publication poétique, d'autre part qu'on ne saurait attribuer à un musicien en particulier la composition de ce chant. Pour cette raison, le corpus musical formé par les différentes versions de « Laissez la verde couleur » témoigne du travail d'arrangeur davantage que de compositeur que mènent les musiciens sur le répertoire de la chanson au XVI<sup>e</sup> siècle. Chez Certon (1552, ex. 1) comme chez Le Roy (1576, ex. 2), la polyphonie révèle en effet une texture en faux-bourdon :

Supertius  
Lais - sez la ver - de cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Contraltino  
Lais - sez la ver - de cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Tenor  
Lais - sez la ver - de cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Bassus  
Lais - sez la ver - de cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Exemple 1. Pierre Certon, *Laissez la verde couleur* (1552), [extrait]

Supertius  
Lais - sés la ver - te cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Contraltino  
Lais - sés la ver - te cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Tenor  
Lais - sés la ver - te cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Bassus  
Lais - sés la ver - te cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Exemple 2. A. Le Roy, *Laissez la verte couleur* (1573-C), [extrait]

50 Guillaume Des Autels, « Complainte sur la mort de Clement Marot par Calliope muse qui se peult chanter sur Laissés la verde couleur », dans *Le Moy de May de Guillelme Deshautelz de Montcenis en Bourgoigne*, Lyon, Olivier Arnoullet, [ca 1544].

Dans ces passages en faux-bourdon, la mélodie est placée au ténor, tandis que la partie de *superius* est notée en sixtes parallèles par rapport à lui. Les deux voix produisent ainsi un duo structurel qui apparaît comme l'ossature première de la polyphonie. La basse alterne des intervalles de quintes et de tierces en dessous du ténor, alors que le *contratenor* réalise des quarts et des tierces au-dessus du ténor. Ce principe d'écriture, qui produit des accords en triade à l'état fondamental, n'est pas sans rappeler les règles que fixait Monachus pour produire un faux-bourdon<sup>51</sup>. De son côté, Le Roy propose une nouvelle disposition vocale sans doute pour donner une allure plus moderne à la pièce : le duo structurel est en effet déplacé vers les deux voix supérieures de la polyphonie. Le *superius* chante la mélodie, tandis que le *contratenor* est écrit à la tierce inférieure. Le ténor perd ainsi son rôle mélodique pour devenir une voix d'accompagnement. Le procédé d'harmonisation utilisé par Certon et Le Roy pouvait aussi bien être improvisé par les chanteurs à la Renaissance<sup>52</sup>.

312

En tant que timbre, *Laissez la verde couleur* s'entonne agréablement, à partir de la ligne supérieure essentiellement (celle d'Adrian Le Roy par exemple). Dans les deux éditions du recueil de Jean Chardavoine, elle est proposée quasiment à l'identique. Des petites variantes de rythme, qui altèrent la métrique, sont observées, mais rien d'inhabituel. La liste impressionnante de chansons (textes) qui s'appuient sur ce timbre dans la seconde moitié du siècle montre la vitalité et l'intérêt de confronter les sources et les usages précis des timbres : pour *Laissez la verde couleur*, comme on le verra aussi pour *Les Bourguignons* et *Au boys de dueil*, une fois la pièce adoptée à Genève pour chanter des chansons spirituelles, les publications de parodies catholiques se fixent pour objectif de combattre le cantique protestant dans ses termes mêmes, et supplanter par de nouvelles paroles, si possible, sur les airs mêmes annexés par l'ennemi, les textes et les idées réformés.

Ce qui paraît finalement évident au premier abord ne l'est pas toujours lorsqu'on travaille sur les sources, tant les domaines peinent à s'entremêler : c'est tout l'intérêt d'une rencontre scientifique autour de ces timbres que d'en

51 Dans son traité, Monachus donne en effet la règle suivante : « Règle IV : Si le soprano du faux-bourdon évolue en sixtes et octaves [par rapport au ténor], on réalisera le Contre-ténor basse avec des quintes et des tierces au-dessous du ténor ; mais l'avant-dernière note doit être une quinte au-dessous du ténor, et l'antépénultième doit être une tierce au-dessous du ténor ; les autres intervalles doivent alterner des quintes et tierces hormis la première et la dernière notes qui sont des octaves ou unissons. Le contra-alto de ce faux-bourdon réalisera une quarte au-dessus du ténor pour l'avant-dernière note, et une tierce pour l'antépénultième [...] » (*De preceptis artis musicae*, Venise, Biblioteca Marciana, ms. Lat. Z 336. Traduction de Jérémie Couleau, *Le Faux Bourdon et ses pratiques en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, mémoire de master 2 dirigé par Philippe Canguilhem, Université de Toulouse II le Mirail, 2010, p. 22-23).

52 Sur la question de l'improvisation vocale polyphonique à la Renaissance, voir Philippe Canguilhem (dir.), *Chanter sur le livre à la Renaissance : les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout, Brepols, 2013.



évoquer la profondeur et la dynamique historique. Ainsi pour *Laissez la verde couleur*, aux côtés de la genèse littéraire, de la circulation et de la présence du timbre dans les recueils poétiques au début de la période<sup>53</sup>, jusqu'en 1553 au moins, d'après les relevés de Claire Sicard, s'ouvre une phase de compositions poétiques dans un contexte confessionnel : et si le timbre est utilisé pour des noëls<sup>54</sup>, les recueils de cantiques, de Jean Girard d'Auxonne (1558) à Christophe de Bordeaux (ca 1579-1580) utilisent, semble-t-il, ce timbre à deux niveaux : en raison, probablement, de l'association avec l'idée de la plainte féminine, un thème repéré par les études littéraires et musicologiques<sup>55</sup> et qui fédère en effet certains de ces textes entre eux ; mais aussi parce que paraissent à un rythme soutenu, à partir de 1545, des chansons spirituelles réformées qui le prennent pour support. Anne Ullberg met en évidence les suivantes, toutes chantées sur *Laissez la verde couleur*<sup>56</sup> :

- « A ton chant melodieux », présente régulièrement dans les recueils de chansons spirituelles de 1555 à 1678 (dans 8 recueils, sur un total d'une dizaine) ;
- « Auprès d'un poignant buisson », attr. Marot, en 1545 (timbre : *Auprès d'un poignant buysson*) ; puis à partir de 1555 avec le timbre *Laissez la verde couleur*, en 1555, 9 recueils en tout ;
- « Dames qui au plaisant son », sur un texte de Guillaume Guérout, à partir de 1558 et jusqu'en 1678 ;
- « Seigneur venge le mespris », sur ce timbre depuis 1569, publiée pour la première fois en 1555 avec pour auteur D.D., ensuite dans six autres recueils, soit la quasi-totalité des ouvrages genevois de cette « lignée » de chansons spirituelles ;
- *Dames qui au plaisant son* devient à son tour timbre de noëls et de chanson spirituelle : « Createur de l'univers », 7 recueils entre 1555 et 1678.

Sous réserve de plus ample inventaire encore, on peut se demander, en première approche, si la publication de la chanson spirituelle « Auprès d'un poignant buysson », attribuée à Marot et disponible dès 1545, n'est pas celle qui

53 Voir les communications et analyses éclairantes de Claire Sicard, « Laissez la verde couleur... », art. cit., particulièrement sa note 27.

54 Les noëls existent depuis les deux dernières décennies du xv<sup>e</sup> siècle en tant que compositions versifiées sur timbres, et ne s'inscrivent pas dans le même processus de guerres confessionnelles que les recueils de cantiques de la seconde moitié du siècle. Ils ne sont pas « d'abord » militants, ou alors d'une façon différente. Pierre Rézeau en dénombre à ce jour deux : « Bien resjouir nous devons », sur *Laissez la verde couleur*, n° 70, dans une édition de 1578, seule source, et un second, manuscrit, de la fin du siècle (n° 836) : « Triste peuple des Gentils », Noël nouveau sur *Laissez la verde couleur* ou sur *Dames qui au plaisant son*, ms. BnF Fr. 14983, fol. 244v° (Pierre Rézeau, *Les Noëls en France...*, op. cit., n° 70 et 836).

55 Kate Van Orden, « Female "Complaintes" », art. cit., p. 801-845.

56 Anne Ullberg, *Au chemin de salvation. La chanson spirituelle réformée, 1533-1678*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2005, p. 337-378.

a déclenché la lutte entre cantiques et chansons spirituelles, un front que semble ouvrir Jean Girard d'Auxonne à partir de 1558. Or « Auprès d'un poignant buysson » ne portait pas cette indication de timbre dans l'édition de 1545<sup>57</sup>. Ce n'est que dans le recueil de 1555 que la mention *Laissez la verde couleur* fait son apparition. Dès lors, une chronologie mettant en évidence les deux camps dressés autour de ce timbre permettrait d'illustrer les différents visages de l'iconoclasme, et de mieux qualifier, au plus près, l'usage des signes et des symboles que chaque parti convoque.

##### 5. « ESJOUISSEZ VOUS FRANCE » ; AIR LA PIAFFE DES FILLES

Chanson nouvelle de la resjouissance du peuple de France, sur l'entrée du Roy de Pologne dans la ville de Paris, sur le chant de *La piaffe des filles*

314

Esjouissez vous France  
 Et vous aussi François  
 Plus vous n'aurez souffrance  
 Car Henry de Valois  
 Va monstrier qu'il est vertueux  
 A son entrée  
 Pour prendre le sceptre Royal  
 Tant triomphal.

Henry de Valois brave  
 En grandeur triomphal,  
 Il a mis les esclaves  
 Dans le trou infernal,  
 Le jour & veille saint Loys,  
 A coups d'espée,  
 Monstrant qu'il estoit en arroy  
 Frere du Roy.

O le maintien de Prince  
 O le grave Seigneur,  
 Empereur des provinces,  
 O le brave vainqueur :  
 C'est le Dieu Mars, il est parfait  
 En toutes armes,  
 Bien l'a monstré aux huguenots  
 Bien mal devots.

Donc après la furie  
 A faict la douce paix,  
 Ayant faict la tuerie  
 Des malheureux infects,  
 Il a receu l'election,  
 D'estrange terre,  
 Il se fera couronner Roy  
 En brave arroy.

Et devant la Rochelle  
 Combien a il esté,  
 Pour vaincre les rebelles,  
 Pour les vouloir dompter

Il fera son entrée  
 Ainsi qu'un Empereur,  
 Dans les portes carrées,  
 Rejettant tout horreur,

57 Dans ce recueil, aujourd'hui à Vienne, la chanson est pourvue d'un timbre éponyme : « se chante sur *Auprès d'un poignant buysson* ». Le cas est rare, mais pas isolé : dans les faits, les parodies appuient souvent leur premier vers sur leur modèle, en signalant par là-même l'air adéquat pour entonner.

Plus hardy que n'est le lyon  
En embuscade,  
Faisant renfort sur les rampars  
De toutes pars.

Vous bourgeois de la ville  
Toutes gens de mestiers  
Venez de pas agile,  
Sortez de tous quartiers  
Faites honneur à cest Hercules  
Roy de Pologne,  
Monstrera bien qu'il est vestu  
De la vertu.

Vous dames & damoiselles  
Plourez le partement,  
Nourrices & pucelles,  
Accourez vistement,  
Baisez les pas de ce trescher  
Prince tressage,  
Lequel s'en va voir l'estranger  
Pour nous laisser.

Mais devant la noblesse  
Fera braver les Dieux,  
Toutes nymphes & deesses  
Eslevées en tous lieux  
Seront dessus les beaux portaux  
Couverts de Lierre,  
Ores voyons commencement  
Du partement.

En mai 1573, Henri, duc d'Anjou, frère cadet du roi Charles IX, est élu roi de Pologne par la Diète générale des Polonais, grâce à l'action de son ambassadeur, l'évêque de Valence, Jean de Monluc. La Pologne étant un état multiconfessionnel, celui-ci réussit un véritable tour de force en convainquant les électeurs de l'innocence du duc d'Anjou dans le massacre de la Saint-Barthélemy, attribué à la fureur de la populace. Lorsque le duc apprend la nouvelle, il commande l'armée royale qui assiège la ville protestante de La Rochelle. Il est alors obligé d'abandonner l'entreprise : la paix est conclue et le siège levé le 6 juillet.

Monstrera qu'il s'en va laisser  
La noble France,  
France tu ne sçay que tu pers  
En tes secrets.

Noble Roy de Pologne,  
Vous aussi Polognois  
Faut il que tu t'eslongne  
Hors du pays François ?  
Ouy, car tu as eu le don  
Du Roy celeste,  
Lequel t'a fait victorieux  
Et bien heureux.

Nous ne parlons qu'en trance  
Que pour ceste heure icy.  
Mais apres l'excellence  
Nous serons plus hardis,  
De donner le loz au Seigneur  
Roy de Pologne,  
Le los merite desormais  
A tout iamais.

Cette chanson célèbre l'entrée du nouveau roi de Pologne à Paris, le 14 septembre 1573, au cours de laquelle une fête organisée par sa mère, Catherine de Médicis, a été donnée en son honneur. Contrairement à l'image officielle d'un prince tolérant, la chanson présente Henri d'Anjou comme un dieu Mars qui a « mis les esclaves / dans le trou infernal, / Le jour & veille saint Louis ». La Saint-Louis est fêtée le 25 août : le passage affirme donc, avec fierté, que le duc d'Anjou était bien l'un des bourreaux de la nuit de Saint-Barthélemy (du 24 août).

#### Le timbre

*La Piaffe des filles* est attestée en notation musicale depuis 1576, au moment où Jean Chardavoine l'insère dans son singulier recueil de chants à voix seule, un des premiers imprimés du genre dans le domaine profane<sup>58</sup>. Patrice Coirault, spécialiste français de la chanson populaire, la fait figurer au nombre des rares pièces « non littéraires » de ce recueil<sup>59</sup> :

La plupart ont pu être populaires dans la bonne société des villes. Plusieurs sont des poésies de membres de la Pléiade ou son école. Six seulement ne sont pas des pièces littéraires ou ressemblent à des chansons des rues (Comme l'*Oublieux* ou la *Piaffe des filles*). Aucun n'est antécédent de chanson folklorique.

Parmi les quelque 190 pièces si variées du recueil Chardavoine, isoler ainsi *La Piaffe des filles* est remarquable, et manifeste la volonté du folkloriste de savoir si des chansons folkloriques ont pu se joindre à des recueils littéraires et, le cas échéant, d'évaluer leur antériorité.

L'air est dansant, mais n'a pourtant jamais été cité dans les ouvrages chorégraphiques du début du XVI<sup>e</sup> siècle, ou imprimé comme musique de danse. Il n'a pas non plus connu de fortune polyphonique ou savante. Sa versification montre des strophes de type 6fMfM 8/4 8M<sup>2</sup>4M<sup>2</sup>, ou si l'on veut, un quatrain d'hexasyllabes à rimes croisées, la féminine d'abord, suivi de deux distiques de vers organisés en 8 et 4 syllabes, 8/4, dont le premier rompt avec toute idée de rime, quelles que soient les strophes (et dans toutes les parodies de même), alors que le second est porteur d'une rime masculine distincte de la première. Les strophes sont toutes différentes.

En tant que timbre, *La Piaffe des filles* appartient plutôt au dernier quart du siècle : Pierre Rézeau en signale une utilisation pour un Noël imprimé daté

58 Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons [...]*, op. cit., (1576), p. 261.

59 Patrice Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Éditions du Scarabée, 1953-1963, 4 vol., t. I, n. 1 p. 33.

de la même période<sup>60</sup>. Elle est utilisée à plusieurs reprises comme timbre de chansons nouvelles (textes parodiques), ainsi dans l'anthologie éditée par Benoît Rigaud en 1579, le *Sommaire de tous les recueils*: « Chanson nouvelle sur la Piaffe des filles sur le chant *Ecoute gars je t'en prie* ».

La version musicale notée par Chardavoine coïncide presque avec celle rapportée dans le chansonnier Maurepas (BnF Français 12657, *Airs notés*, Lettre L, p. 57) au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui est en soi remarquable : de fait, cette chanson, plutôt reléguée dans le domaine oral du fait de son usage comme timbre, a peut-être moins que d'autres subi l'érosion liée à des réemplois savants et des mises en musique polyphonique. Ses qualités dansantes lui confèrent aussi une longévité plus importante même que les textes qu'elle porte.

La piaffe des filles constitue le pendant féminin de la piaffe masculine ou guerrière<sup>61</sup>, la piaffe étant comprise comme parade morguée des courtisans, moquée à divers titres dans plusieurs textes satiriques de la période<sup>62</sup>. Elle correspond à un goût jugé excessif pour le vêtement, la posture, l'en-dehors et une certaine agressivité de manières, comme en témoignent les différentes définitions données depuis le dictionnaire de Nicot (1606). On la trouve mise en évidence de cette façon dans des recueils contemporains<sup>63</sup>:

#### Chanson de la piaffe de La Lune

Je veux vous faire rire  
 D'un certain hanneton  
 Ainsi que j'ay oüy dire  
 A un bon compagnon  
 Incontinent quand fut entré  
 En la chambrette  
 Il commença à deviser  
 Et se jouer.  
 [...]

60 Pierre Rézeau, *Les Noël en France...*, *op. cit.*, n° 468 p. 505, « Laissons nos pleurs et larmes », impr. Paris, Arsenal 8° B.L. 10620 Rés. (4), fol. 48-49 v°.

61 Il existe une pièce musicale polyphonique intitulée *La piafe guerriere* (« Pour piafer il se faut contrefaire »), Jean Servin, Pesnot, RISM 1578/ S2840.

62 Par exemple, Henri Estienne : « Nous appelons parade et bravade, eux [les courtisans] diroyent piaffe, ce que nous nommions magnificence » (*La Precellence du langage françois*. Nouvelle édition accompagnée d'une étude sur Henri Estienne et de notes philologiques et littéraires, éd. Louis Feugère, Paris, J. Deblain, 1850, p. 375). Le terme est perçu comme récent par Pasquier : « Piafer, que l'on approprie à ceux qui vainement veulent faire les braves, est de nostre siecle » (Étienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, VIII, 3, éd. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Honoré Champion, 1996, t. III, p. 1523).

63 Ms. Rasse des Neux BnF, Français 22565, fol. 28 p. 63. Voir ci-dessus la pièce 27 et la note 21 de l'article de Gilbert Schrenck, « Le chant de l'actualité dans le *Recueil poétique* (ms. Français 22565 de la BnF) de François Rasse des Neux », p. 181-198.

Inutile de préciser que la métrique de cette chanson manuscrite permet de l'entonner sur le timbre *La Piaffe*. La chanson est datée sur cette même page du 25 mars 1572, ce qui constitue un des tout premiers jalons pour l'usage de ce timbre. Ce manuscrit contient encore deux sonnets « Aux Piaffeux » (« Je me ry quand je voys de ces jeunes guerriers / Marchant au petit pas la façon effrontée... », et « Ils iront, non feront, ces compaignons guerriers... » fol. 77 p. 163, daté cette fois de 1575).

318

Cependant, l'esprit de cette danse évoque plutôt la joie et non le sous-entendu de critique sociale sur la posture courtisane, dont on ne voit d'ailleurs pas nettement comment il fonctionnerait, sur son versant péjoratif, avec le texte triomphal pour l'entrée d'Henri d'Anjou, dans Paris, le 14 septembre 1573, en qualité de nouveau roi élu de Pologne. Cette chanson a été transcrite, pour la première fois, sous le titre « Chanson nouvelle de la resjouissance du peuple de France, sur l'élection du roy de Pologne ; sur le chant de : La piaffe des filles » dans *Le Recueil des chansons des batailles & guerres aduenues au Royaume de France, durant les troubles. Par Christofle de Bordeaux & autres*, publié par Nicolas de Bonfons à Paris en 1575, puis rééditée par le même éditeur en 1576 au sein du *Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales* avant d'être reprise à Lyon, par Benoist Rigaud, dans *Le Plaisant Jardin des belles Chansons, choisies entre les plus nouvelles qu'on chante à present, non veües par cy devant*, en 1580.

En sorte que le timbre est on ne peut plus en vogue dans cette décennie. La relation qui s'établit en ces occasions avec le pouvoir royal assure sans doute à ce modeste timbre une place enviable dans les différentes collectes de pièces d'intérêt historique, de Rasse des Neux à Maurepas en passant par Clairambault, jusqu'à Émile Picot.

#### 6. « CHRESTIENS QUI SERVEZ DE BON CŒUR » ; AIR *LES BOURGUIGNONS*

Chanson nouvelle de l'ymage Nostre dame qui a esté remise à la porte saint Honoré, sur le chant *Les Bourguignons ont mis le camps devant la ville de Peronne*<sup>64</sup>.

Chrestiens qui servez de bon cueur	A la porte saint Honoré
La benoiste vierge Marie,	Il y avoit une belle ymage
Et la revere[z] par honneur	Qui assise y avoit esté

<sup>64</sup> Il s'agit de la procession expiatoire du 9 juillet 1562 pour demander pardon à Dieu pour l'acte iconoclaste perpétré sur la statue de la Vierge à la porte Saint-Honoré. Texte établi par Tatiana Debbagi-Baranova, chanson citée ci-dessus : « Chansons : lieux de mémoire », art. cit., p. 140, n. 32.

Perseverez je vous supplie  
Et vous verrez les heretiques  
Ains au bas & aux pieds foullez  
Car c'est nostre mere nourrice  
Soulas des pauvres affligez.

N'est il pas de Malheur né  
Mais comme avoit il le courage,  
Au fort ce n'est pas le premier  
Qui nous a faict un tel outrage,  
Sus Chrestiens prenons bon courage  
Nous aurons victoire sur eulx.  
Servons Dieu & la sainte vierge  
Qui est tresoriere des Cieulx.

Les heretiques vicieux  
Pensoiert pour rompre cest ymage,  
Nous oster de deuant les yeulx  
L'honneur deu a la Sainte vierge,  
Mais si debois crever de rage  
Nous la prions & nous serons sauvez  
Car elle est des Cieulx la concierge  
Soulas des pauvres affligez.

Et noble ville de Paris  
Comme souffre tu cest outrage  
De veoir rompre & briser ainsi  
Des saints & saintes les ymages,  
Par ces huguenots plains de rage  
Fais Justice de ces mastins  
Car nous avons bon tesmoignage  
Que Dieu veult qu'on prie les saints.

Le Samedy xi. jour  
De Juillet sans plus contredire  
Les bons Chrestiens sans nul sejour  
Firent procession jolie  
Et sont tous partis de L'Eglise  
De Saint Germain de Lauxerrois

A l'honneur de la Sainte Vierge  
Un huguenot par son outrage  
La esté rompre & despecer  
N'estoit il pas remply de rage  
Dessus une pierre se venger?

Quand & quand la procession  
Fut portee en grand' reverence  
Par plusieurs gentils compagnons  
De la vierge la remembrance,  
Puis fut remise sans doubtaunce  
Après le service divin  
En despit de ces libertins.

Les Cappitaines du quartier  
Au lieu de l'autre en grand louange  
Marchoiert en fort bien equipage  
Suyuis de leurs harquebouziers  
Qui avoiert trestous bon courage  
Sy on leur eust faict quelque outrage  
De frapper a tort & travers  
Sur ses huguenots plains de rage  
Qui ont tourné leur Robbe à l'envers.

Vous qui escoutez la Chanson  
Priez pour celuy qui la faicte  
Sa esté un jeune garson  
Qui ne dira pas le contraire,  
Vous priant peuple debonnaire  
Le supporter se il a mal faict  
Prions Dieu & la Sainte vierge  
Qui nous pardonne nostre meffaict

Chantant pour l'honneur de Marie  
Ung chant qui est doux & courtoys.

320

Cette chanson, composée en juillet 1562 par le bourgeois parisien Christophe de Bordeaux, raconte la procession de réparation organisée par les catholiques parisiens suite à la mutilation de la statue de la Vierge se trouvant sur la porte Saint-Honoré. Les actes iconoclastes deviennent de plus en plus nombreux depuis 1561 : les calvinistes cherchent ainsi à montrer qu'aucune force divine n'habite les représentations du Christ, de la Vierge ni des saints, que le bois n'est que bois, la pierre n'est que pierre. Leur vénération n'est donc autre chose que de l'idolâtrie. Pour les catholiques, la destruction et la mutilation des images est un blasphème qu'il faut réparer de toute urgence, afin d'éviter le châtement divin qui menace de s'abattre sur la communauté. La chanson décrit le déroulement habituel de la procession pénitentielle : les participants portent une nouvelle statue – dont ils ont certainement financé la confection – en chantant les hymnes en honneur de Marie et en demandant le pardon pour l'offense commise, de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois jusqu'à la porte Saint-Honoré. Les lieux profanés sont aspergés de l'eau bénite, une messe est célébrée puis la nouvelle statue est remise à la place de la sculpture abîmée. Chanter cette chanson signifie participer, spirituellement, à cette démarche pénitentielle.

#### Le timbre

L'air *Les bourguignons ont mis le camp* ou *mirent le camp* est l'un de ces timbres insaisissables du XVI<sup>e</sup> siècle, et ce n'est semble-t-il que par hasard qu'il a pu intéresser un musicien pour en faire une composition, qui nous permet d'en garder trace. Deux versions subsistent : l'une est un canon à deux voix provenant d'un musicien lyonnais, Francesco Layolle, avec le texte complet ; l'autre est une tablature de luth intitulée « Les Bourguignons », un intitulé très court qui peut prêter à multiples interprétations. À l'usage, nous avons choisi la seconde parce que sa facture était inhabituellement dépouillée : le luthiste semble jouer là une chanson très simple avec des accords, au contraire du style instrumental de bien d'autres pièces. La ligne supérieure qui s'en dégageait a donc été reprise et s'adapte parfaitement aux textes des chants historiques conservés. La première pièce, le canon de Layolle, qui demeure la seule source musicale conservant les paroles, commençait de prometteuse façon, par une sorte d'appel de trompe de chasse ou de trompette, mais sa facture savante (une seule ligne mélodique doit générer une polyphonie) l'emplit de notes supplémentaires au cœur desquelles nous n'avons pas pu trouver d'appuis syllabiques sûrs pour



retrouver un archétype<sup>65</sup>. La tablature de luth de Julien Belin<sup>66</sup> convient bien, mais se trouve plus éloignée de la date du siège de Péronne (1536) que les paroles commémorent. C'est que l'usage ultérieur d'un timbre est distinct de son usage premier.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, Émile Picot a mis en évidence en plusieurs occasions ce timbre, tout en déplorant ne pas en avoir découvert les paroles. C'était pourtant un domaine dans lequel peu de choses échappaient au grand bibliographe de la collection du baron Rothschild. Le timbre avait par lui été relevé deux fois dans son recueil<sup>67</sup>. Les sources vont des recueils de chansons spirituelles protestantes (1555) aux placards de Dijon en passant par le recueil de Christophe de Bordeaux. Lors de la rédaction de la préface aux *Noelz de Jehan Chaperon, dit Le Lassé de repos, publiés d'après l'exemplaire unique de la bibliothèque de Wolfenbüttel* (Paris, Morgand et Fatout, 1878, et 1879 à la couverture), la source musicale (trouvée chez Eitner) lui était déjà connue, ainsi que les textes néerlandais qui adoptent ce timbre.

Voici les sources mises en valeur par Picot :

1<sup>o</sup> Chanson sur le chant : Les Bourguignons (vers 1540).

Quand j'ay bien a mon cas pensé,  
D'une chose me reconforte...

*Recueil de plusieurs Chansons spirituelles tant vieilles que nouvelles* [par Mathieu Malingre] (s. 1, 1555, pet. in-8), p. 146; – Chansonnier huguenot, 336.

2<sup>o</sup> Chanson nouvelle composée par un souldart faisant la centinelle sur les remparts de Metz; et se chante sur le chant : Les Bourguignons mirent le camp, ou Les regrets que j'ay de m'amy, etc.

Le mardi devant la Toussains  
Est arrivée la Germanie...

65 Francesco Layolle, dans *Le Parangon des chansons. Quart livre contenant XXXII chansons a deux et a trois parties : que oncques ne furent imprimees au singulier prouffit et delectation des musiciens*, Lyon, Jacques Moderne, 1538. RISM 1538/18. Réédition 1539/19.

66 *Premier livre contenant plusieurs motetz, chansons & fantaisies*, Paris, Du Chemin, 1556, n<sup>o</sup> 13; exemplaire unique à Munich.

67 Émile Picot, « Chants historiques français. Règnes de Louis XII et François I<sup>er</sup> », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril 1894 et réédition Paris, Armand Colin, 1903, n<sup>o</sup> 74 et 83<sup>bis</sup> a, p. 162.

*Recueil de toutes les sortes de Chansons nouvelles* (Lyon, 1555, in-16), fol. V ij;  
– *Recueil de plusieurs Chansons* (Lyon, Benoist Rigaud et Jan Saugrain, 1557, in-16), p. 183; – *Le Recueil de toutes sortes de Chansons* (Paris, veufve Nicolas Buffet, 1557, in-16), fol. 56 a; – Le Roux de Lincy, *Chants historiques français*, II, 190.

3° Chanson de la bataille donnée entre Paris et Saint-Denis la veille de la saint Martin 1567, sur le chant : Les Bourguignons ont mis le camp || Devant la ville de Peronne (s. 1., 1568, pet. in-8 de 8 ft., à la Biblioth. nat., à la biblioth. royale de Dresde, chez M. le duc d'Aumale et chez M. le comte de Lignerolles).

La veille de la saint Martin  
De Paris sortit grand puissance...

322

4° Chanson nouvelle de l'ymage Nostre-Dame qui a esté remise a la porte Saint(e) Honoré, sur le chant : Les Bourguignons ont mis le camp Devant la ville de Peronne.

Chrestiens, qui servez de bon cœur...

*Recueil de plusieurs belles Chansons spirituelles...* par Christofle de Bourdeaux (Paris, Magdeleine Berthelin, s. d., mais vers 1573, in-16), foi. 3; – Le Roux de Lincy, II, 603.

5° Cantique d'action de graces que les Sancerrois chantèrent au Seigneur après la victoire du jour de l'assaut; sur le chant : Les Bourguignons ont mis le camp, etc.

C'est bien raison que nous chantions  
Au Dieu de nostre delivrance...

*Histoire memorable de la ville de Sancerre...* par Jean de Lery (s. 1. [Genève], 1574, in-8), 103.

Ce cantique a été mis en néerlandais, sur le même air, par le traducteur de Jean de Lery, Pieter Sterlinx:

Den Lofsanck die de Sancerroyzen den Heere songhen naer de victorie vanden voorleden storm; op de wijze Les Bourguignons ont mis le champs, ofte: 's winters somers even groen.

Voir Serrure, *Vaderlandsch Museum voor nederduitsche Letterkunde, Oudheid en Geschiedenis*, V (Gent, 1863, in-8), 443.

6° Chanson nouvelle de la resjouissance des laboueurs, sur: A qui me doy je retirer? ou sur: Les Bourguignons ont mis le champ; par N. Poncelet:

Resjouyssez vous, laboueurs;  
Plus n'aurez en chacun village...

*Troisiesme Livre du Recueil des Chansons* (Paris, Claude de Montre-Ceil, 1579, in-16), fol. 15 a.

Il est vrai qu'il est difficile d'appréhender le recueil des *Chants historiques* de Picot tant ses références renvoient le lecteur moderne plutôt aux différents usages d'une même mélodie, qu'à l'événement qui en est à l'origine. Car l'usage de ce timbre, qui est à l'origine une chanson (un texte) détaillant le siège de 1536, se révèle pris dans les tirs croisés des deux camps religieux: les chansons n° 2, 3 et 6 citées par Picot sont des chansons liées à l'actualité politique et à la guerre (et la paix, pour la dernière), mais les trois autres ont directement à voir avec les questions confessionnelles. On sait que le recueil de Christophe de Bordeaux entreprend d'investir le domaine de la chanson spirituelle pour en faire un terme générique, et non plus un synonyme de chanson protestante pieuse. *Les Bourguignons* nous offrent une occasion d'observer comment Christophe de Bordeaux se livre en outre à une reconquête des symboles sonores minutieuse, un iconoclasme musical en sorte: et ceci ne peut apparaître clairement si l'on ne complète les sources d'Émile Picot de sources venues d'autres horizons.

Car la survie de l'air des « Bourguignons ont mis le camp » en 1573 ne doit peut-être plus grand chose au siège de Péronne. En effet, dès 1545, l'air est entièrement investi dans la sphère protestante pour différents textes de chansons spirituelles, et non des moindres: il a servi de timbre pour un « Benedicite » (« Nostre bon pere tout puissant ») que l'on trouvait avant 1538 dans les œuvres de Marot, et qu'on imprime encore en 1545 dans un recueil de chansons spirituelles (cette fois avec ce timbre); puis pour l'*Oraison dominicale* (« Nostre père qui es és cieux ») en 1555... et en de nombreuses autres occasions toujours dans ce contexte.

Voici ces chansons spirituelles: Chanson « Par la loy chascun est damné », recueil de chansons spirituelles de 1545; « Peuple seduit pense à ton fait », 1678; Chanson « Pour réparer le grand forfait », 1545, reprise sans cesse jusqu'en 1678 (1555, 1558, 1569, 1596, 1601 & 1606, 1636, 1678); Chanson « Soit louange à Dieu tout puissant » (tous recueils de 1569 à 1578,

soit 6 éditions) ; Enfin « Suzanne un jour » de 1558 à 1678, et « Quand j'ay bien à mon cas pensé » dès 1545 (1545, 1555, 1558, 1569, 1596, 1601, 1606, 1636, 1678...) <sup>68</sup>.

Ces deux dernières chansons protestantes interpellent le mélomane et l'historien. La première, parce que la célèbre « Suzanne un jour », sur un texte de Guillaume Guérout, qui est devenue en musique savante le succès que l'on sait, avec de très nombreuses mises en musique <sup>69</sup>, a connu une seconde carrière très solide, mais beaucoup moins connue aujourd'hui, cette fois en tant que chanson spirituelle avec un autre timbre. Ce timbre, c'est celui des *Bourguignons* : comme si, dans ces « Suzanne » nouvelles, côté chanson spirituelle à voix seule, il fallait au contraire mettre entièrement à distance les compositions savantes qu'a suscitées le texte de Guillaume Guérout, et les remplacer par une pratique chantée dépouillée, avec un air simple. Cet usage du timbre, comme pour effacer toute une carrière en musique savante, n'est pas si répandu et mérite que l'on s'y arrête : *Suzanne* (et l'air de la chanson de Didier Lupi) qui nous restent

324

68 Sources des chansons spirituelles de la lignée de Genève (1545 -1636) :

[MALINGRE, Mathieu], *Chansons spirituelles, pleines de louenges à Dieu : de sainte doctrine et exhortations, pour edifier le prochain, tant vieilles que nouvelles*, [Genève], [Jean Girard], 1545. Vienne, ÖNB, 80.X.39, [*Chansons spirituelles* 1545].

*Recueil de plusieurs chansons spirituelles tant vieilles que nouvelles, avec le chant sur chascune : afin que le Chrestien se puisse esjouir en son Dieu et l'honore : au lieu que les infidelles le deshonnorent par leurs chansons mondaines et impudiques*, [Genève], s.n., 1555. Paris, Bibliothèque d'histoire du protestantisme (désormais : BPF), R 15 853, [*Chansons spirituelles* 1555].

*Recueil de plusieurs chansons spirituelles, tant vieilles que nouvelles, avec certains beaux cantiques, et plusieurs disains fort consolatifs, contre toutes mondaines et autres impudiques chansons*, Genève, Antoine Cercia, 1558. Genève, Bibliothèque publique et universitaire (aujourd'hui Bibliothèque de Genève, BGE) 2098 Rés., [*Chansons spirituelles* 1558].

*Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu, et à l'édification du prochain. Reueves et corrigées de nouveau avec une Table mise à la fin. 2<sup>de</sup> : Chansons spirituelles composees à l'utilite de tous vrais Chrestiens, où sont demonstrez plusieurs erreurs et abus. 3<sup>e</sup> : Cantiques extraicts de l'Escriture sainte*, [Genève], s.n., 1569. Paris, Arsenal, 8° BL. 10 502 Rés., [*Chansons spirituelles* 1569].

*Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu, et à l'édification du prochain*, [Genève], Pour la vefsvé de Jean Durand, 1596. Chantilly, musée Condé, XI D 18, [*Chansons spirituelles* 1596].

*Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu et à l'édification du prochain. Ajousté à la fin six Cantiques spirituels pour l'instruction et consolation des Fidèles*, Berne, Jean Le Preux, 1601. Zürich, ZB D 402, [*Chansons spirituelles* 1601].

*Idem*, La Rochelle, François Du Pré, 1606. Paris, BPF, R 15854, [*Chansons spirituelles* 1606]. *Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu et à l'édification du prochain*, Paris, Élisée Devaux, 1636. Paris, BPF, Fonds André, 172, [*Chansons spirituelles* 1636].

*Idem*, Genève, Didier Le Grand, 1678. Paris, Arsenal, 8° BL 10 503 Rés. [*Chansons spirituelles* 1678].

69 Kenneth Levy, « "Susanne un jour": the history of a 16th-century chanson », *Annales musicologiques*, 1, 1953, p. 375-408. Olga Bluteau, « Le cantus firmus Suzanne ung jour », dans Édith Weber (dir.) *Itinéraires du cantus Firmus*, 6, *Exploitation à travers les siècles*, Paris, PUPS, 2004, p. 107-130, avec une très importante liste d'œuvres en fin d'article.

en mémoire aujourd'hui ont fait florès tout au long du siècle, jusqu'à servir musicalement des pièces exécutées dans des milieux catholiques (par exemple la messe brève d'Ingegneri, de 1573, où on peut l'entendre nettement). Or on constate dans notre cas une circulation avec un tout autre air, dans un contexte de chanson spirituelle réformée : l'« hymne protestant », est-ce donc le *Suzanne* de Didier Lupi – le succès polyphonique, ou l'autre ?

Dans ce contexte, on peut mieux comprendre l'usage iconoclaste qu'en font les auteurs catholiques : et d'abord Pierre Doré, qui en ses 24 *Cantiques déchantés* utilise les *Bourguignons* pas moins de quatre fois, et en position significative : pour les deux premiers cantiques, et pour les deux derniers. Cela fait donc des *Bourguignons* – et de la « Suzanne » de Péronne un *casus belli*<sup>70</sup> :

1. Cantique dechanté à l'entrée du Roy en paris, faite le seziesme de Juing 1549 – Il se chante comme le second hymne cy apres mis [= Les Bourguignons ont mis le camp]
2. Aultre cantique, dechanté par le mesme auteur, à l'entrée de la Roynie, faite le dixhuictiesme de Juing en Paris – Sus le chant, Les Bourguignons ont mis le camp
23. Aultre cantique de l'eglise Gallicaine, faict le dict jour de la procession du Roy, par le mesme Auteur – Sus le chant, Les Bourguignons ont mis le camp
24. Cantique des gens de religion, pour estre maintenus par le Roy en meilleure reformation – Sus le chant dessus mis

Et c'est mieux averti que l'on observe l'usage qu'en fait à son tour Christophe de Bordeaux, dont on peut penser que la référence est moins celle du siège de 1536 que celle de l'ennemi à anéantir jusque et surtout dans ses fondements hymnologiques, ou plus simplement dans son rituel.

Le dernier usage des « Bourguignons », c'est celui de « Quand j'ay bien à mon cas pensé », une chanson spirituelle dont l'auteur est encore Guillaume Guérault (*Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu et à l'édification du prochain*, 1548<sup>71</sup>), bien moins connue aujourd'hui que

<sup>70</sup> *Les Cantiques dechantées, à l'entrée du Treschrestien Roy Henri second de ce nom, et de la Roynie de France en la ville de Paris, et le jour de la procession celebre, faite par eulx en ladite ville*, Paris, Pour Jehan Ruelle, 1549. La récente étude de Nicolas Lombart, « “Chantez tous d'exultation” : modulations de la parole lyrique et célébration politique dans *Les Cantiques dechantés* de Pierre Doré (1549) », dans Gilles Siouffi et Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Les Mises en scène de la parole aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 19-37, et sa bibliographie, fait le point sur l'ouvrage et liste les timbres. Voir, sur Pierre Doré, ci-dessus, Pierre Tenne, « *Les Cantiques dechantées* de Pierre Doré : un recueil pionnier dans l'histoire du chant catholique ? » p. 181-198.

<sup>71</sup> *Calliope Chrestienne*, fiche 19104. La base *Calliope Chrestienne*, de l'université de Genève, propose un dépouillement analytique de plus d'une centaine de recueils de poésie spirituelle huguenote dans l'espace franco-suisse du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle (1530-1620).

*Suzanne*. Il en existe, à vrai dire, une version polyphonique (une seule), datée de 1550 et composée par Jacques Buus, un organiste flamand alors à Venise, qui imprime chez Scotto<sup>72</sup>. Le choix de ce texte est particulier, du moins pour Buus à l'endroit où il exerce, car cette chanson, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, est réputée avoir été chantée par Macé Moreau, colporteur de livres de Troyes, lorsqu'il fut conduit au bûcher le 18 octobre 1549<sup>73</sup>. En 1556 paraît chez Crespin un ouvrage qui place la mort de Macé Moreau en 1550 à Troyes<sup>74</sup>.

Les noëls de Jean Chaperon<sup>75</sup> citent également notre timbre (noël n° 8, « Chantons noel a haulte voix, / Nobles François, je vous supplie »), et ce, dès 1538. Mais à partir de 1545, l'usage de ce timbre pour la chanson « Quand j'ay bien à mon cas pensé » est continu dans la sphère réformée, et l'association au martyr de Macé Moreau après 1550 est patente. Ce qui fait de ce chant des *Bourguignons* une cible particulièrement importante pour la contre-offensive catholique.

Comme l'avait bien vu Émile Picot, le timbre est repris dans les recueils de chants néerlandais au même moment (en français sous le titre éponyme, puis en flamand : « *O God mijn herte dat is ghereet/ick will u [...]* » et : « *Laet ons met reden Godts lof singen. Want hy [...]* », d'après les relevés de la *Dutch Song Database*<sup>76</sup>.

326

#### 7. « SUS SUS BONS CATHOLIQUES » ; AIR O LA FOLLE ENTREPRISE

Chanson nouvelle de la deffaitte de l'armée des Huguenots, rebelles & seditieux, par Monseigneur le Duc d'Anjou frere du Roy, & les Princes Catholiques sur le chant de Quand Bourbon vit Marseille il a dict a ses gens, ou sur le chant de *Or la folle entreprise du Prince de Condé, etc*<sup>77</sup>.

72 Howard M. Brown, « The "Chanson Spirituelle", Jacques Buus, and Parody Technique », *Journal of the American Musicological Society*, 15/2, été 1962, p.145-173. Brown narre de façon exemplaire les tribulations de l'organiste entre son employeur vénitien, l'Empire et ses propres terres natales.

73 Nicolas Pithou, *Chronique de Troyes et de la Champagne durant les guerres de Religion (1524-1594)*, éd. Pierre-Eugène Leroy, Reims, Presses universitaires de Reims, 1998-2000, 3 vol., t. 2.

74 *Recueil de plusieurs personnes qui ont constamment enduré la mort, pour le nom du seigneur, depuis Jean Wicleff jusques au temps present*, Genève, Crespin, 1556.

75 Jean Chaperon, *Sensuyt plusieurs Noelz nouveaulx de ceste presente annee mil cinq cens XXXVIII. /Compozes par le Lasse de repos*, Paris, s.n., 1538, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Lm Sammelbd. 54 (5).

76 Source : [www.liederenbank.nl](http://www.liederenbank.nl).

77 Il s'agit ici de la deuxième grande défaite des protestants, à Moncontour, au nord du Haut-Poitou, le 3 octobre 1562. Texte établi par Tatiana Debbagi-Baranova. Christophe de Bordeaux, *Le Recueil des chansons des batailles...*, op. cit., fol. 72v° [Ki v°].

Sus sus bons Catholiques.  
Menez joye & soulas.  
L'orgueil des heretiques  
Est maintenant bien bas :  
Car Monseigneur & sa bande  
En a faict la raison,  
Chacun grace à Dieu rende  
Et luy face oraison.

Mettre fault en memoire  
Que c'est par sa bonté  
Qu'avons nous la victoire,  
Et que j'avons dompté  
Seditieux rebelles  
Qui ont faict des maulx tant :  
Pour les bonnes nouvelles  
Chascun boyve d'autant.

Lundy tiers jour d'Octobre  
Cinq cens soixante neuf  
Nos gens se mirent en ordre,  
Monsieur sachant le noeuf  
Et la faulse entreprise  
Des huguenots mauldicts,  
Qui pensoyent par surprise  
Faire des estourdys.

Eulx sachant par espies  
Que les forces du Roy  
Estoyent entreparties  
Se sont mis en arroy.  
Faisant ceste canaille  
Serment au hault Seigneur  
Qu'ils mourront en bataille,  
Ou ils auront honneur.

Monsieur de Tavannes  
Hardy comme un Cesar,  
Ne voulant avoir blasmes

Disant Monsieur courage  
Ce jour serez heureux,  
Et aurez l'avantage  
Contre ces malheureux  
Qui nous font tant de peine  
Tant de jour que la nuit :  
Sus sus prenons la plaine,  
Victoire aurons ennuyt.

J'ay veu leur ordonnance  
Et aussi leur maintien,  
Et ay bonne esperance,  
Qu'il ne dureront rien :  
Donnons dedans sans crainte,  
Dieu nous conduira tous,  
Et ceste armee tressaincte  
Gardera de ces lousps.

Si faillons à ceste heure  
A leur livrer l'assault,  
Je jure sans demeure  
Le grand Dieu de la hault  
Ne porte[r] jamais armes :  
Mais m'iray reposer,  
Et jamais en allarmes  
Je ne me trouveray.

Monsieur l'ayant ouy dire  
En fut tout resjouy.  
Et se print a soubrire,  
Luy disant, aujourd'huy  
On verra la vaillance  
Des bons Princes Chrestiens.  
Marchons en esperance  
Sur ses Calvinien.

Alors nostre advangarde  
Commença a marcher  
Que tenoit en sa garde

Se retire à l'escart  
 Pour veoir la contenance  
 De ses chiens huguenaulx,  
 Puis revient sans distance  
 A course de chavaulx.

Monsieur de la Valette  
 Et aussi Chavigny,  
 Lequel rompra la teste  
 A Gaspard de Coligny,  
 Y estoyent en personne  
 Avec leurs grands chevaux  
 Voulans donner l'aumosne  
 A ces faulx huguenaux.

Puis marchoit la bataille  
 Que Monsieur conduisoit  
 Droict a ceste canaille,  
 On feist bien son devoir.  
 Monseigneur de Tavannes  
 Combattant rudement,  
 Faisant lors maintes femmes  
 Vesves sans testament.

Quand ces traistres rebelles  
 Virent Monsieur venir  
 Ouvrèrent trestous les aisles  
 Pour penser l'engloutir  
 De leur artillerie  
 Dedans son bataillon  
 Avec l'arquebouzie  
 Sonnant en quarillon.

Bien pensoyent sans demeure  
 Le tenir en leur lacs :  
 Car ils l'avoyent en l'heure  
 Du cheval gett[é] bas :  
 Mais Dieu qui tout gouverne  
 Ne leur a pas permis

Monsieur de Montpensier,  
 Avec Monsieur de Guyse  
 Et le Prince Daulphin,  
 Et Monsieur de Martigues,  
 Qui est pour eulx trop fin.

Eulx sentant ceste offrande  
 Fuyent de toutes pars  
 Ce pendant sans attendre  
 Le marquis de Villars  
 Fit tant par sa prouesse  
 Que Monsieur fut monté  
 Et mis hors de la presse  
 Pour un peu s'esventer.

Pendant monsieur d'Aumalle  
 Et monsieur de Condé  
 Frapperent sur leur malle,  
 Dont fut lors escossé  
 Toute l'infanterie  
 De ces rebelles au Roy,  
 Chariots, artillerie  
 Tout mis[rent] en desarroy.

Dix mill[e] de leur bande  
 Y sont demourez mors,  
 Dont on void attendre  
 Dessus terre les corps,  
 Avec tous le bagage  
 De ses Reistres meschans  
 Qui demoura pour gage  
 Aux bons soldats vaillans.

Il n'estoit pas Dimanche,  
 Et si ces malheureux  
 Avoyent chemises blanches  
 Pour les cognoistre mieulx :  
 Ce fut à eulx folie  
 Chascun le peult sçavoir



Qui fust ainsi sans terme  
Prins de ses ennemis.

Lors monsieur de Tavannes  
Voyant un tel deport  
Courut sans attendre ame  
Plus viste que le trot  
Pour haster les Suysses  
De venir au secours,  
Qui n'y furent pas chiches  
A fraper de grands coups.

Eulx estans a la feste  
Vous eussiez veu alors  
Coupper bras, jambes & testes  
A ces chiens huguenots,  
Levant des charbonnees  
De leurs cuysses & reins  
Pour prendre aux cheminees  
Des charcutiers de Reims.

De Montbrun avec Ambres,  
Et Tallard Daulphinois  
Y ont laissé les membres  
Par les vaillans François :  
Le seigneur de la Loue,  
Le vollent Bricquemault,  
Qui n'attend que la roue  
Pour guerdon de ses maulx.

Miscael & Dumelle  
Avecques Th[e]ligny  
Qui s'est montré fidelle  
Mourant pour Coligny,  
Pigefuer ancien d'aage  
Avecques Beaudiné  
Ont passé ce passage  
De la mort ordonné.

Car noz gens par envie  
Tascherent a les avoir.

Douze des Capitaines  
Des plus gros de leurs gens  
Avecques les enseignes  
Et tous leurs regimens  
Y ont finé leur vie  
Comme marchans qu'il sont :  
Jamais de seigneurie  
Qu'ils ayent ne touyront.

Le regiment de Pilles  
Et celuy de Rovray  
Ont laissé sac & quilles  
Et leurs corps pour portraict,  
Avec cil de Verie  
Et celuy de Mauvant,  
Qui sont a la voyrie  
Et mis aval le vent.

Monsieur d'ardant courage  
Chaudement les poursuyt  
Deux lieues faisant carnage  
Tout jusques à la nuit  
Leur passant sur le ventre  
Sans faire de sejour,  
Puis alla sans descendre  
Coucher a saint Severon.

Prions le Roy de gloire  
Sans cesse, & de bon cueur,  
Qu'il doint tousjours victoire  
Au Roy, & que Monsieur  
Preserve de la rage  
De tous ses ennemis,  
Et luy donne courage  
Tant qu'ils soyent a fin mis.

Cette chanson a été composée pour célébrer la victoire des troupes catholiques, sous la direction du jeune duc Henri d'Anjou (« Monsieur » dans le texte) sur les troupes protestantes à la bataille de Moncontour, qui a eu lieu le 3 octobre 1569. Il s'agit de la victoire décisive qui intervient à la fin de la troisième guerre de Religion (1568-1570). Le duc d'Anjou qui n'a alors que 18 ans est secondé par un maréchal expérimenté, Gaspard de Saulx-Tavannes (1509-1573). Pendant le combat, les catholiques portent la croix blanche des croisés ; les réformés chantent les psaumes avant de charger. La bataille s'achève par une tuerie : les Suisses de l'armée royale égorgent tous les Français et les reîtres allemands qui se rendent. Le chef de l'armée protestante, l'amiral Gaspard de Coligny, réussit à s'enfuir.

330

Cette chanson est également composée à partir d'un imprimé qu'elle transforme pour mieux dégager le sens religieux de l'affrontement et insister sur la bravoure des « guerriers de Dieu » qui exterminent les hérétiques conformément à la volonté divine. Alors que tous les éléments techniques relatifs à l'art militaire sont coupés, les paroles enthousiastes du maréchal de Tavannes sont, au contraire, amplifiées.

*Chanson nouvelle de la deffaitte  
de l'armée des Huguenots*

Monsieur de Tavannes  
Hardy comme un Cesar,  
Ne voulant avoir blasmes  
Se retire à l'escart,  
Pour veoir la contenance  
De ces chiens huguenaulx,  
Puis revient sans distance  
A course de chevaux.

Disant, Monsieur, courage  
Ce jour serez heureux,  
Et aurez l'avantage  
Contre ces malheureux  
Qui nous font tant de peine  
Tant de jour que la nuit :  
Sus sus prenons la plaine,  
Victoire aurons ensuyt.

J'ay veu leur ordonnance  
Et aussi leur maintien,  
Et ay bonne esperance,  
Qu'ils ne dureront rien :  
Donnons dedans sans crainte,  
Dieu nous conduira tous,  
Et ceste armee tressaincte  
Gardera de ces loups.

Si faillons à ceste heure  
A leur livrer l'assault,  
Je jure sans demeure  
Le grand Dieu de la hault  
Ne porter jamais armes :  
Mais m'iray reposer,  
Et jamais en allarmes  
Je ne me trouveray.

Monsieur l'ayant ouy dire  
En fut tout resjouy.  
Et se print a soubrire,  
Luy disant, aujourd'huy  
On verra la vaillance  
Des bons Princes Chrestiens  
Marchons en esperance  
Sur ces Calvinians.

*Discours de la bataille du lundy troisieme iour  
d'Octobre 1569, en laquelle il a pleu à Dieu  
donner tres memorable victoire au Roy treschrestien  
par la bonne, heureuse, et vertueuse conduite de  
monseigneur Duc d'Anjou son frere, & Lieutenant  
general, Paris, Jean Dallier, 1569, f.° 7-8.*

[Le duc d'Anjou ] alla luy-mesmes [...] monter sur vn hault pour juger à plus pres la contenance & deliberation des Rebelles. Et ne l'ayant de là peu bonnement comprendre le sieur de Tavannes supplia Monsieur de le laisser aller plus avant pour luy en donner aduis plus certain : lequel tout aussi tost luy r'apporta en ces motz : Monsieur, vous estes heureux : car vous estes à la bataille, & si nous faillons à la donner, & les mettre à raison aujourd'huy, ie fais veu de ne porter iamais les armes : Faictes marcher au nom de Dieu, en toute diligence, sans rompre l'ordre. Parolle qui fut receüe par mondict Seigneur, en louiant nostre Seigneur, avec vne grande & extreme allegresse

Sur le même timbre :

*Chanson nouvelle de la prinse de Tharantaise*, s.l.s.d. [attr. Jacques Moderne, 1535?]. Paris, BnF, Res P Ye 216<sup>78</sup>.

Gens de la [T]harentaise  
Ou prendrez vous confort  
Par trop estre a vostre ayse  
Vous avez desconfort  
Le roy est le plus fort  
Vous en scavez nouvelles  
Au moins ayez remort  
Que avez esté rebelles

Lors [S]ainct Pol fut habille  
Mena a Brienson  
Des lansquenetz huict mille  
D'une estrange facon  
Disant lans avancon  
Tuons ceste mesgnie  
Et si les destrousson  
Pour dieu je vous supplie.

332

Quant mistes a [G]renoble  
Vers le conte [S]ainct [P]ol  
Ung gentilhomme noble  
Qui n'estoit pas trop fol  
Demandez tout d'ung vol  
Les treves pour huytaine  
On luy dict par saint [P]ol  
Qui ne perdoit que peine.

Le bon conte d'Aumarle  
Avecques les Francoys  
Marchoit bien en bataille  
Criant a haulte voys  
Enfans a ceste foy  
Faictes chose qui vaille  
Ne soyez pas courtoys  
A ceste orde quanaille.

Le conte de Brienne  
Marchoit d'une aultre part  
Le hault de la montaigne  
Trop plus fier q[u]'ung liepard  
Sans craindre leur rempart  
Avoit l'arriere garde  
D'Ytaliens a part  
Dont se prenoit de garde

Tharins de povre affaire  
Plus ne soyez ingratz  
Vostre arrogance fiere  
Vous a bien mis au bas  
Criez trestout helas  
Faictes obeissance  
Enjoingnant mains et bras  
Au noble Roy de France.

Le conte de Candalle  
Estoit avecques luy  
Qui menoit l'avantgarde  
Le seigneur Julles aussy  
Conduist si bien cecy  
De si bonne manière  
Qu'il entra sans nul cy  
A la poincte premiere.

La chanson en Savoye  
Fut faicte a Chambery  
Par ung que dieu convoye  
Qui estoit bien marry  
Il en venoit aussi  
Et s'en alloit en France  
Racomptez tout cecy  
A la noble puissance.

78 Texte établi par Sophie Astier, voir ci-dessus « Chansons et récits de bataille dans quelques occasionnels de la fin du règne de François I<sup>er</sup> », p. 89-108.

Voici deux timbres emblématiques du « chant historique » du xvi<sup>e</sup> siècle. Résolument introuvables sous leur propre nom, les airs *Quand Bourbon vit Marseille il a dict a ses gens*, ou *Or [= O] la folle entreprise du Prince de Condé* accompagnent des strophes qui se présentent à l'impression comme des huitains d'hexasyllabes à rimes croisées aBaBcDcD (texte 1) ou aBaBBcBc (texte 2), renouvelées de couplet en couplet. Ce caractère commun à des dizaines d'autres chants « historiques », ainsi que l'absence systématique de notation musicale associée, ou même de compositions polyphoniques fondées sur l'un ou l'autre de ces textes, soulève d'innombrables questions. Pourquoi ces chansons, tout particulièrement, nous sont-elles aujourd'hui inaccessibles ?

Il existe sans doute plusieurs types de réponses à cette question, mais l'une d'entre elles tient à la nature profondément orale de l'air, ou des airs qui étaient associés aux chants de guerre et de bataille. La question de la présence invisible de chansons de tradition orale dans les airs associés aux chansons (textuelles) au cours du xvi<sup>e</sup> siècle est l'une des plus prometteuses dans le domaine des chants sur timbre, et il semble qu'elle mérite d'être posée dans ce cas-ci. Pour « Gens de la Tharentaise », c'est dans un des recueils non observés par Brian Jeffery<sup>79</sup> que l'on le trouve associé au timbre *Marseille la jolie*, qui fait partie de la même diaspora fantôme. Autour de ces chants martiaux, un air, ou des airs centraux et aujourd'hui insaisissables, comme l'est, entre toutes, la « Chanson de l'Empereur de Romme »<sup>80</sup>.

Les premières occurrences d'une « chanson de Romme » autour de la personne de Charles de Bourbon concernent le sac de Rome, que le connétable de Bourbon mena avec ses troupes, et où il laissa la vie. Le glissement vers la thématique « Marseille » est lié d'après Émile Picot au siège de Marseille, du 19 août au 30 septembre 1524, toujours mené par Charles de Bourbon<sup>81</sup>. Barbier et Vernillat<sup>82</sup> offrent au texte « Quand Bourbon vit Marseille » un habillage de 1613, issu des *Mélanges* de Jacques Lefèvre<sup>83</sup>.

79 *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms sensuyvent cy apres en la table [...]*, Paris, Alain Lotrian, 1542, BnF, Rés. Ye 2719, n° 38.

80 Voir ci-dessus Robert Bouthillier et Eva Guillorel, « La prise de Rome de 1527 dans la chanson populaire (xvi<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles) », p. 69-88.

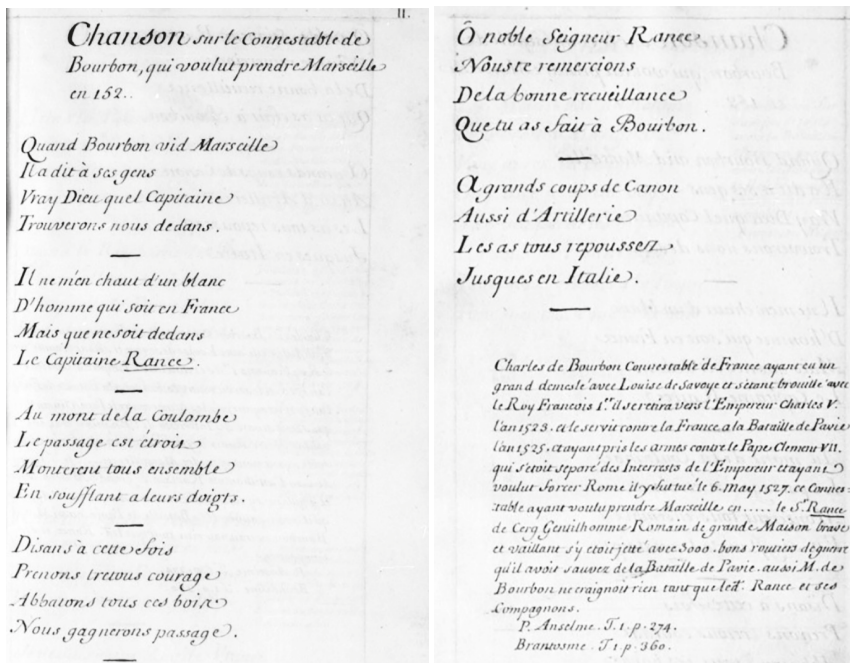
81 Sur les aspects historiques de ces chansons, voir l'introduction d'Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., II. À propos des Mariniers de Dieppe : « ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'on y trouve les mêmes formes et presque les mêmes vers que dans la chanson sur le siège de Marseille dont j'ai parlé précédemment » (p. 25). Il est probable par conséquent que Le Roux de Lincy n'avait pas pour source le recueil de 1542 (au contraire d'Émile Picot, cf. *Chants historiques*, op. cit., n° 66).

82 Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les Chansons*, 8 vol., t. 1, *Des croisades à Richelieu*, Paris, Gallimard, 1956, réédition Paris, Éditions Max Fourny, 1982, p. 21.

83 Jacques Lefevbre, *Mélanges de musique*, Paris, Ballard, 1613. BnF, Musique Rés.Um7 255.

Le texte de cet air *Quand Bourbon vit Marseille* est également conservé au début du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le chansonnier Maurepas, qui en prend copie comme d'un mémoire historique du règne de François I<sup>er</sup> (ill. 10).

334



10. Chansonnier Maurepas, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 12616, « Quand Bourbon vid Marseille », p. 11-12 © BnF

Mais l'air *Que dites-vous en France* a attiré l'attention des érudits flamands du XIX<sup>e</sup> siècle : deux spécialistes des chants de cette époque dialoguent autour des chants nationaux anciens, comme partout en Europe à la même période. Florimond Van Duyse<sup>84</sup> et Jan-Willem Entschédé<sup>85</sup> rivalisent d'énergie pour retracer les concordances écrites de ces chants, jusqu'à leur époque, au travers de tous les supports possibles (sauf la collecte directe orale toutefois). Une des raisons profondes en est que l'usage de l'indication des timbres ou airs en tête des publications aux Pays-Bas (bourguignons) est une pratique massive, qui accompagne notamment d'abord les chants des psaumes traduits ou adaptés en flamand (depuis au moins les *Souterliedekens* de Simon Cock en 1540). Mais la poésie engagée connaît sur ces territoires un important regain de vigueur à la faveur de la guerre de Quatre-Vingts Ans (1568-1648) qui mène à la séparation des territoires du Nord d'avec la *Belgica*

<sup>84</sup> Florimond Van Duyse, *Het oude Nederlandsche lied*, 'S-Gravenhage, M. Nijhoff, 1903-1908. 4 vol., t. II, p. 1620.

<sup>85</sup> Jan-Willem Entschédé, « De Melodie van het Wilhelmus », *Oud-Holland*, 12, 1894, p. 175.

*Regia* au Sud. L'indépendance des Pays-Bas connaît une étape décisive en 1581, où elle devient effective. À cette date, le soulèvement contre les Espagnols a finalement abouti à créer deux pays aux confessions distinctes : et la pratique des chansons de combat avec indications d'airs ou à chanter selon les indications du premier vers (« *op de wyse als 't begint* ») ne cesse de croître.

Les ouvrages du XVI<sup>e</sup> siècle à partir desquels argumentent Van Duyse et Entschede (avec de nombreux autres) remontent rarement en amont de 1569. Un ouvrage, particulièrement, s'avère décisif, le *Geusen Liederen Boecxken*<sup>86</sup>. Dans ce recueil, on trouve quelques rares airs en « français » (notamment *Adieu Pierronne ende Terouanne*, n° V, qui rappellera plusieurs de nos chansons), mais surtout *Chartres*, un air à propos duquel Van Duyse et Entschede déploient une grande énergie, car il sert de fondement à une chanson glorifiant Guillaume I<sup>er</sup> d'Orange-Nassau.

Comme souvent dans ce domaine, les auteurs cherchent à établir au travers des sources une antériorité, une origine. Principalement celle de l'auteur du texte, ensuite celle des mélodies les plus anciennes. Dans le débat, Van Duyse a lu Le Roux de Lincy et a pu échanger avec Émile Picot sur la partie française qu'il rattache aux origines de cet air : la source de *Chartres* est, comme il l'affirme, le recueil de chansons spirituelles de Christophe de Bordeaux<sup>87</sup>. Dans ce recueil, la chanson qui mentionne cet air, et qui fut donnée en concert, est « O la folle entreprise / Du prince de Condé », un texte de circonstance qui suit le siège de Chartres par Condé, et son renoncement (1568)<sup>88</sup>. La forme poétique, faut-il le préciser, est parfaite dans les deux langues. Mais Florimond Van Duyse trouve beaucoup d'autres références faisant usage non seulement de *Chartres*, mais des autres timbres placés sur les chants historiques seconds, comme ici « O la folle entreprise », un *incipit* propice à de nombreuses chansons historiques en effet. Il en a des raisons : la branche allemande des savants spécialistes d'anciens chants populaires<sup>89</sup> plaide de son côté pour substituer à « Chartres » le sobriquet de « Charles », que l'on voit « malheureusement » dans certaines éditions flamandes pour la chanson sur Guillaume I<sup>er</sup> d'Orange, en soulignant que l'air devait être connu dès les années 1530 et se rapporter plutôt à Charles Quint.

86 *Een nieu Geusen Liederen Boecxken: Waerinnen begrepen is, den gantschen Handel der Nederlantscher gheschiedenissen, dees voorleden Jaeren tot noch toe ghedragen, eensdeels onderwylen in Druck uutghegaen, eensdeels nu nieu by-ghevoecht. Nu nieulick vermeerderd ende verbeterd*, s.l.s.n., 1581 (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek). Voir, ci-dessus, Jelle Koopmans, « Merck toch hoe sterck : les "chansons des Gueux" aux Pays-Bas », particulièrement n. 14.

87 *Beau recueil de plusieurs belles chansons spirituelles, avec ceux des huguenots hérétiques et ennemis de Dieu, et de nostre mère sainte Église, faictes et composées par maistre Christofle de Bourdeaux*, Paris, pour Magdeleine Berthelin, [ca 1570].

88 Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., t. II, p. 603.

89 Rochus Freiherr von Liliencron, *Die historischen Volklieders des Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, éd. Rochus von Liliencron, Leipzig, Vogel, 1865-1869, 5 vol., t. IV, p. 421.

Il revient à Van Duyse d'avoir pu faire coïncider, précisément par un détour vers les chansons pieuses secondes, l'indication d'un air *O la folle entreprise* avec une mélodie notée. Cette mélodie est issue de la *Pieuse Alouette* (Valenciennes, 1619), pour une chanson commençant par « Toujours toute ma vie ». C'est progressivement, avec de nombreuses références (notamment *La Clé des chansonniers* de Ballard, où l'air est noté comme *Mon dieu la belle entrée*) que Van Duyse en arrive aux autres chansons qui, dans le recueil de Christophe de Bordeaux, lui semblent chantées sur un air très proche, voire le même. Après avoir comparé les sources notées des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, il en arrive à la suggestion suivante pour *Chartres*, un air attribué ici et ailleurs aux trompettes françaises qui sonnèrent la mort de Condé, et qui coïncide avec *O la folle entreprise* (ill. 11)<sup>90</sup>.

336



11. Air *Chartres*, d'après Florimond Van Duyse

Le lecteur averti aura reconnu l'actuel hymne national des Pays-Bas. Voici la façon dont s'agencent les paroles de trois anciennes chansons qui l'utilisent comme timbre (ill. 12)<sup>91</sup>.



12. Usages de l'air ou timbre *Chartres*, trois exemples, d'après Florimond Van Duyse

Van Duyse s'intéresse ensuite, après son étude sur le texte et la mélodie, à la transmission du timbre. Entre mille autres références, il observe que « O la folle entreprise », chantée sur *Chartres*, a aussi été chantée sur *Que dites vous en France de Monsieur de Bourbon* (1525), selon Le Roux de Lincy et Picot, qui s'appuient sur l'ouvrage de Bordeaux<sup>92</sup>. Enfin, il trouve dans un recueil

<sup>90</sup> Florimond Van Duyse, *Het oude Nederlandsche lied*, op. cit., p. 1650.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 1652.

<sup>92</sup> Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., t. II, p. 96; Picot 36 c.



publié en 1741 un Noël « Chantons je vous en prie / Noël joyeusement » qui se chantait (en 1621) sur *O la folle entreprise*, nom probable au XVII<sup>e</sup> siècle, côté francophone, du *Wilhelmus*, ainsi qu'on en est désormais convaincu.

8. « TEL QU'UN PETIT AIGLE » ; AIR QUAND CE BEAU PRINTEMPS

Chanson sur *Quand ce beau printemps* de P. de Ronsard, sur les faitz heroiques du Roy Henry III, Roy de France et de Poulongne, pour lors grand lieutenant general du Roy Charles IX son Frère<sup>93</sup>

Tel qu'un petit aigle sort  
Brave & fort,  
Dessous l'aïse de sa mere,  
Et d'ongles tortus & longs  
Aux dragons,  
Faict guerre sortant de l'aire.

Les feux Grecs,  
Dedans la ville Troyenne.

Tel qu'un jeune lyonneau,  
Tout nouveau,  
Quittant caverne & boccage,  
Pour premier combat, assaut  
D'un cœur haut  
Quelque grand toreau sauvage.

Tels aux despens de leurs dos,  
Huguenots,  
Ont senty ce jeune Prince,  
Fils de Roy, frere de Roy,  
Dont la Foy,  
Merite une autre province.

A peine sur son menton  
Un cotton  
Tendrelet se laisse espandre  
Jeune trompant le trompeur  
S'est sans peur,

93 *Recueil des chansons, auquel sont pour la plupart comprises les chansons des guerres*, à Paris, chez Claude de Montre-œil, 1579 (bibliothèque municipale de Versailles, G 176, fol. 8). Texte établi par Tatiana Debbagi-Baranova, voir ci-dessus, « Chansons : lieux de mémoire... », art. cit., p. 133-148, part. n. 47.

Monstré digne d'Alexandre.

Il va marchant des premiers,  
De lauriers  
Orné son front & sa bande,  
Et comme un guerrier parfaict  
Sa main faict,  
Ensemble sa voix commande.

Leurs corps couvers de cent coups  
Sont aux lours  
La proye sans sepulture,  
Et les autres sans tombeaux  
Aux corbeaux,  
Servent aux champs de pasture.

Ny les trenchans coutelas,  
Ny les bras,  
Ny force à la guerre adrextre  
Ne sert de rien à la fin,  
Au plus fin,  
Quand on se prend à son maistre.

De fort pere vient l'enfant  
Triumphant,  
Le cheval ensuit la race,  
Le chien qui de bon sang part  
Va gaillard,  
De lui mesmes à la chasse.

Ainsi Pirrhe Achileen  
Au Troyen,  
Couppa la guerre ancienne,  
Lançant en l'aage où tu es

Ainsi prince valeureux,  
Bien heureux  
Tu mets fin à nostre guerre,  
Qui depuis huict ans passez

Il a tranché le lien,  
Gordien,  
Pour noz bonnes destinees  
Il a coupé le licol  
Qui au col  
Nous pendoit des huict années.

Il a d'un glaive trenchant  
Au meschant,  
Coupé la force & l'audace  
Il a des ennemis forts,  
Les grand corps  
Faict tomber dessus la place.

Ils ont esté combatus,  
Abbatus,  
Terrassez dessus la poudre  
Comme chaisnes esbranchez  
Tresbuche  
Dessous l'esclat d'une foudre.

De sang ils gisent couverts  
A l'envers,  
Tesimoing de sa main vaillante  
Ils ont esté foudroyez  
Poudroyez,  
Sur le bord de la Charante.

Charante qui prent son nom  
D'Acheron,  
Leur sert de port & de guide  
Passans de fureur esprits,  
Leurs esprits,  
Au rivage Acherontide.

Oppressez  
Nous tenoit les cœurs en serre.

Ce que les vieux n'avoient sçeu  
Tu l'as peu  
Parachever en une heure,  
Aussi prince de bon heur  
Tout l'honneur,  
Sans compagnon te demeure.

A Dieu graces nous rendons,  
Et fendons,  
L'air souz l'hymne de victoire,  
Poussans gaillards & joyeux  
Jusques aux cieux,  
Ton nom, tes faits & ta gloire.

Et soit qu'au premier reveil  
Du soleil  
Soit qu'en la mer il s'abbaisse,  
Tousjours chanterons Henry  
Favory,  
De Mars, & de la jeunesse.

Pierre de Ronsard célèbre la victoire du duc Henri d'Anjou sur les troupes protestantes à Jarnac, le 13 mars 1569, dans son *Chant triomphal pour jouer sur la lyre, sur l'insigne victoire qu'il a pleu donner à Monseigneur, Frère du Roy*. Pendant cette bataille, le chef du parti protestant, Louis de Condé, est assassiné d'une manière contraire au code de l'honneur nobiliaire: jambe cassée à cause de la chute de cheval, il vient de se rendre lorsque le capitaine des gardes du duc d'Anjou, Montesquiou, lui tire un coup de pistolet sur la tête. Le parti huguenot est décapité: il semble que lorsque Ronsard célèbre le duc d'Anjou en jeune guerrier ayant coupé le nœud gordien des guerres civiles qui, depuis 1562, affectent la France, il fait allusion à cette exécution. Mais lorsque le duc d'Anjou devient Henri III, en 1574, la poésie change de titre, devenant l'*Hymne pour la victoire de Moncontour*, bataille qui a eu lieu un peu plus tard, le 3 octobre 1569, certainement pour ménager la mémoire du prince du sang et laver le roi du soupçon d'avoir ordonné l'assassinat.

Cette poésie a été mise en musique par Nicolas de La Grotte vers 1572 et certainement chantée à la cour. Mais elle a aussi été rapidement remarquée dans la ville. Publiée d'abord par Christophe de Bordeaux sans indication d'air, elle

se trouve dans de nombreux *Recueils* parisiens et lyonnais des années 1576-1585 qui proposent de la chanter sur l'air d'une autre chanson de Ronsard, *Quand ce beau printemps je vois*. Chanter cette chanson sous le règne d'Henri III signifie rappeler à ce roi qui mène la politique d'une relative tolérance à l'égard des protestants que le peuple catholique attend de lui le renouvellement de son engagement militaire de jeunesse.

Quand ce beau Printemps je voy,  
J'appercoy  
Rajeunir la terre et l'onde,  
Et me semble que le jour,  
Et l'amour  
Comme enfans naissent au monde...

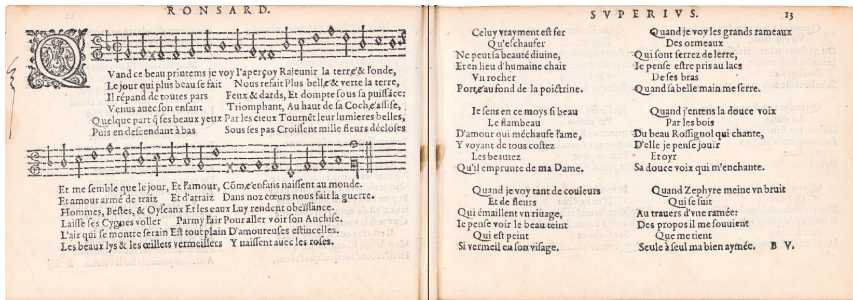
340 Le timbre *Quand ce beau printemps* est celui d'une chanson éponyme de Ronsard, publiée pour la première fois dans le *Recueil des nouvelles poésies* (1564) sous le titre « Chanson en faveur de Mademoiselle de Limeuil » (Lm, XII, p. 163). La pièce a probablement été commandée par le prince de Condé, dont Isabeau de Limeuil était alors la maîtresse.

Magnifique invitation au baiser, la chanson rejoint le *Second livre des Amours* en 1567. C'est là qu'elle retient l'attention de Nicolas de La Grotte qui la met en musique dans ses *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres*<sup>94</sup>. Ce volume musical est le premier d'une série où la précision des attributions poétiques est exceptionnelle<sup>95</sup>. La Grotte ou les imprimeurs Le Roy et Ballard ne se contentent pas d'y citer au titre le patronyme des poètes. Ils le précisent, pour chaque pièce, en titre courant. Cet ouvrage participe d'une démarche qui vise à transformer le livre de musique en véritable anthologie de poésies lyriques. Le texte, disposé en regard de la partie musicale, tient une place équivalente à celle de la musique, voire la domine lorsqu'il est long et noté sur plusieurs folios, comme dans le cas de la chanson « Quand ce beau printemps » (ill. 13)<sup>96</sup>:

94 Nicolas de La Grotte, *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1569.

95 Dans les volumes suivants, les noms des poètes sont aussi mis en avant : Adrian Le Roy, *Livre d'airs de cour miz sur le luth*, Paris, Le Roy et Ballard, 1571 ; Fabrice Marin Caietain, *Airs [...] sur les Poésies de P. de Ronsard & autres*, Paris, Le Roy et Ballard, 1576 ; Fabrice Marin Caietain, *Second livre d'airs. Chansons, Villanelles Napolitaines*, Paris, Le Roy et Ballard, 1578 ; Didier Le Blanc, *Airs [...] sur les Poésies de P. Des portes. & autres*, Paris, Le Roy et Ballard, 1579 et *Second livre d'airs*, Paris, Le Roy et Ballard, 1579.

96 Nicolas de la Grotte, *Chansons de P. de Ronsard*, Paris, 1579, fol. 12v<sup>o</sup> – 13.



13. Nicolas de La Grotte, *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1569, fo 12vo – 13 : chanson « Quand ce beau printemps » © BnF

Ce procédé fait partie d’une stratégie éditoriale : il peut laisser entendre que le poète et le compositeur ont collaboré à l’édition du livre de musique et marque ainsi un écart entre les pratiques éditoriales et les stratégies auctoriales des musiciens et du Vendômois. Les premiers se positionnent au côté du poète dans l’hommage à autrui : en citant le patronyme de Ronsard, les compositeurs donnent à croire au lecteur qu’ils entretiennent une relation privilégiée avec lui. Toutefois, rien n’atteste qu’elle ait existé en ces termes, tout au moins parce que Ronsard ne la reconnaît pas comme telle. Alors que le jeune Ronsard promeut ses *Amours* en associant Janequin, Goudimel ou Certon à son œuvre<sup>97</sup>, le poète vieillissant ne lie pas son image à celles des musiciens, toujours anonymes dans ses publications, même lorsque ceux-ci ont probablement œuvré avec lui, à des pièces pour la cour en particulier. En cela, on peut dire que Ronsard, contrairement à Baïf, ne partage pas avec les musiciens l’offrande qu’il fait aux puissants. C’est toujours un don personnel dont il tient les autres, notamment La Grotte ou Caietain, à l’écart. Là où le poète entend rayonner seul, les musiciens et leurs imprimeurs, en revanche, s’appuient sur la figure des poètes pour faire valoir leur livre auprès des acheteurs. Mais la primauté du texte sur la musique dans le volume de La Grotte peut aussi laisser supposer que pour ces répertoires plus accessibles, notamment parce qu’ils présentent une forme strophique et un contrepoint homophone, les imprimeurs visent le monde des poètes tout autant que celui des musiciens.

L’immense succès des *Chansons* de La Grotte est attesté par au moins cinq rééditions (1570, 1572, 1573, 1575, 1580<sup>98</sup>). Dès 1570, des transcriptions de ces chansons pour voix seule accompagnée au luth sont réalisées par le luthiste

97 Voir Jean-Pierre Ouyard, « Le sonnet ronsardien en musique : du Supplément de 1552 à 1580 », *Revue de musicologie*, 74/2, 1988, p. 149-164 et Luigi Collarile et Daniele Maira, « Le Supplément musical aux *Amours* de Ronsard (1552-1553) : nouvelles considérations sur son histoire éditoriale », *Studi musicali*, 36/2, 2007, p. 343-361 ; Luigi Collarile, *Ronsard et la mise en musique des Amours (1552-1553)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

98 Voir François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d’Adrian Le Roy et Robert Ballard*, op. cit., notices n° 140, 162, 170, 186, 240.

Adrian Le Roy et vraisemblablement interprétées devant la cour, ainsi que dans le salon de Claude-Catherine de Clermont, comtesse de Retz. Le 15 février 1571, c'est Le Roy qui lance le concept et la vogue de l'air de cour en dédiant à la comtesse son *Livre d'airs de cour miz sur le luth*<sup>99</sup>. Seize des vingt-deux pièces du recueil sont des transcriptions des chansons de La Grotte, y compris celle qui nous intéresse : l'arrangeur conserve à peu près intacte la ligne supérieure, et réduit les autres voix au luth. La dédicace de Le Roy met l'accent sur la relative simplicité de l'instrumentation, qui permet à des luthistes amateurs d'interpréter ces airs à la mode :

je me suis avisé de [publier] ce petit opuscul de chansons de la cour beaucoup plus legieres (que jadis on appelloit voix de ville, aujourd'huy Airs de Cour), tant pour vostre recreation à cause du suget (que l'usage a desja rendu agreable) que pour la facilité d'icelles plus grande sur l'instrument auquel vous prenez plaisir.

342

La grande vogue de ces airs est attestée par leur réapparition dans de nombreux recueils ultérieurs. Certains sont repris dans les *Instructions pour le luth* d'Adrian Le Roy, bientôt rééditées en Angleterre<sup>100</sup>. On les retrouve sous le titre « Chansons nouvelles » dans *Le Recueil des chansons tant musicales que rurales, anciennes et modernes* (1572<sup>101</sup>) puis dans le *Recueil des plus excellentes chansons en forme de voix de ville* de Jehan Chardavoine (1576<sup>102</sup>), et encore dans le *Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales : avec plusieurs chansons nouvelles, non encores mises en lumiere* (1579<sup>103</sup>).

#### Chanson ou timbre ?

L'édition remaniée du recueil de La Grotte parue en 1572 comprend une autre pièce musicale sur un poème de Ronsard. Il s'agit de « Tel qu'un petit aigle sort », consacré à la victoire du duc d'Anjou à Jarnac, publié par le Vendômois

99 Adrian Le Roy, *Livre d'airs de cour miz sur le luth*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1571. Voir François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, op. cit.*, n° 154 (exemplaire à la Bibliothèque royale de Belgique, fonds Fétis, n° 2379). Réédition Adrienne Mairy, Lionel de la Laurencie et Geneviève Thibault, *Chansons au luth et airs de cour français du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1934, t. IV et V. Voir Jeanice Brooks, « La comtesse de Retz et l'air de cour dans les années 1570 », dans Jean-Michel Vaccaro (dir.), *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 310.

100 *A briefe and plaine instruction to set all musicke of eight diverse tunes in tableture for the lute*, London, J. Rowbothome, 1574. L'édition française est perdue. Voir Adrien Le Roy, *Les Instructions pour le luth (1574)*, éd. Jean Jacquot, Pierre-Yves Sordes et Jean-Michel Vaccaro, Paris, Éditions du CNRS, 1977.

101 *Le Recueil des chansons tant musicales que rurales, anciennes et modernes*, Paris, Veufve Jean Bonfons, 1572 ; autre édition à Rouen, chez Bonaventure Beles, 1572.

102 Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons [...]*, (1576), *op. cit.*.

103 *Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales : avec plusieurs chansons nouvelles, non encores mises en lumiere*, Lyon, Benoist Rigaud, 1579.

en 1569 sous le titre « Chant triomphal pour jouer sur la lyre : sur l'insigne victoire qu'il a pleu à Dieu donner à Monseigneur Frère du Roy<sup>104</sup> ». L'édition littéraire ne comporte aucune référence à un cadre festif et scénique, ni même à la participation musicale de La Grotte<sup>105</sup>.

Si, dans le recueil de La Grotte, « Quand ce beau printemps » et « Tel qu'un petit aigle sort » sont deux pièces musicales bien distinctes, le *Recueil des chansons, auquel sont pour la plupart comprises les chansons des guerres* (Paris, Chez Claude de Montre-œil, en la Court de Paris, au nom de Jésus, 1579) présente en revanche notre « Chanson sur Quand ce beau printemps de P. de Ronsard, sur les faitz heroiques du Roy Henry 3, Roy de France et de Poulongne, pour lors grand lieutenant general du Roy Charles 9 son Frère », pièce qui n'est autre que le « Chant triomphal de Ronsard ». Il s'agit donc là de chanter le texte « Tel qu'un petit aigle sort » sur l'air de « Quand ce beau printemps » ! Cette pratique musicale est rendue possible par le fait que les deux poèmes de Ronsard possèdent exactement la même structure strophique : des sizains hétérométriques (7/3/7/7/3/7) avec le même schéma de rimes (m/m/f/m/m/f), ce qui permet d'échanger leurs mélodies. On peut supposer que cette permutation des airs est le signe que l'éditeur du recueil de chansons sans musique ne connaît pas le livre de La Grotte et l'existence de deux airs distincts pour chacun des poèmes, ou tout du moins qu'il ne se réfère pas à cette publication musicale.

D'après les relevés de Stéphane Partiot<sup>106</sup>, le même chant de Ronsard apparaît, sous des titres divers, et parfois sans timbre indiqué, dans plusieurs recueils publiés à Lyon par Benoît Rigaud :

*Sommaire de tous les recueils de chansons, Tant amoureuses, rustiques, que musicales, comprises en deux livres. Plus y a esté adjousté les chansons des derniers propos du Roy, avec les regrets de la Reyne, & plusieurs autres chansons nouvelles non encores veues. Avec la table reduicte selon l'ordre Alphabetique*, Lyon, BR, 1574, in-16°, 316-[4] p., sign. A-V8. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB 1881)  
*Sommaire de tous les recueils des Chansons, Tant Amoureuses, Rustiques que Musicales : Avec plusieurs Chansons nouvelles non encore mises en lumière*, Lyon,

<sup>104</sup> Voir Paul Laumonier, *Ronsard poète lyrique : étude historique et littéraire* [1923], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 232-234.

<sup>105</sup> Pour d'autres poèmes, Ronsard livre des indications sur la pratique musicale. C'est le cas du texte « Le Soleil & nostre Roy », issu d'une mascarade et mis en musique par Caietain (*Airs [...] sur les Poésies de P. de Ronsard & autres, op. cit.*, 1576). Cette poésie porte les indications suivantes : « Comparaison du Soleil & du Roy faite par stances, qui fut recitée par deux joueurs de Lyre, lesquels estoient assis dedans un chariot devant sa Majesté ».

<sup>106</sup> Voir, ci-dessus, « L'éloge de la paix dans les recueils de chansons sans musique publiés par les libraires-imprimeurs Rigaud et Bonfons (1548-1601) », p. 199-216.

BR, 1579, in-12°, 110-[2] f., sign. A-O8. (BnF Rés. P Ye 104; BNF Rés. Z Don 594 [448, 4])

ou à Paris par Nicolas Bonfons :

*Le Recueil des plus excellentes chansons, composees par divers poëtes françois. Livre second*, Paris, Nicolas Bonfons, 1578, in-16° (Paris, Arsenal, 8° BL 12225 [2] Rés) *Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales, comprises en trois Livres. Adjousté plusieurs Chansons nouvelles, non encores mis en lumiere. Livre premier*, Paris, Nicolas Bonfons, 1581, in-16° (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, R 16 Som 1-1; BNF Rés. 8 Z Don 594 [484,4])

*Le Recueil des chansons nouvelles de divers poëtes françois [Livre Premier]*, Paris, Nicolas Bonfons, 1585 (Paris, Arsenal, Rés. 8° B 11345 [1-1]; Lyon, BM, Rés. 803921 [1])

344

L'usage du timbre en poésie a beaucoup évolué depuis le début du siècle et les chansons d'aventuriers : ici, c'est une polyphonie. Quand ce beau printemps », qui est à l'origine du timbre, et de sa popularité immense. Cela se traduit par une circulation fredonnée, de si fredonné, qui court de bouche en bouche sans plus s'embarasser de notation musicale. En somme, comme cela se produit de plus en plus aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les extraits favorisés commencent une seconde carrière après avoir connu un succès à la scène, à l'Opéra-Comique, ou au Théâtre de la Foire. Le recueil de Chardavoine lui-même contribue à cet engouement<sup>108</sup>, et l'on trouve même à la fin du siècle un Noël qui emprunte ses atours musicaux à la chanson polyphonique d'origine, en la citant comme timbre.

Qui demanderont mercy

Pour autant, nous sommes embarrassés : *Tel qu'un petit aigle* (le timbre, l'air) possède par ailleurs et au même moment la polyphonie (la chanson polyphonique éponyme), tout comme une célèbre chanson polyphonique « Suzanne un jour », qui se caractérise par un nombre également, *Les Bourguignons mirent le camp*, que l'on peut entendre au cours du concert. Dans ces deux cas il y a coexistence d'une polyphonie savante (communément : *chanson*) et d'un timbre (qui sont deux différents, c'est-à-dire dont la mélodie, communément nommée *air*, n'est pas la même). Donner ici à entendre une version de l'ode de Ronsard avec sa polyphonie et de s'interroger : quelles sont les vertus de l'une et l'autre version pour quels publics à l'époque,

En reverand honneur

107 Les folkloristes anciens, et nos actuels ethnomusicologues du domaine francophone parlent de folkloriser, lorsqu'une création musicale d'art passe dans la tradition orale.

108 Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons [...]*, (1576), *op. cit.*, p. 272, où l'on trouve une chanson « Que ne ma la mort tout droit » qui emprunte son air – et bien entendu la strophe en épouse la métrique. Cette chanson est absente du recueil de 1588.



et avec quelles conséquences en termes de pratiques sociales de la poésie, par exemple ?

9. « SAINCT PERE CATHOLIQUE » ; AIR TU T'EN VAS

Chanson sur la copie d'une lettre envoyée par le Roy de Navarre, à nostre saint Père le Pape, pour estre remis à la sainte Eglise Catholique: Sur le chant, *Tu t'en vas ma mignonne*<sup>109</sup>

Musiciens de la cour  
Cardinal de Bourbon  
M'a instruit davantage  
Ce que je trouve bon  
Prendre vers vous adresse  
Par le Roy de Navarre,  
O Eglise Catholique:  
Excusez la jeunesse,  
Saint Pierre precieux  
Estant de hauts cisux

<sup>109</sup> Texte établi par Tatiana Debbagi-Baranova. Christophe de Bordeaux, *Le Recueil des chansons des batailles & guerres...*, op. cit., fol. 100 v<sup>o</sup>.  
Par la prière mienne

Permettez que je sois  
En Eglise chrestienne  
Remis comme j'estois,  
Lors que la loy nouvelle  
Me vint aveugler l'œil  
Par un mauvais conseil  
De la loy Calvinienne  
M'avoit du tout deçeu  
Si Dieu n'y eust pourveu

Dieu vous donne puissance  
Saint père vray pasteur  
D'ordonner penitence  
Allegeant le pecheur  
Qui aura repentence  
De son péché mortel  
Ainsi je le croy tel,  
Donnez moy penitence  
Telle qui vous plaira  
Mon cœur l'accomplira

Quant à la foy nouvelle  
J'y renonce du tout  
Et promets la foy telle  
De vivre jusqu'au bout  
A la loy catholique  
Comme mes bons ayeux  
Et mes predecesseurs,

Saint Père je requiers  
Pour la solvation  
Vostre absolution

346

La chanson met en musique la lettre que le jeune Henri, roi de Navarre, adresse au pape pour lui apprendre son abjuration du calvinisme et demander l'absolution. Le roi de Navarre, qui a épousé, le 18 août 1572, la sœur de Charles IX, Marguerite de Valois, est épargné pendant le massacre de la Saint-Barthélemy (24 août 1572). Détenu prisonnier au Louvre, il abjure le 26 septembre. Sans surprise, la chanson reproduit la première pièce du petit recueil *Copie des lettres du Roy de Navarre & de Monsieur le Prince de Condé, envoyée à nostre tressainct Père le Pape, pour estre reunis à la sainte Eglise Catholique, Romaine*, paru à Paris en 1572. Dans la chanson, Henri de Navarre reconnaît le pape comme le chef de l'Église, célèbre la clémence du roi qui lui a donné sa sœur en mariage pour le ramener à la vraie foi et demande pardon pour sa défection en rappelant qu'il a été éloigné de l'Église non pas de son propre gré mais suite à sa mauvaise éducation : sa mère, Jeanne d'Albret, était une calviniste engagée. Instruit par son oncle, le cardinal de Bourbon, il décide maintenant d'abandonner l'hérésie et se repent des fautes commises. Ainsi, les calvinistes dont le parti a été décapité pendant le massacre, perdent leur dernier chef d'envergure, sur l'air de *Tu t'en vas ma mignonne*.

La seule trace musicale connue de l'air *Tu t'en vas ma mignonne* est conservée dans le *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et Poètes François, tant anciens que modernes* (1576) de Jehan Chardavoine<sup>110</sup>. Ce volume déjà largement évoqué se présente comme une collection de chansons à danser que le musicien a collectées à travers la ville comme il s'en explique dans la préface :

[...] j'ay voulu ne mettre les raisons qui m'ont induit, & persuadé à rédiger par escript ces présentes chansons, d'autant de sortes qu'il en est peu venir à ma cognoissance depuis deux ou trois ans en ça de belles, & méritables d'estre mises & rédigées par escript en forme de voix de ville. Et moins de dire & déclarer pour ceste fois, les diférences qu'il y a des uns aux autres desdites voix de ville : assavoir de la pavane double, à la simple, & de la commune à la rondoyante & à l'héroïque, & de la gaillarde semblablement double commune, rondoyante, moyenne ou heroïque : du bransle gay, du bransle simple, du bransle rondoyant, du tourdion : & finalement de tant d'autres chansons que lon dance & que l'on chante ordinairement par les villes [...] <sup>111</sup>.

<sup>110</sup> Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons [...]*, op. cit., (1576), p. 5.

<sup>111</sup> *Ibid.*

Chardavoine insiste sur les liens qui unissent les voix de ville et les danses et fait ainsi apparaître une typologie interne aux voix de ville, qui relève entièrement de la danse. Il souligne également le caractère urbain de ce répertoire qu'il rattache à l'*espace* physique et social de la ville. L'extrait du privilège apporte des renseignements, notamment sur le fait que certaines chansons du volume « sont de sa composition & n'ont encores jamais esté imprimées ny mises en Musique ». De fait, on trouve dans le livre des mélodies bien connues, déjà imprimées dans les ouvrages de compositeurs comme Certon, Arcadelt ou La Grotte, mais aussi des airs dont seul le livre de Chardavoine conserve la mémoire et qui pourraient ainsi, pour une part, être de la plume même de ce musicien<sup>112</sup>. C'est le cas par exemple de « Tu t'en vas ma mignonne », une chanson de forme strophique qui témoigne d'une certaine simplicité vocale.

10. « Ô TERRE Ô CIEL » ; AIR QUAND J'ESTOIS LIBRE

Chanson nouvelle de la prinse de la Chérité, rendue en l'obéissance du Roy nostre Sire<sup>113</sup>

Ô Terre! ô ciel! voyez la grand detresse.	Jà est la bresche aussi le bastillon
Voyant l'assaut, la grand' fleur de noblesse,	Tout renversé de grands coups de canons,
Tant de soldats François,	Les soldats préparez
Doubles Canons de furie [l']audace	À nous montrer nostre dol & falace,
Sa grand' furie des rempars nous déc[h]asse,	Je les vois tous de furieuse audace
Tremblant d'un grand effroy.	S'emparer des fossez.
Et nous, voyant les canons de furie,	Monsieur de Guyse s'exposa au hazart
Brisant, tuant, nous ravissant la vie,	Et à toute heure approchoit du rempart,
Avons parlementé,	N'avoit peur de la mort.
Priens le Roy d'apaiser la furie.	Dans les tranchées, il estoit en personne,
Voyant les morts brisez d'artillerie,	Ne craignant point l'artillerie qui donne,
Nous ont espouventez.	Ruynant tout nostre effort.

112 Pour une étude du recueil de Chardavoine, voir André Verchaly, « Le recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576) », *Revue de musicologie*, 49/127, 1963, p. 203-219. Les travaux récents de Robin Joly, notamment sa thèse *L'Art Ménétrier Renaissance. Comment une approche choréologique de l'« Orchésographie » de Thoinot Arbeau peut éclairer et enseigner les musiciens sur leurs choix d'interprétations*, Tours, CESR, 2015, ainsi que son ouvrage *Chansons recueillies par Jean Chardavoine, publiée en 1576 et 1588*, Fontenay-le-Comte, Compagnie Outre Mesure, à paraître, traitent en détail des formes musicales et dansées du recueil de Chardavoine.

113 *Le Rosier des chansons nouvelles. Tant de l'amour, que de la guerre, contenant la pluspart les heureuses victoires obtenues en Auvergne & ailleurs*, Lyon, Benoïst Rigaud, 1580.

Premier de May, renduë fut la cité,  
Nous pardonnant de nostre iniquité  
Henry Roy très chrestien,  
Et nous a mis sous sa protection.  
Chanter nous faut, ô grand Dieu de Sion,  
D'avoir receu tel bien.

Monsieur d'Anjou, Prince très  
débonnaire,  
Nous a servy de très fidèle père,  
Nous prenant à mercy,  
En sauveté soubs sa protection,  
Faisant cesser la furie du canon  
Qui nous eust tous occis.

Car jà estoit le bastillon surpris  
Et les remparts du tout anéantis,  
Et beaucoup de soldatz  
Blessez, tuez sans aucune puissance.  
De résister n'avoient point d'espérance  
Soustenir les combatz.

Jamais, jamais ne fut si grand furie,  
Car en trois pars donnoit l'artillerie  
D'un furieux torment,  
Nos ravelins, bastillons & cavernes,  
Tous renversez, gabions & poternes,  
Tirant incessamment.

Mais las! en vain, par nostre outrecuidance,  
Mille travaux sont donnez en la France.  
Tant d'enfans orphelins...  
En vain, hélas! estoit nostre puissance  
De résister contre le Roy de France.  
Tost nous a mis à fin.

Mais sa bonté a eu miséricorde  
Et n'a permis de faire aucun désordre.  
Violé n'ont esté,  
Femmes & filles ont esté en franchise.  
Prions Jésus pour ce bon Duc de Guyse,  
Nostre honneur a gardé.

Car le haut Dieu qui tient tout  
souz sa dextre,  
En un moment fera par l'univers  
Vivre dessouz sa loy,  
Tranquillité, une paix & concorde,  
Fera cesser les querelles & divorce,  
Recognoissant son Roy.

Prions le Roy Henry de grand valeur,  
Puisque sur nous a monstré sa faveur  
En toute loyauté.  
Prions sans fin ce grand Dieu souverain,  
Nous prosternant, priant à jointes mains,  
Nous tenir effacé.

Comme l'indique son titre, cette chanson concerne la reprise de la place-forte protestante de La Charité-sur-Loire en 1577 par le duc d'Alençon<sup>114</sup>. Elle a pour timbre « Quand j'estois libre, ains que l'amour cruelle », chanson des *Amours* de Ronsard qui fut mise en musique par Nicolas de La Grotte avec un immense succès (dont témoignent, on l'a vu, les recueils d'Adrian Le Roy et par Chardavoine). On retrouve le modèle strophique ronsardien, selon le schéma : 10-10-6-10-10-6. Toutefois, si la majeure partie des strophes respecte la mesure à la lyre, plusieurs d'entre elles comportent des rimes masculines en lieu et place des rimes féminines attendues (strophes 2, 4, 5, 6, 8, 11 et 12).

#### 11. « DÉESSE QUI TE FAIT DESCENDRE EN CES BAS LIEUX »

Pierre Bonnet, chanteur et compositeur actif entre 1585 et 1600, fait paraître la pièce « Déesse qui te fait descendre en ces bas lieux » dans son second volume de musique intitulé *Airs et villanelles mis en musique à 4 et 5 parties* (1600). Cet air porte en titre « Sonnet en dialogue sur la mort d'une demoiselle, où le dessus chante seul représentant la demoiselle, & les parties respondent en représentant Charon ». Bonnet met en musique une épitaphe en dialogue composée par le seigneur de La Valletrye, qui reparaitra dans ses *Œuvres poétiques* en 1601 et 1602<sup>115</sup> :

- <sup>114</sup> Autres occurrences identifiées : *La Fleur des chansons nouvelles, traitans partie de l'amour, partie de la guerre, selon les occurences de temps present. Composees sur chants modernes forts recreatifs*, Lyon, Rigaud, 1580, BnF, Rés. P Ye 106 ; *La Fleur des chansons nouvelles, traitans partie de l'amour, partie de la guerre, selon les occurences de temps present. Composee sur chants modernes fort recreatifs*, Lyon, Rigaud, 1586, Arsenal, 8° BL 11342 (2) Rés. Texte établi par Stéphane Partiot. Voir, ci-dessus, Stéphane Partiot, « L'éloge de la paix dans les recueils de chansons sans musique... », p. 199-216 ; Tatiana Debbagi-Baranova, « Chansons : lieux de mémoire... », art. cit., p. 133-148, (part. n. 16).
- <sup>115</sup> *Les Œuvres poetiques du Sieur de La Vallettrye à Monseigneur de Rosny*, Paris, Estienne Vallet, 1602, fol. 64 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>. On sait peu de choses de ce seigneur de La Vallettrye, que Brunet, dans son *Manuel du libraire*, croit pouvoir identifier, sur la foi d'un journal manuscrit, avec son éditeur Estienne Vallet. La vente du baron Pichon (1869) signale sa première œuvre connue, *Episemasie à Monseigneur le duc de Guyse, premier pair et grand maistre de France, par le sieur de La Vallettrie* (Paris, Marc Orry, 1588, 10 f. ornés d'un portrait du duc de Guise en or et en couleur au verso du titre). Il publie ensuite un libelle en prose d'inspiration ligueuse : *Antiphilologie ou Contre-faconde du S. DE LA VALLETTRIE. Pour responce à ung certain et plus eloquent que docte libelle à luy envoyé par ung sien amy du party des heretiques, contenant tous les poincts plus spirituels dont les catholiques leurs associez font triumphe d'accuser d'infidelité les catholiques unis et qui ne veulent pas reconnoistre le Roy de Navarre pour leur Roy comme eux. Dédiée à Monsieur de Villeroy*, Paris, s.n., 1592 ; et beaucoup plus tard *Le Philogine ou amoureux des dames, par le Sr de la Valetterie*, Paris, Toussaint du Bray [1609]. Ses poésies « libres et satyriques » ont connu un certain succès dans les recueils collectifs du xvii<sup>e</sup> siècle.

EPITAPHE VI. De Mademoiselle Marquise de ROUET<sup>116</sup>.

SONNET. Charon & l'Ombre.

CH. Déesse! qui te fait descendre en ces bas lieux?

L'OM. Ce qui conduit le monde en ta barque infernale:

CH. ,, Mais la mort des humains ne peut t'estre fatale,

,, N'ayant point de pouvoir sur les hostes des Cieux.

L'OM. Je ne suis point Déesse, il se cognoist aux yeux,

Aux lys desfigurez, & à la rose pâle,

De l'ombre que tu vois qui devers toy devale

Pour se faire porter dans le sein de tes Dieux.

CH. ,, L'on ne voit point porter à ces eaux lamentables

,, Des restes de beautez dont les traits redoutables

,, Puissent faire mourir une autre fois les Morts :

L'OM. Il ne me chaut Charon que tes ondes j'esmeuve

Car j'afflige tant d'yeux au monde d'où je sors

Que les eaux de leurs pleurs me serviront de fleuve.

350

Ce sonnet combine habilement deux traditions poétiques fécondes au XVI<sup>e</sup> siècle, celle du sonnet-építaphe, et celle de l'építaphe en dialogue. Ici, le nautonnier Charon accueille aux enfers l'Ombre de la marquise et la prend pour une déesse. Elle le détrompe, mais Charon continue de lui barrer la route, craignant que la beauté de la marquise ne fasse encore des ravages aux Enfers. Qu'importe : elle naviguera sur les flots de larmes qu'elle inspire aux vivants ! Manifestement plus destinée à ravir les proches de la marquise qu'à porter un témoignage à la postérité, le sonnet ne nous apprend à peu près rien sur la disparue, sinon qu'elle était belle et qu'on l'a beaucoup pleurée. L'építaphe se recommande surtout par la multiplication maniériste des métaphores, périphrases et autres traits d'esprit, jusqu'aux pointes ingénieuses couronnant chaque tercet. On note aussi le désir de mettre en valeur des vers plus ou moins sentencieux, en tous cas dignes de mémoire, marqués à l'initiale par une double virgule (v. 3, 4, 9, 10, 11).

<sup>116</sup> Probablement la sœur de M. de Rouet, Mme de Combaut, « jadis dite la belle Rouet à la cour, mère de l'archevêque de Rouen, Charles de Bourbon », selon Brantôme. Voir Pierre de Bourdeille [Brantôme], *Opuscules divers*, Quinzième opuscule : « Nombre et rôle de mes neveux... », dans *Œuvres complètes de Pierre de Bourdeille: abbé séculier de Brantôme*, éd. revue et augmentée par Jean Alexandre C. Buchon, Paris, Société du Panthéon littéraire, 1842, t. II, p. 487. Louise du Rouet ou Rouhet de la Béraudière (alias la Belle Rouet) était dame d'honneur de Catherine de Médicis. L'intérêt de cette építaphe serait de préciser, si c'est bien cette « marquise du Rouhet », sa date approximative de décès.

Les pièces liminaires du recueil de Bonnet comptent également un sonnet de ce poète adressé « aux Amateurs de la musique ». Il est repris par La Valletrye dans son volume de poésie avec la mention « De Monsieur Bonnet en ses livres nouvellement imprimez »<sup>117</sup> (ill. 14).

**DE MONSIEUR BONNET**  
en ses livres de Musique nouvelle-  
ment imprimez.

**S O N N E T.**

Aux amateurs de la Musique,

**S O N N E T.**

Ainsi que les Oyseaux, que l'Apuril met ensemble  
Par les bocages verts, pour chanter leurs amours,  
Font vn soudain silence, & perdent le discours,  
Dés-que le Rossignol à leur troupe s'assemble:  
Quand B O N N E T va chantant, tout de mesme il me semble  
Que tant d'autres accords que i'oyois tous les iours  
Sont maintenant muëtz, & que ceux là sont foudrs  
Qui croyent qu'a fa voix quelque autre voix ressemble:  
Orphée comme luy malgré les trois Sireines  
De sa Lyre touchant les cordes souveraines,  
Se sauua de la mort, pour auoir bien chanté:  
Car ce chanter avec tant de notes & de marques  
Entonne vn chant si doux qu'il charme les trois Parques  
Et va malgré leur force, à l'immortalité.

La Valletrye. A iij

*Ainsi que les Oyseaux que l'Apuril met ensemble  
Par les bocages verts pour chanter leurs amours,  
Font vn soudain silence & perdent le discours  
Dés que le Rossignol à leur troupe s'assemble:  
Quand Bonnet va chantant tous de mesme il me  
semble  
Que tant d'autres accords que j'oyois tous les iours,  
Sont maintenant muëtz, & que ceux-là sont foudrs  
Qui croyent qu'à sa voix quelque autre voix ressemble:  
Orphée comme luy malgré les trois Sireines,  
De sa lyre touchant les cordes souveraines,  
Se sauua de la mort pour auoir bien chanté:  
Car ce chanter est si d'notes & de marques,  
Entonne vn chant si doux qu'il charme les trois Parques,  
Et va malgré leur force à l'immortalité.*

351

NAHÉMA KHATTABI, ALICE TACAILLE, JEAN VIGNES. Notes de programme

14. Pièces liminaires du recueil de musique de Pierre Bonnet, et du sonnet de La Valletrye. À gauche: La Valletrye, « Aux amateurs de la Musique », dans Pierre Bonnet, *Airs et villanelles*, 1600, fo A iii vo (© Bibliothèque Sainte-Geneviève); à droite, La Valletrye, « De Monsieur Bonnet en ses livres de Musique nouvellement imprimez », dans *Les Œuvres poetiques du Sieur de La Valletrye à Monseigneur de Rosny*, Paris, Estienne Vallet, 1602, fo 41vo (© BnF)

Le recueil de La Valletrye comprend également un quatrain consacré « Aux livres de Musique de Monsieur Bonnet » qui est déjà présent dans les *Airs et villanelles* mais attribué à un autre auteur, Nathanael Adam, secrétaire de Madame de Mortemart<sup>118</sup> (ill. 15).



**AV LECTEUR.**

Nos corps sont bien des dieux les œuvres n'ont pareilles,  
Mais B O N N E T nous y fait cognoistre vn manquement:  
Car son chant est si doux qu'il nous monstre comment  
Les dieux ne nous ont pas assez donné d'aureilles.

Nathanael Adam,  
Secrétaire de Madame de Mortemart.

**AVX LIVRES DE MUSIQUE**  
de Monsieur Bonnet.

*Nos corps sont bien des Dieux les œuvres n'ont pareilles,  
Mais Bonnet nous y fait cognoistre un manquement:  
Car il chante si bien qu'il nous monstre comment  
Les Dieux ne nous ont pas assez donné d'aureilles.*

15. Quatrains de Nathanaël Adam et de La Valletrye. À gauche: Nathanaël Adam, « Au lecteur », dans Pierre Bonnet, *Airs et villanelles*, 1600 (© Bibliothèque Sainte-Geneviève); à droite, La Valletrye, « Aux livres de Musique de Monsieur Bonnet », dans *Les Œuvres poetiques du Sieur de La Valletrye à Monseigneur de Rosny*, Paris, Estienne Vallet, 1602 (© BnF)

<sup>117</sup> Les *Œuvres poetiques du Sieur de La Valletrye*, op. cit., fol. 41v<sup>o</sup>.

<sup>118</sup> Il s'agit probablement de Mme de Mortemart, Louise de Maure (1574 ou 1575-1643), qui épouse aux alentours de 1600 Gaspard de Rochechouart, premier marquis de Mortemart.

Dans ce quatrain, Bonnet est reconnu comme un chanteur de talent et loué pour la beauté et les pouvoirs de sa voix, ce que souligne également La Valletrye dans le sonnet en l'honneur du musicien <sup>119</sup> :

[...] Quand Bonnet va chantant tout de mesme il me semble  
 Que tant d'autres accords que j'oyoy tous les jours,  
 Sont maintenant muets, & que ceux-là sont sourds  
 Qui croyent qu'à sa voix quelqu'autre voix ressemble [...].

352

L'hommage répété et appuyé du poète par le biais d'une ou deux offrandes poétiques, laisse supposer que Bonnet et La Valletrye ont pu se côtoyer et être amenés à travailler ensemble. Cette hypothèse peut être renforcée par la présence, dans les *Airs et villanelles*, du sonnet en dialogue « Déesse qui te fait descendre en ces bas lieux ». Bonnet propose une mise en musique continue du texte dans laquelle l'alternance entre le soliste et le chœur permet de marquer les prises de parole du dialogue. La mélodie chantée par le dessus seul témoigne d'une grande virtuosité comme en témoignent les nombreuses diminutions écrites et l'ambitus large (deux octaves exactement) (ill. 16) <sup>120</sup>.

16. Pierre Bonnet, « Sonnet en dialogue sur la mort d'une demoiselle » (extrait), dans *Airs et villanelles*, 1600, fol. 42v<sup>o</sup> – 43 (© Bibliothèque Sainte-Geneviève)

Pour cette raison, on peut supposer que ce sonnet en musique est le reflet d'une pratique de chanteur professionnel qui possède une solide technique vocale lui permettant de faire montre d'agilité. Bonnet, qui a été chanteur de la chapelle de Catherine de Médicis, met ainsi à profit son expérience pour restituer, dans un livre imprimé, une image sonore au plus près de la performance. Cet air, qui nous est parvenu dans un état fragmentaire, a fait l'objet d'un travail de restitution des parties manquantes par Marc Busnel.

<sup>119</sup> Bonnet fait partie des chanteurs de la chapelle de Catherine de Médicis en 1585 au moins. Il est mentionné dans les comptes comme bassecontre. Voir Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 407.

<sup>120</sup> P. Bonnet, « Sonnet en dialogue sur la mort d'une demoiselle » [extrait] (RISM A/I, B 3531), fol. 42v<sup>o</sup>-43.



## 12. « VIVE HENRY » ; « PUIS QUE DE MES FOIBLES MAINS »

– « Vive Henri, le beau Soleil de France »  
– « Puis que mes foibles mains au jour de ma victoire » (Cantique de Coutras, intitulé dans le recueil de musique « Chant de victoire fait au nom du Roy »)  
Les *Airs [...] sur plusieurs poèmes saints et chretiens* de Guillaume Chastillon, sieur de La Tour (ca 1550-1610), paraissent en 1593 à Caen et s'inscrivent dans le cadre d'un divertissement honnête et édifiant<sup>121</sup>. Certaines pièces présentent un aspect fonctionnel comme le « Benedicite » et les « Graces » placés en fin de volume.

Ces deux courtes chansons à chanter en canon (n°1 et 6 du recueil d'airs) sont destinées à un usage domestique quotidien, ce dont témoigne la simplicité musicale de la mélodie. Les autres airs du volume ne sont en revanche pas consacrés à des temps spirituels précis. Les thématiques poétiques qu'ils abordent sont diversifiées et les pièces musicales couvrent ainsi un large éventail de sujets spirituels. Dans l'ensemble, les airs de Chastillon s'adressent à des chanteurs amateurs bien que quelques pièces se distinguent par leur écriture comprenant des diminutions virtuoses<sup>122</sup>. La volonté édifiante de ce livre passe enfin par un souci didactique très marqué comme en témoigne la classification en trois parties thématiques présentées dès la page de titre :

- I. De la grandeur de Dieu, & de se resjouir en luy
- II. De l'Amour divin, & du Mariage
- III. Du mespris du Monde, & de l'esperance en Dieu

Il s'agit bien là d'éclairer le lecteur sur le contenu du recueil et de l'aider à s'orienter dans le livre. Certains airs sont en outre précédés de titres courants permettant au lecteur de se faire une idée plus précise encore du sujet abordé dans les chansons<sup>123</sup>. Trois airs sont par ailleurs adressés à des connaissances ou des proches du musicien, telle l'« Ode a Monsieur Morel<sup>124</sup> ». Les textes mis en

<sup>121</sup> *Airs de l'invention de G. D. C. Sr de La Tour, de Caen, sur plusieurs poèmes saints et chretiens, recueillis de divers Auteurs, & divisez en trois parties*, Caen, Jacques Mangeant, 1593, RISM A/1, L 1057 (BnF et British Library). Un premier livre d'airs de Chastillon avait déjà paru l'année précédente : *Airs de l'invention de G. C. Sr de La Tour à Caen en Normandie Livre premier*, Caen, Jacques Mangeant, 1592 (bibliothèque municipale de Lyon).

<sup>122</sup> Voir par exemple « Qui d'un ferme courage au Seigneur se confie », « Stances chreiennes des louanges du Saint Mariage », « Cantique pour ceux qui sont afliges de maladie », « Delivre moy seigneur ».

<sup>123</sup> Parmi ces pièces, on trouve par exemple « Chant de la vraye beaute », « Stances chreiennes des louanges du Saint Mariage », « Quatrains sur le devoir des maries » ou « Cantique pour ceux qui sont afliges de maladie ».

<sup>124</sup> Poème de Gilles Durant de La Bergerie adressé par l'auteur « A M. Jacquier ». La substitution de nom est effectuée par Chastillon, voir Antoine Bloch-Michel, *Chastillon de la Tour*, Paris, A. et J. Picard, 1960, t. 1, p. 9.

musique reprennent les lieux communs de la poésie spirituelle de l'époque : le thème de la conversion est omniprésent, tout particulièrement dans les première et troisième parties du recueil. À cette thématique s'ajoutent bien d'autres sujets parmi lesquels se comptent la louange du divin, la pénitence, les vanités, la glorification du mariage ou la question du bien mourir. D'autres airs sont plus singuliers, tel celui sur un poème de Claude de Trelon, « Dans le lict de la mort tout moüillé de mes larmes » qui porte en titre courant « Cantique pour ceux qui sont affligés de maladie » : il s'agit là d'une prière à chanter dans l'espoir de recouvrer la santé :

Vueille moy donc ouyr, & prolongeant ma vie,  
Anime mes esprits de ta devotion ;  
Que pour toy soit ma veüe & pour toy mon ouye,  
Et que ton paradis soit mon ambition

354

Enfin, la cour est présentée comme un univers de faux-semblants par des poètes qui critiquent le monde des courtisans pour mieux glorifier l'Éternel et rappeler les vertus de l'homme dévot<sup>125</sup>. Si dans le volume musical, les textes sont anonymes, Antoine Bloch-Michel a identifié un grand nombre des auteurs dont Chastillon a mis les poésies en musique : on trouve ainsi en filigrane la présence de Philippe Desportes, Etienne de Maisonfleur, Amadis Jamyn, Gilles Durant, François Habert, Yves Rouspeau, Pierre Poupo, Joachim Du Bellay, Jean de La Gessée et Claude de Trelon. Certains textes sont également extraits de *L'Uranie*<sup>126</sup>.

La pièce qui ouvre le recueil musical « Vive Henri, le beau Soleil de France » est une louange adressée à Henri IV (ill. 17)<sup>127</sup>.

La célébration du monarque trouve une correspondance musicale dans le figuralisme utilisé sur le rechant (reprise augmentée du refrain) grâce aux diminutions. Cette vocalise en mouvement mélodique ascendant avec répétition interne de la figure de broderie sert tant à mettre en lumière l'acclamation du souverain sur le mot *vive* qu'à signifier, dans un geste vocal très rhétorique, la fin du refrain.

125 Voir par exemple l'air « Tant plus je vay en avant ».

126 Voir Antoine Bloch-Michel, *Recherches sur la musique française classique, op. cit.*, p. 9. *L'Uranie ou Nouveau recueil de Chansons spirituelles et chrestiennes, comprises en cinq livres et accommodées pour la pluspart au chant des Pseaumes de David*, Genève, pour Jaques Chouët, 1591.

127 *Airs de l'invention de G. D. C. Sr de La Tour, de Caen, op. cit.*, n° 1.

LA TOUR

I ue Hen ri, le beau So leil de France, Pa ré d'honneur, de bon  
Vi ue Hen ri, que Dieu def fend & gar de Heu reu fé ment des sous  
heur, de vail lance, De pi é té, de cle mence & de foy, vi ue le Roy.  
sa fau ue gar de, Fai sant plo yer les mutins sous sa loy, vi ue le Roy.  
Rechant  
A 5  
Vi ue le Roy, vi ue le Roy, vi ue le Roy.

Viue Henri, que la belle victoire Place au pl<sup>e</sup> haut de só trosne diuoire  
Luy dediât vn Têple au pres de soy, Viue le Roy. *Rechant. Viue &c.*

Vueille ò grâd Dieu faire qu'è sa courône, La Sainte Paix reuerdiffe & fleuronne,  
Lors tous François chanteront avec moy, Viue le Roy. *Rechant. Viue &c.*

17. Guillaume Chastillon de la Tour, *Airs... sur plusieurs poèmes saints et chrétiens recueillis de divers auteurs [...]. Livre second, à quatre parties*, Caen, Jacques Mangeant, 1593, f<sup>o</sup> 3v<sup>o</sup>: « Vive Henry » © BnF

La seconde pièce du volume qui nous intéresse est une mise en musique du *Cantique de Coutras* « Puis que mes foibles mains au jour de ma victoire ». Lors de la fameuse bataille de Coutras, le 20 octobre 1587, pendant la huitième guerre de Religion, le chef protestant Henri de Navarre (futur Henri IV) écrase l'armée royale commandée par le duc Anne de Joyeuse, qui meurt au combat. Selon Simon Goulart, « le roi de Navarre avait gagné la plus signalée bataille qui se fût encore donnée en France, pour la défense de la Religion, avec une perte incroyable pour ceux qui la vouloient exterminer. La Cour en mena un merveilleux deuil<sup>128</sup>. » Pierre de L'Estoile précise : « Lorsque les nouvelles en vinrent à la cour, la reine mère dit tout haut qu'en toutes les batailles advenues en France depuis vingt-cinq ans, il n'était mort autant de gentilshommes français qu'en cette malheureuse journée<sup>129</sup>. »

« Je vous envoie le Cantique que le Roy de Navarre a chanté sur sa victoire, comme je l'ay reçu tout presentement, par où verrez que ce Prince n'a jamais

<sup>128</sup> Simon Goulart, *Les memoires de la ligue sous Henri III et Henri IIII*, s.l.s.n., 1598; réédition par Claude-Pierre Goujet, sous le titre *Mémoires de la Ligue, contenant les événements les plus remarquables depuis 1576, jusqu'à la paix accordée entre le roi de France & le roi d'Espagne, en 1598*, Amsterdam, chez Arkstée & Merkus [i.e. Paris, Jean-Luc II Nyon], 1758, t. 2, p. 246 et cantique p. 248.

<sup>129</sup> Pierre de l'Estoile, *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri III (1574-1589)*, présenté et annoté par Louis-Raymond Lefèvre, Paris, Gallimard, 1943, p. 505.

attendu son support que d'en haut. Et dequoy donc servent les efforts des hommes? » C'est en ces termes que ce cantique de victoire est présenté dans sa première édition connue, où il vient clore un long récit anonyme de la fameuse bataille: *Lettre d'un gentil-homme à Messieurs de la Sorbone de Paris. Sur la nouvelle victoire obtenue par le Roy de Navarre contre Monsieurs de Joyeuse, à Coutras, le Mardy vingtiesme d'Octobre, 1587* [La Rochelle, Jean Portau, 1587]. La pièce est reprise quelques années plus tard avec quelques variantes en tête du supplément de *L'Uranie, ou Nouveau recueil de Chansons spirituelles et Chrestiennes*, publié anonymement par Odet de La Noue à Genève en 1591. On la retrouve encore dans les *Mémoires de l'estat de France sous Henri III. & Henri IIII Rois de France. Comprenans en six Volumes, ou Recueils distincts, Infines particularités memorables des affaires de la Ligue, depuis l'an 1576. Jusques à l'an 1598* ou *Mémoires de la Ligue* publiés par Simon Goulart (voir l'édition d'Amsterdam, 1758, t. 2, p. 246-248). C'est dans cette édition (préparée par l'abbé Goujet) qu'une note précise: « On attribue ce cantique au ministre Chandieu ». Il s'agit d'Antoine de La Roche-Chandieu (ca 1534-1591), fameux polémiste calviniste, adversaire de Ronsard dans la querelle des *Discours des misères de ce temps* sous le pseudonyme de Zamariel, et auteur des *Octonaires de la vanité du monde* admirablement mis en musique par Paschal de L'Estocart et par Claude Le Jeune.

Comme l'a montré Jacques Pineaux, le cantique fait du roi de Navarre un nouveau David en empruntant la plupart de ses images aux psaumes xxxv et lxxviii.

Sous le titre « Chant de victoire fait au nom du Roy », c'est la version remaniée par Odet de La Noue (11 variantes) que met en musique Guillaume de Chastillon, sieur de La Tour (ca 1550-1610), compositeur normand actif à Caen.

## INDEX DES NOMS DE PERSONNES

- A** \_\_\_\_\_
- Abraham, Noël (imprimeur) 27.  
 Achille 246.  
 Adam, Nathanaël 350.  
 Adonis 237, 238, 307-309.  
 Alamire, Petrus 305.  
 Albe, Ferdinand Alvare de Tolède, duc d' 261.  
 Alençon, Anne d' 8, 10.  
 Alençon, François, duc d' 135, 139, 195, 202, 303, 308, 348.  
 Alexandre VI, pape 21.  
 Alexandre le Grand 219, 246, 337.  
 Ambres 329.  
 Anchise 223, 225.  
 Anelot, François, seigneur d' 143.  
 Aneau, Barthélemy 310.  
 Anjou, Henri duc de *Voir* Henri III, roi de France.  
 Anne de Bretagne, reine de France 21n.  
 Antéchrist 185, 186, 248.  
 Arbeau, Thoinot 346.  
 Arena, Antoine 91.  
 Arlier, Antoine 103n.  
 Arnoullet, Olivier 311.  
 Astrée 191, 196.  
 Attaignant, Pierre (imprimeur) 91, 128, 199, 293, 294.  
 Aubigné, Agrippa d' 37, 53, 267, 268, 272, 274.  
 Aulnoy, Marie Catherine Le Jumel de Barneville, comtesse d' 71.  
 Aux-Cousteaux, Artus 241, 242.  
 Aygnan, Nicolas 147.
- B** \_\_\_\_\_
- Bacqueville, seigneur de 19, 28, 40, 58, 59, 121, 130.  
 Bagnolet, Franc archer de 116.  
 Baïf, Jean-Antoine 12, 13, 197, 282, 340, 357.  
 Ballard (imprimeurs) 13, 72, 145, 199, 220, 224, 241, 242, 310, 333, 336, 339-341.  
 Barberousse *Voir* Khayrad-Din.  
 Basselin, Olivier 51, 52, 67, 113.  
 Bayard, Pierre Terrail de 56, 122-124, 129, 286.  
 Beauharnais, Eugène de 72.  
 Beaujeu, Christophe de 269.  
 Beaulieu, Antoine de 63, 65, 131.  
 Beaulieu, Jean de 191.  
 Beaulieu, Théophraste Bouju, *dit* le sieur de 268.  
 Beles, Bonaventure (imprimeur) 341.  
 Belin, Julien 321.  
 Belleau, Rémy 39, 190, 194, 281.  
 Belyard, Simon 253, 261.  
 Béreau, Jacques 246.  
 Berthelin, Magdeleine 133, 138, 166, 247, 258, 322, 335.  
 Bèze, Théodore de 178, 188, 192, 194, 197, 264, 265, 276.  
 Bidoux, Prégent de (amiral) 35.  
 Bignon, Jean 93.  
 Blanchier, Michel 192.  
 Bogard, Jean 258.  
 Bohémiens 116.  
 Bois-Gilles, monsieur de 72.  
 Bonfons, Nicolas et veuve (imprimeurs) 134-139, 141-143, 145-147, 199-201, 206, 207, 234, 236-238, 253-255, 259, 280, 297, 308, 318, 341-343, 363.  
 Bonnet, Pierre 348, 350, 351.  
 Bordeaux, Christophe de 133, 134, 138-143, 145, 147, 166, 169, 177, 186, 201,

- 203, 206, 213, 236-238, 244, 247-249, 251, 255, 258, 281, 296, 297, 303, 305, 306, 308, 313, 318, 320-323, 325, 326, 335, 336, 339, 344.
- Bossozel, Guillaume de 20n.
- Boucart (écuyer) 122, 286.
- Bouillon, Henri de la Tour d'Auvergne, duc de 229.
- Bouju, Théophraste, *dit* sieur de Beaulieu 268.
- Bourbon, Antoine de, duc de Vendôme 28, 56, 64, 66, 90, 170-173, 191, 195, 217, 326, 333, 334, 336, 345.
- Bourbon, Antoinette de 170-173.
- Bourbon, Charles de, connétable de France 71, 75-80, 83-88, 114, 124, 126, 127, 130, 326, 333, 334, 336, 349.
- Bourbon, Charles de, archevêque de Rouen, cardinal 345, 349.
- Bourbon, Charles IV de, duc de Vendôme 59.
- Bourbon, François de *Voir* Montpensier, François de Bourbon, duc de.
- Bourbon-Condé, Louis de *Voir* Condé, Louis, prince de.
- Bourbon-Condé (maison de) 190.
- Bourbon-Vendôme, François de *Voir* Enghien, François de Bourbon-Vendôme, duc d' *et* Saint-Pol, François de Bourbon-Vendôme, comte de.
- Bourguet, Baptiste 21.
- Bourguignons 35, 39, 41-43, 48, 49, 59-61, 85, 88, 97, 100, 122, 123, 126, 131, 176, 177, 192, 305, 312, 318, 320-326, 334, 344.
- Brabançons 129.
- Brantôme, Pierre de Bourdeille, seigneur de 76, 77, 79, 82-88, 109, 114-117, 122, 128, 130, 201, 349.
- Bredero, Gerbrand Adriaensz 155
- Brienne, Antoine de Luxembourg, comte de *Voir* Luxembourg, Antoine I<sup>er</sup> de.
- Brion, Philippe de Chabot, amiral de 77, 102, 171.
- Broilly, Jean de (libraire) 169, 171, 173.
- Brunswick-Wolfenbüttel, Jules, duc de 281.
- Buffet, Nicolas 100, 322.
- Buon, Gabriel 145.
- Buus, Jacques 326.

## C \_\_\_\_\_

- Caietain, Fabrice Marin 339, 340, 342.
- Calliope 311, 325.
- Calvin, Jean 11, 166-168.
- Carettes 41.
- Carles, Lancelot de, évêque de Riez 197, 282.
- Catherine de Médicis, reine de France 162, 164, 167, 177, 186, 190, 299, 316, 349, 351.
- Cerberus, portier des enfers 100.
- Cercia, Antoine (imprimeur) 324.
- Chandieu, Antoine de 194, 263-276, 278, 281, 355, 364.
- Changy, Pierre de 190.
- Chaperon, Jean, *dit* « le Lassé de repos » 50, 51, 61, 93, 120, 131.
- Chappuys, Claude 100.
- Chardavoine, Jean 203, 237, 296, 303-305, 310, 312, 316, 317, 341, 343, 345, 346, 348.
- Charlemagne, empereur d'Occident 252.
- Charles III, duc de Savoie 102, 103, 105.
- Charles Quint, empereur germanique 34, 35, 39, 55, 59, 65, 69, 89, 90, 92, 93n, 94, 96, 100, 152, 213, 335, 337.
- Charles VIII, roi de France 21, 23, 40, 55, 66, 69, 111, 145, 163.
- Charles IX, roi de France 134, 136-138, 142, 143, 146, 184, 190-193, 196, 246, 250, 342, 345.
- Charles le Téméraire, duc de Bourgogne 94, 111, 112
- Charon 348, 349.
- Chastillon de la Tour, Guillaume de 219, 352-355.
- Chaussard, Barnabé (imprimeur) 27.
- Chavignac, Christophe de 300, 302.
- Chavigny, (N.) sieur de, capitaine des gardes 328.

Chiaromonte, Francesco di 103.  
Chouët, Jean 275, 278, 353.  
Chrestien, Florent 194, 230, 281.  
Christine de Pisan 120.  
Claude de France, reine de France 20.  
Clément, Jacques 234, 235, 239.  
Clermont, Claude-Catherine de, comtesse de Retz 341.  
Clèves, Catherine de 254.  
Cock, Jérôme (graveur) 76.  
Cock, Simon 334.  
Coligny, Gaspard de 138, 143, 145, 146, 233, 246, 328-330.  
Coligny, Louise de 273, 330.  
Colin, Pierre 168, 321.  
Colomb, Fernand (Hernando Colon) 27.  
Compans, Jean de 193.  
Condé, Louis I<sup>er</sup> de Bourbon, prince de 138, 142-144, 157, 182, 191, 194-196, 198, 217, 234, 236, 244, 246, 281, 326, 328, 333, 335, 336, 338, 339, 345.  
Condé, Françoise d'Orléans-Longueville, princesse de 138, 142.  
Constant, Léonard 220.  
Corrozet, Gilles 117n.  
Cossé, Charles de, seigneur de Brissac 99, 213.  
Cossé, René de, seigneur de Brissac 204, 213, 307.  
Cossé, Timoléon de, seigneur de Brissac 99.  
Costeley, Guillaume 12, 13, 89.  
Coucy, Jacques de 90.  
Créon, Pierre, *dit* Nez-d'argent 133, 134.  
Crespin, Jean (imprimeur) 326.  
Croÿ, Adrien de, comte du Roeulx 96.  
Crussol, Jacques II de 302.  
Cupidon 8.

## D

Dammartin (Damartin), Philippe de Boulainvillier, comte de 59.  
Dallier, Jean (imprimeur) 141, 144, 163, 331.  
David, roi d'Israël 10.  
Des Autels, Guillaume 311.

Descousu, Hugues 22.  
Désiré, Artus 166, 177, 257.  
Desmons, Louis 258.  
Desmoulins, Laurent 22.  
Desportes, Philippe 145, 200, 339, 340, 353, 357.  
Deux-ponts, Wolfgang de Bavière, duc des 265, 266, 271, 278.  
Devaux, Élisée (imprimeur) 324.  
Didon 224, 297-300.  
Doré, Pierre 161-179.  
Dowland, John 149.  
Drouin, Daniel 200, 201.  
Du Bellay, Guillaume 95-97, 103, 124, 125.  
Du Bellay, Joachim 12, 118, 183, 184, 200, 268, 298-300, 309, 310, 353.  
Du Bellay, Martin 95-97, 103, 124, 125.  
Du Bray, Toussaint 193, 348, 357.  
Du Caurroy, Eustache 217-220, 241.  
Du Guillet, Pernette 309.  
Dumelle 329.  
Du Moulin, Jean 20n.  
Du Pré, François (imprimeur) 324.  
Durand, Jean (libraire) 324.  
Durant de la Bergerie, Gilles 352n.

## E

Egmont, Lamoral, comte d' 154.  
Egmont, Maximilien, comte d' 61.  
Elbeuf, Charles I<sup>er</sup> d' 256.  
Éléonore d'Autriche, reine de France 20n, 136.  
Élisabeth d'Autriche, reine de France 136, 143.  
Émery, Félix, sieur d' 286.  
Énée 223, 224, 299, 300.  
Enghien, François de Bourbon-Vendôme, duc d' 35.  
Épernon, Jean-Louis de Nogaret, duc d' 252, 255.  
Ésope 225.  
Espence, Claude d' 169, 178n.  
Este, Anne d' 248, 307.  
Estienne, Henri 105, 317.

Estourmel, Jean VIII de Créquy, seigneur  
d' 59.

## F

Farnèse, Alexandre, duc de Parme 217,  
223, 225-229, 231.

Fay-Changy Jacques de 190.

Ferdinand II d'Aragon, *dit* le Catholique,  
roi de Castille, d'Aragon et de Naples  
21.

Ferdinand III, empereur germanique  
304.

Ferraiolo, Melchiorre 111.

Flavy, Guillaume de 111.

Foix-Candale, Frédéric de 105.

Foix-Candale, Gaston de 105.

360

François I<sup>er</sup>, roi de France *passim*, et  
particulièrement 7, 16, 18, 20, 23, 32,  
34, 35, 40, 47, 49, 52, 53, 56, 58, 59,  
61-63, 66, 68, 71-73, 77, 89, 94, 96,  
98, 100, 102, 105, 106, 111, 115-117,  
124, 171, 175, 177, 203, 213, 231, 359.

François II, roi de France 71, 172, 193.

François de France, duc d'Alençon et  
d'Anjou 135, 139.

François de France, duc de Bretagne  
20, 89.

Frestin 42.

Fugger, Robert 304.

Fürstemberg, Guillaume, *dit* le comte  
Guillaume 100, 103, 104.

## G

Gaulterot, Vivant 93.

Gaultier, Pierre 166, 257.

Gibier, Éloi 135, 136, 138.

Girard (capitaine) 193, 197.

Girard d'Auxonne, Jean 313, 314, 324.

Godefroy IV, duc de Basse-Lorraine, *dit*  
de Bouillon 252.

Goudimel, Claude 340.

Goulart, Simon (imprimeur) 354, 355.

Gourmont, Jérôme de (imprimeur) 173.

Grignon de Montfort, Louis-Marie 72.

Gringore, Pierre 21, 22, 166.

Guédron, Pierre 219.

Guérin, Jean 260.

Guérout, Guillaume 313, 324, 325.

Guillaume, comte de Nassau-Dillenburg  
97.

Guillaume I<sup>er</sup> d'Orange-Nassau,  
Stathouder de Hollande 157, 335.

Guise, Claude de Lorraine, duc de 60,  
105, 168, 170-173, 175.

Guise, François I<sup>er</sup> de Lorraine, duc de  
105, 172, 191, 203, 211, 212, 243-246,  
248, 250, 252-254, 256, 258, 259, 305-  
307, 328, 347.

Guise, Henri de Lorraine, duc de, *dit* le  
Balafré 74, 148, 233, 237, 238, 249,  
251, 252, 254, 259, 260.

Guise (famille) 59, 128, 138, 162, 166,  
170, 172, 174, 175, 177, 178, 310. *Voir*  
*aussi* Lorraine (maison de).

## H

Habert, François 353.

Habsbourg (maison) 18, 109, 122.

Halluin, Jeanne d', demoiselle de Piennes  
298-300.

Hangest, Jérôme d' 171.

Haton, Claude 189.

Haultin, Jérôme 221, 222.

Haynin, Jean de 114n.

Heemskerck, Maarten van 76.

Henri II, roi de France 20, 131, 132,  
161-163, 165, 167n, 169, 171, 172,  
174-176, 239, 268, 282, 325.

Henri III, roi de France 133-148, 187,  
193, 194, 201-204, 210-212, 217, 233-  
235, 237-241, 246, 252, 254, 255, 261,  
300, 303, 305, 314-316, 318, 330, 337-  
339, 342, 347, 354, 355.

Henri III, comte de Nassau-Breda,  
Stathouder de Hollande 39, 59.

Henri IV, roi de Navarre et de France  
135, 217-221, 223, 225, 227-231, 233,  
237, 239-242, 246, 256, 276, 302, 344,  
345, 348, 352-355.

Henri V, roi d'Angleterre 112.

Henri VIII, roi d'Angleterre 34, 55.



Hercule 163, 219, 315.  
Hollande (capitaine) 79, 83, 87.  
Horace 270.  
Horne, Philippe II de Montmorency,  
comte de 154.  
Hotman, Philippe 193  
Hottoman (Hotman), Charles, 193  
Howard, Edward 35.  
Hugonis (*ou* de Hugues), Jacques 189,  
193, 197.  
Humières, Jean d' 59.

## I

lainville (Joinville), duc de *Voir* Lorraine,  
Henri de 261.  
Ignace de Loyola (saint) 157.  
Impériaux 90, 95-97, 101, 122.  
Isabelle de Portugal, impératrice  
germanique 47, 49, 65.

## J

Jacques V, roi d'Écosse 20, 64, 89.  
Jamet de Sansay, Léon 204.  
Jamyn, Amadis 353.  
Janequin, Clément 7, 8, 89, 109, 113,  
120, 127, 128, 202, 217, 229, 231, 340.  
Jaquemot, Jean 276.  
Jeanne d'Albret, reine de Navarre 345.  
Jérémie 268, 269, 277.  
Jésus-Christ 10, 63, 176, 177, 203, 212,  
216, 347.  
Jodelle, Étienne 220, 268.  
Joinville, duc de *Voir* Lorraine, Henri de.  
Josquin des Prés 224, 305.  
Joyeuse (maison de) 137, 217, 264,  
354, 355.  
Jubinal, Achille 76, 82, 87.  
Jules-César 219, 246, 327, 331.

## K

Kerver, Jacques 306.  
Khayrad-Din, *dit* Barberousse,  
gouverneur de la régence d'Alger 98.

L \_\_\_\_\_  
La Béraudière du Rouhet, Louise de 349.  
Ladam, Nicaise 20, 22.  
Ladislav I<sup>er</sup>, roi de Hongrie 21.  
La Gessée, Jean de 353.  
La Grotte, Nicolas de 145, 203, 339-342,  
346, 348, 357.  
Lalouette, Jacques 260.  
La Marche (*ou* La Marck), Robert III,  
seigneur de Florange 40, 59, 60, 63,  
124, 131.  
L'Angelier, Arnoul (imprimeur) 20n.  
La Noue, Odet de 275, 278, 355.  
La Palice, Jacques de Chabannes, seigneur  
de 72, 73.  
La Rochefoucault, François, comte de  
143.  
Lassus, Roland de 8, 224, 241, 249.  
La Tour, Isabelle de, dame de Limeuil  
339.  
La Trémoille, Louis II de 122, 128.  
La Valette, Jean de Nogaret, sieur de 328.  
La Valletrye, sieur de (poète par ailleurs  
non identifié) 348, 350, 351.  
La Vigne, André de 17n, 22, 34n.  
La Villemarqué, Théodore Hersart de 72.  
Layolle, Francesco 320, 321.  
Leblond, Jehan, sieur de Branville 20.  
Le Caron, Pierre (imprimeur-libraire)  
21n, 24, 27.  
Lefebvre, Jacques 333.  
Le Jeune, Claude 217, 220-222, 224,  
229, 230, 241, 355.  
Le Houx, Jean 52, 113.  
Lemaire de Belges, Jean 282.  
Léon X, pape 15, 55.  
Léry, Jean de 322.  
Lescot, Jean 119, 131, 281.  
L'Estocart, Pascal de 219, 355.  
L'Estoile, Pierre de 27, 134, 135, 148,  
181, 187, 193, 194, 218, 233, 234, 238,  
252, 259, 273, 280, 281, 354  
L'Homme, Jean 95, 98, 135-137,  
142, 145.  
Ligny *Voir* Luxembourg, Antoine de.  
Litta, Simone 26.

- Lizet, Pierre 188, 197.  
 Loctier, François de, seigneur de Bellecombe 103, 104.  
 Longueville, duchesse de *Voir* Marie de Guise, reine d'Écosse.  
 Lorraine, Charles de, cardinal 169, 186, 190, 192.  
 Lorraine, Charles, duc de 71, 253, 260.  
 Lorraine, Charles II de, duc de Guise, duc de Mayenne 253.  
 Lorraine, Louis II de, cardinal 172, 243, 251, 252, 256.  
 Lorraine (maison de) 166, 171, 173, 190, 193, 256.  
 Lotrian, Alain (imprimeur) 20, 27, 37, 53, 55, 57-68, 91, 102, 203, 288, 289, 291, 292, 333, 363.  
 Louise de Lorraine, reine de France 136.  
 Louis XI, roi de France 94, 106.  
 Louis XII, roi de France 7, 16, 20, 21, 23, 26, 37, 55, 66, 115.  
 Louis XVI, roi de France 72.  
 Luc, Gémin Théobule 258.  
 Lupi, Didier 324, 325.  
 Lusitano, Vicente 312.  
 Luther, Martin (et luthériens) 17, 22, 162n.  
 Luxembourg, Antoine I<sup>er</sup> de, comte de Brienne et de Ligny 105, 106, 332.  
 Luxembourg, Georges de, seigneur de Ghisteltes 106.  
 Luxembourg-Martigues, Sébastien de 236, 238.  
 Luxembourg-Saint-Pol (famille) 106.
- M** \_\_\_\_\_
- Madeleine de France, reine d'Écosse 20, 49, 62, 89.  
 Mailly, René I<sup>er</sup>, baron de 50, 61.  
 Maisonfleur, Étienne de 273, 275, 276, 353.  
 Malingre, Mathieu 247, 296, 321, 324.  
 Marcel, Claude 193, 197, 198.  
 Marcourt, Antoine 188, 194, 281.  
 Mareschal, Pierre (imprimeur-libraire) 27, 114.  
 Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre 183, 194-198, 282.  
 Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie 20, 105.  
 Marguerite de France, duchesse de Savoie et de Berry 268.  
 Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas 152, 154.  
 Marguerite de Valois, reine de France 220, 345.  
 Marie d'Autriche, reine de Hongrie 61.  
 Marie de Guise, duchesse de Longueville, reine d'Écosse 64, 172.  
 Marie de Médicis, reine de France 218.  
 Marie Stuart, reine d'Écosse 172, 173.  
 Marie Tudor, reine de France 34.  
 Marlborough, John Churchill, duc de 73-74, 123.  
 Marot, Clément 7-13, 20, 51, 61, 92-94, 192, 204, 257, 282, 288, 311, 313, 323.  
 Mathieu (*ou* Matthieu), Pierre 238-242, 253, 261, 321.  
 Maurepas (collection de Jean-Frédéric Phélypeaux de) 72, 77, 82-86, 281, 317, 318, 334.  
 Mazarin, Jules, cardinal 72.  
 Megander, Gaspart 168, 171.  
 Melphes (Melfi), Jean de Caraccioli, prince de 99, 100.  
 Merle, Matthieu 136, 300-302.  
 Mersenne, Marin (père) 221, 231.  
 Micard, Claude (imprimeur) 296, 304, 310.  
 Millot, Didier (imprimeur) 135-137, 142, 145, 269.  
 Moderne, Jacques (imprimeur) 19, 22, 91, 93, 103, 321, 332.  
 Molinet, Jean 9, 10, 25, 112.  
 Monachus 312.  
 Mondin, Jean 252, 260.  
 Monluc, Jean de, évêque de Valence 315.  
 Montbrac 23, 119, 281.  
 Montbrun 329.  
 Montesquiou (capitaine) 191, 339  
 Montgommery, Gabriel I<sup>er</sup>, comte de 137, 143.

Montgomery, Isabeau de La Touche, comtesse de 137  
Montgomery, Jacques de, seigneur de Lorges, *dit* Capitaine Lorge 125, 137.  
Montjean, René de 62.  
Montmorency, François de 299.  
Montmorency, Anne de, seigneur de La Rochepot 56, 63, 103, 122, 287, 299.  
Montpesac 287.  
Montpensier, François de Bourbon, duc de 229, 328.  
Montreuil (ou Monstr'œil), Claude de 135-138, 142, 143, 145, 323, 337, 342.  
Mortemart, Gaspard, marquis de 350.  
Mortemart, Louise de Maure, marquise de 350.

## N

Nabuchodonosor II, souverain de Babylone 101.  
Napoléon I<sup>er</sup>, empereur des Français 81.  
Nassau, Henri III de Nassau-Breda (*ou* Nansault, Nansolt, Nansot, Nansso, Nausault) 39, 40, 42, 43, 56, 60, 73, 90, 97, 100, 114, 122-125, 129, 131, 156, 286.  
Nassau-Dillenburg, Guillaume, comte de 97.  
Nassau-Sickingen, Franz de 39, 56, 287n.  
Navarro, Pedro 55.  
Nemours, Anne d'Este, duchesse de 260.  
Néron, empereur romain 256.  
Nourry, Claude (imprimeur-libraire) 21n, 27, 293.  
Nyverd, Guillaume et Jacques (imprimeurs-libraires) 17, 27, 68, 94, 258.

## O

Orléans, Charles d' 9, 34, 95.  
Orsini, Jules, seigneur de Monterotondo 105.  
Orto, Marbrianus de 224.  
Ovide 270, 299, 300.

## P

Pasquier, Étienne 117, 317.  
Pasquin 90.  
Paul III, pape 63.  
Péronnelle 43.  
Perrin, François (imprimeur) 134, 265, 278.  
Pesnot, Charles (imprimeur) 317.  
Philibert de, prince d'Orange, 73, 80.  
Philippe de Habsbourg, *dit* le Beau, roi de Castille 20.  
Philippe II, roi d'Espagne 152, 227.  
Pibrac, Guy Du Faur, seigneur de 240, 276.  
Pienne, Jeanne d'Halluin, demoiselle de 298-300.  
Pierre, Jacques, *dit* Chasteau Gaillard 119n.  
Pithou, Nicolas 326.  
Pline l'Ancien, 190.  
Pluto, prince des Diables 100.  
Poltrot de Méré, Jean 191, 195, 244, 246, 306.  
Poissy, seigneur de 68.  
Poupo, Pierre 353.  
Promouguet 28.

## R

Rapin, Nicolas 217, 218, 230.  
Rasse des Neux, François 181-188, 193-195, 280, 281, 317, 318, 363.  
Ravaillac, François 239.  
Real, Jean 19n, 95.  
Regnault, François 167.  
René de Chalon, prince d'Orange 71, 73, 78-80, 82, 84, 87, 88.  
Renée de France, duchesse de Ferrare 11.  
Reulx (*ou* Roelux), Adrien de Croÿ, comte de 95, 96.  
Richard, Thomas 244, 258, 259.  
Richart, Jean 20, 23n.  
Rigaud, Benoist (imprimeur) 27, 135-139, 142-145, 147, 199-201, 203, 206, 207, 238, 280, 303, 305, 308, 317, 318, 322, 342, 346, 348, 363.  
Robertet, Florimond 2021, 299.

- Robin, Paschal 258, 346.  
 Rochechouart, Gaspard de, marquis de Mortemart 350.  
 Roffet, André (imprimeur) 100.  
 Rohan (famille de) 80.  
 Roillet, Claude 259.  
 Ronsard, Pierre de 12, 144, 145, 148, 182, 197, 200, 203, 244, 257, 264, 281, 282, 298, 299, 337-340, 342, 344, 348, 355, 357.  
 Rouault, Charles, seigneur du Landreau 146.  
 Roussin, Jacques 253, 261.  
 Rousson, Jean 240, 241.  
 Ruelle, Jean (libraire) 161, 167-169, 171, 325.
- S** \_\_\_\_\_
- Sadeel *Voir* Chandieu, Antoine de.  
 Saint-Barthélemy 134, 138, 139, 143, 146-148, 236, 273, 302, 315, 316, 345.  
 Sainte-Lucie, Pierre de, *dit* le Prince (imprimeur-libraire) 27, 100.  
 Saint-Gelais, Mellin de 200, 203, 237, 282, 307-311.  
 Saint-Pol, François de Bourbon-Vendôme, comte de 97, 98, 100, 102, 103, 107.  
 Saisseval, Augustin de 58.  
 Saluces, François, marquis de 76.  
 Sarcus, Jean de 58.  
 Saugrain, Jean (imprimeur) 73, 206, 322.  
 Saunier, Antoine 294, 296.  
 Savoie, Louise de 102.  
 Scotto, Girolamo (imprimeur) 326.  
 Scythes 246.  
 Sébillet, Thomas 183, 184, 309.  
 Sergent, Pierre (imprimeur) 51, 93, 173.  
 Sermisy, Claudin de 7, 8, 293, 295.  
 Sertenas, Vincent (imprimeur) 299.  
 Servin, Jean (imprimeur) 317.  
 Sforza, François 102.  
 Sisyphe 254.  
 Soliman I<sup>er</sup>, *dit* le Magnifique, sultan de l'Empire ottoman 98.
- Sponde, Jean de 220.  
 Sully, Maximilien, seigneur de Rosny, puis duc de 227, 228, 230.
- T** \_\_\_\_\_
- Tantale 254.  
 Tavannes, Gaspard de Saulx, seigneur de 141, 327-331.  
 Theunisz, Jan (imprimeur) 154.  
 Thiboust, Guillaume (imprimeur) 171.  
 Thomas d'Aquin (saint) 178.  
 Thou, Jacques-Auguste de 133.  
 Tournes, Jean et Jean II de (imprimeur) 275, 276, 278, 308, 309.  
 Tournon, François de, cardinal 103.  
 Trellon, Claude de 353.  
 Trepperel, Jean (imprimeur-libraire) 18, 19, 27, 37, 38, 53, 55-57, 66, 67, 288, 363.  
 Troude, Simon (imprimeur) 19n.  
 Turenne, Henri de la Tour d'Auvergne, duc de Bouillon et vicomte de 221.
- V** \_\_\_\_\_
- Valéry, Adriaen 156.  
 Valois (maison de) 111, 171, 189, 205, 296.  
 Vaudray, Louis de 125.  
 Vendôme, *Voir* Bourbon, Charles IV de, duc de Vendôme.  
 Vidoue, Pierre de (imprimeur) 173.  
 Vigor, Simon 193.  
 Villeroy, Nicolas de Neufville, seigneur de 72, 141, 348.  
 Visconti, Valentine 102.  
 Villon, François 9.  
 Vivès, Louis de 190.  
 Vossot, Pierre 260.
- W** \_\_\_\_\_
- Wauldré 287.
- Z** \_\_\_\_\_
- Zamariel *Voir* Chandieu, Antoine de.

## INDEX DES NOMS DE LIEUX<sup>1</sup>

### A \_\_\_\_\_

Agnadel 18, 29.  
 Aigues-Mortes 65.  
 Alcazar 91.  
 Allemagne 28, 30, 76, 98, 103, 146, 153,  
 157, 158, 265, 266, 286, 330, 335.  
 Alpes 90, 97, 102, 103, 219, 246.  
 Amboise 184, 186, 192.  
 Amiens 19, 40, 58, 94, 99, 121, 130, 218.  
 Amsterdam 154, 158.  
 Angers 137, 147.  
 Angleterre 18, 19, 23, 25, 28, 29, 33-35,  
 40, 51, 52, 55, 56, 67, 70, 90, 97-99,  
 100, 117, 146, 341.  
 Anvers 137.  
 Aoste (val d') 97, 103.  
 Ardres 90, 95, 100.  
 Arques 217.  
 Arras 61, 218.  
 Augsburg 28, 304.  
 Aunis 120.  
 Autriche 20, 73, 157.  
 Auvergne 136, 206, 302, 346.  
 Auzebosc 228.  
 Averse 223.  
 Avignon 91.  
 Avranches 358.  
 Azincourt 113.

### B \_\_\_\_\_

Bâle 206, 207, 297.  
 Bapaume 124, 125.  
 Barfleur 19, 23n.  
 Bayonne 20.  
 Beaulieu (édit de) 204, 303.

'Bergen-op-Zoom 149, 157.  
 Béthune 19, 39, 59, 61.  
 Bordeaux 69.  
 Bouchain 124, 125.  
 Boulogne 9091.  
 Bourges 248.  
 Bourgogne 28, 45, 94, 111, 113, 122,  
 151, 152, 311.  
 Bourg-Saint-Maurice 103, 107.  
 Brabant 129.  
 Bresse 102.  
 Bretagne 19, 23, 45, 46, 70, 74, 75, 77,  
 146, 151.  
 Briançon 45, 47, 63, 104, 106, 332.  
 Bricquemault 329.  
 Brie 106, 256.  
 Bugey 102.  
 Bruxelles 154.

### C \_\_\_\_\_

Caen 52, 352-355.  
 Calais 34, 90, 95, 100, 113, 115, 119n,  
 246, 248.  
 Carignan (Carignano) 35.  
 Catalogne 7.  
 Caudebec 228, 229.  
 Cérises 35, 90.  
 Châlons-sur-Marne 256, 261.  
 Chambéry 44, 50, 102, 103, 108, 332.  
 Champagne 94, 106, 248, 256, 326.  
 Charité-sur-Loire (La) 136, 138, 142,  
 144, 147, 195, 202, 348.  
 Charleville-Mézières 114n, 129.  
 Chartres 157, 335, 336.  
 Cléry 41, 48.  
 Compiègne 111.  
 Constantinople 21, 25n.  
 Cotentin 51.

<sup>1</sup> Voir également l'*index nominum* pour les peuples.

Coutras 264, 352, 354, 355.

Crécy 33.

Creil 227.

Crussol 302.

## D \_\_\_\_\_

Dauphiné 50, 97, 102, 104, 119,  
137, 329.

Dieppe 50, 68, 119, 130, 333.

Dijon 92, 93, 117, 122, 128, 237,  
259, 321.

Dreux 248

## E \_\_\_\_\_

Enguinegatte *Voir* Guinegatte.

Épinal 73.

Espagne 19, 20, 28, 34, 35, 44-47, 49,  
55, 63, 65, 68, 71, 72, 76, 97, 114, 115,  
149, 152, 156, 157, 192, 335, 354.

Étampette 229.

## F \_\_\_\_\_

Ferrare 11, 92.

Flandres 19, 39, 45, 46, 61, 63, 67, 68,  
95, 106, 124, 125, 129, 192, 334.

Florence 20, 24, 26, 73, 76, 95, 230, 362.

France 15, 18, 21, 28, 31, 35, 42, 44-46,  
50, 51, 57, 68, 100, 125, 163.

## G \_\_\_\_\_

Gaète 78.

Gand 66, 137.

Gascogne 49, 50, 109, 117, 118.

Gavinana 73.

Gênes 18.

Genève 24, 34, 167, 248, 263, 265, 266,  
272, 276, 294, 312, 324, 325, 355.

Grèce 25.

Grenoble 45, 47, 50, 63, 71, 104,  
119, 238.

Guinegatte (*auj.* Enguinegatte) 55.

Guînes 119.

Guisse 99, 123.

Guyenne 187.

## H \_\_\_\_\_

Haarlem 156, 157.

Hainaut 19, 39, 59, 61, 100, 122-  
125, 129.

Harfleur 112.

Harlingen 154.

Haute-Loire 119.

Hautes-Alpes 104, 119.

Haute-Vienne 265.

Haut-Poitou 326.

Hesdin 18, 33, 34, 39, 45, 50, 56, 57, 61,  
90, 92, 120, 124-26, 129, 131.

## I \_\_\_\_\_

Isère 97, 104, 107.

Issoire 136, 142, 144, 192, 300-303, 305.

Italie 15, 24, 28, 34, 35, 47, 63, 66, 86,  
103, 105, 111, 121, 219, 248, 332.

Italie 18, 23, 33, 49, 63, 69, 71, 73, 74,  
77, 80, 81, 86, 89, 90, 102, 109, 162,  
177, 202, 213.

Ivry 217.

## J \_\_\_\_\_

Jarnac 138, 142, 145, 191, 338, 342.

Joinville 256.

## K \_\_\_\_\_

Kampen 154.

## L \_\_\_\_\_

La Fère 137, 144.

La Léchère 104.

La Montoire 95.

La Mure 137, 144.

Landrecies 97, 100, 124, 125.

Languedoc 94.

La Rochelle 67, 69, 138, 139, 143, 144,  
146, 147, 221, 248, 271-275, 278,  
314, 315.

Lausanne 263.

Le Havre 166.

Le Puy-en-Velay 119.

Le Quesnoy 125.

Leyde 149, 154, 158.

Londres 33, 67.  
Loudéac 74, 80.  
Louvain 225, 228.  
Luxembourg 90, 95, 98, 100, 101, 131.  
Lyon 27, 55, 90, 91, 104, 118, 127, 135,  
139, 147, 197, 200, 240, 263, 265, 280,  
320, 339.

## M

Madeleine (col de la) 106.  
Madrid 71, 72, 158.  
Malines 305.  
Malplaquet 73.  
Mantoue 81.  
Marignan 18, 115, 116, 119, 128, 231.  
Marseille (*ou* Marceille) 61, 62, 77, 79,  
81-88, 130, 131, 326, 333, 334.  
Marvejols 302.  
Maulevrier 228, 229, 287.  
Maurienne (vallée de la) 102, 106.  
Meaux 22, 138.  
Metz 114, 118, 131, 132, 248, 331.  
Mézens 119.  
Mézières (*ou* Maisières) 39, 42, 45, 48,  
56, 122-25, 129, 286, 287, 296.  
Milan 22-24, 35, 102, 117, 128.  
Milanais 26, 90, 102, 130.  
Molac 75, 82-86.  
Moncontour 145.  
Mons 81.  
Monson (*ou* Mouzon) 99.  
Montbrac 22.  
Mont-Cenis 102.  
Montferrat (marquisat de) 35.  
Montmartre 227.  
Montmélian 102, 218, 219.  
Moultiers 43, 103, 104, 107.

## N

Namur 81.  
Nantes 69, 264, 274.  
Nantua 81.  
Naples 18, 24, 78.  
Neuss 111, 112.  
Nexon 265.

Nice 40, 45, 63-65, 68, 98, 203, 213.  
Normandie 19, 20, 40, 45, 49, 51, 52,  
58, 67, 113, 117, 118, 121, 122, 130,  
238, 281, 352, 355.  
Novare 122.

## O

Orléans 135, 136, 182, 190, 191, 196,  
244, 248, 263, 306.

## P

Paris 15, 27, 69, 81, 94, 95, 117, 127,  
135-137, 139, 141, 143, 147, 151, 161,  
162, 174, 175, 177, 187, 188, 198, 203,  
204, 212-214, 227, 236, 239, 253, 256,  
257, 263, 298, 305, 307, 314, 316, 318-  
320, 322, 323, 325, 355.  
Parisienne, région 117.  
Pas-de-Calais 55.  
Pas-de-Suze 62.  
Pavie 20, 35, 57, 71, 72, 115, 130, 177,  
231, 296.  
Payerne 294.  
Pays-Bas 137.  
Péronne 39, 40, 42, 48, 59-61, 90-92,  
114, 119, 131, 132, 177, 321-323,  
325, 335.  
Perpignan 98.  
Petit-Saint-Bernard (col du) 97.  
Picardie 19, 20, 36, 40, 50, 58, 92-95, 99,  
100, 117, 121, 130, 227, 281.  
Piémont 45, 62, 71, 90, 91, 97, 102.  
Poissy 187, 197, 282.  
Poitiers 33, 72, 191, 237.  
Poitou 146, 204, 217, 218, 272.  
Pologne 21, 136, 139, 314-316, 318,  
337, 342.  
Pontgibaud 302.  
Portugal 39, 46, 47, 49, 65.  
Provence 50, 64, 65, 90, 91.

## Q

Québec 73.  
Quincy 287.

**R** \_\_\_\_\_  
 Reims 190, 253, 261.  
 Rhodes 111.  
 Rieux 74, 75, 82-88.  
 Rivoli 106.  
 Rouen 27, 33, 40, 59, 121, 127, 130, 135, 151, 166, 192, 227, 228, 248, 272, 280, 341, 349.  
 Rome 7, 24, 58, 66, 69, 71, 73-83, 85, 87, 88, 91, 114, 127, 130, 152, 153, 156, 157, 176, 178, 217, 224, 333, 363.  
 Rouen 27, 40, 59, 121, 127, 135, 151.

**S** \_\_\_\_\_  
 Saint-Avertin 189.  
 Saint Denis 135, 166, 322.  
 Saint Denis (porte de Paris) 221.  
 Saint-Dizier 73, 80.  
 Sainte-Chapelle (Paris) 241.  
 Saint-Front 119.  
 Saint-Germain-en-Laye 18.  
 Saint-Germain-l'Auxerrois (église de Paris) 140, 320.  
 Saint-Gilles (en Cotentin) 51.  
 Saint-Honoré (porte de Paris) 140, 318, 320.  
 Saint-Jean-la-Poterie 75.  
 Saint-Julien 94.  
 Saint-Louis (île) 7.  
 Saint-Martin-des-Champs (église de Paris) 204.  
 Saint-Médard 133.  
 Saint-Omer 55.  
 Saint-Pierre-de-Rome (basilique) 78.  
 Saintonge 272.  
 Saint-Pol 19n, 39, 45, 59, 61, 90.  
 Saint-Quentin 42, 45, 48.  
 Saint-Riquier 40, 41, 45, 48, 60.  
 Saint-Wandrille 229.  
 Sancerre 138, 142, 322.  
 Sardaigne 71.  
 Savoie 43-45, 50, 62, 90, 97, 102, 106, 108, 218, 219, 332.  
 Soissons 272.  
 Sombrin 218.

Sommieres 192, 193, 197, 255, 259.  
 Southampton 67.  
 Steenwijk 154.  
 Suisse 19, 23, 32, 104, 111, 117, 119, 122, 128, 141, 294, 329, 330.  
 Suze 45, 63, 68, 91, 97, 102, 119n, 131.  
*Voir aussi* Pas-de-Suze.

**T** \_\_\_\_\_  
 Tarentaise (vallée de la) 18, 40, 43, 44, 50, 62, 90, 92, 97, 98, 100, 102-108, 332, 333.  
 Théroouanne 39, 45, 49-50, 63, 90, 118, 131, 335.  
 Tournai 45, 55, 157.  
 Tournehem 95-97.  
 Troyes 33, 137, 326.  
 Turin 45, 90, 97, 102, 203.  
 Turquie 17, 21, 45, 63, 68, 89, 98, 111, 152.

**V** \_\_\_\_\_  
 Valenciennes 81, 124, 125, 149, 336.  
 Varcarville 228.  
 Vaud 294.  
 Vendée 72, 74, 82-86.  
 Vendômois 340, 342.  
 Venise 15, 19, 23n, 24, 26, 29, 136, 145, 177, 326.  
 Vienne (Autriche) 89, 98.  
 Villeine (« au pays de Pymont ») 90, 91.  
 Vieux-Louvetot 229.  
 Vivarais 27n.

**W** \_\_\_\_\_  
 Wassy 169, 186, 248.

**X** \_\_\_\_\_  
 Xaintonge *Voir* Saintonge.

**Z** \_\_\_\_\_  
 Zuiderkerk (Amsterdam) 158.  
 Zutkerque 95.



## ACTIVITÉS DE L'ASSOCIATION V. L. SAULNIER

18-19 JANVIER 2019

Colloque *Fleurs et jardins de poésie. Les Anthologies de poésie française au XVI<sup>e</sup> siècle*, org. Adeline Lionetto et Jean-Charles Monferran, avec le soutien de l'OBVIL, du CELLE, de l'ED3 de Sorbonne Université.

Dans le cadre de ce colloque a été organisé le 18 janvier à 19h, dans l'Amphithéâtre Guizot de la Sorbonne, un concert par l'Ensemble *I Sospiranti* (Esther Labourdette, voix, et Miguel Henry, luth), avec la collaboration de Jean Vignes, à partir des chansons tirées du recueil de Nicolas de La Grotte, mettant en musique les plus grands poètes de la Renaissance française (Ronsard, Desportes, Baïf et d'autres).

Partant de l'idée que la *Bibliographie des recueils collectifs de poésies du XVI<sup>e</sup> siècle*, du *Jardin de plaisance* (1502) aux *Recueils* de Toussaint Du Bray (1609) de Frédéric Lachèvre, est plus souvent citée que réellement interrogée, le colloque s'est donné pour mission de questionner les enjeux, les fonctions, les usages et la destination des anthologies de poésie française du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour mieux saisir les spécificités de ce corpus et son évolution comme le départ entre anthologies imprimées et manuscrites, les intervenants du colloque ne se sont pas interdit de regarder en amont et en aval de la période, profitant de la fécondité des travaux sur le sujet de la part des spécialistes des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles comme du XVII<sup>e</sup> siècle. À titre de comparaison, de nombreuses communications se sont intéressées à des anthologies composées ailleurs en Europe et en toutes les langues.

17 JUIN 2019

Conférence de Bruno Méniel (Université de Nantes) autour de la réédition augmentée qu'il prépare du *Dictionnaire des écrivains juristes et juristes écrivains, du Moyen Âge au siècle des Lumières* (Classiques Garnier).

12-13 MARS 2020

Colloque *Littérature et Arts visuels à la Renaissance*, org. Luisa Capodiecì, Adeline Desbois-Ientile, Paul-Victor Desarbres, Adeline Lionetto, avec le soutien de Sorbonne Université, de l'Université Panthéon-Sorbonne, du Musée du Louvre, du CELLF, de l'EA STIH, de l'EA HICSA.

L'enjeu du colloque était de mettre en évidence les influences artistiques visibles dans les œuvres littéraires à partir de l'existence attestée d'une sociabilité entre mécènes, artistes et écrivains. Le dialogue des arts, présent dans la métaphore du livre-architecture, s'appuie sur un dialogue effectif entre ces différents acteurs. Les écrivains de la Renaissance vivent en effet en contact étroit et permanent avec d'autres artistes, fréquentent les mêmes cours ou les mêmes lieux et partagent les mêmes mécènes.

370

À la Renaissance, écrivains et artistes peuvent participer à des projets communs, dont les réalisations les plus grandioses sont celles des entrées et des fêtes royales, qui impliquent la collaboration de poètes, de peintres, de sculpteurs, d'architectes, ou même de maîtres de danse. Toutefois, les relations entre les artistes ne s'arrêtent pas à ces circonstances officielles et sont attestées aussi bien par leur correspondance que par diverses épîtres dédicatoires. Ces témoignages invitent à s'interroger, de manière globale, sur les relations qui unissent écrivains et artistes à la Renaissance, mais aussi sur l'influence qu'elles ont pu avoir sur la réalisation des œuvres littéraires ou artistiques relevant des arts visuels. Relues à la lumière d'une intertextualité intersémiotique, celles-ci révèlent la trace et l'importance de ces sociabilités artistiques. Les relations entre poésie et musique ayant déjà fait l'objet de plusieurs colloques récents, le colloque s'est centré sur les arts visuels, peinture et architecture, ainsi que sur des genres moins souvent présents dans la critique (gravure, sculpture, tapisserie), et sur la France qui offre un vaste champ d'étude. C'est un autre dialogue qui s'est noué, entre spécialistes de la littérature et historiens de l'art.

25-26 MARS 2021

Colloque sur Guillaume Postel, préparé par Paul-Victor Desarbres (Sorbonne Université), Frank Lestringant (Sorbonne Université) et Tristan Vigliano (Université Louis Lumière Lyon 2), avec la collaboration d'Emilie Le Borgne.

Il y a eu peu de travaux collectifs d'envergure sur Postel depuis les colloques d'Avranches (publié en 1981) et de Venise (1988). Postel n'est pas inconnu et son œuvre est bien inventoriée (les manuscrits, par François Secret et les imprimés français, par Claude Postel —sans compter les précisions apportées

par les travaux ultérieurs). Ce colloque se propose donc d'abord de lire, puis de commenter les textes. Or beaucoup de traités manuscrits par exemple ne nous sont encore connus que par leur titre dans l'inventaire de F. Secret. Le contenu et la mise en forme de l'œuvre cosmographique ou théologique n'ont pas fini d'être appréciés. De plus, du point de vue de l'histoire des idées, si Postel est marginal, il cristallise aussi un certain nombre de courants de pensées de la Renaissance. On s'attachera à réfléchir aux sources moins connues qui ont influencé Postel, à l'inscription de son œuvre dans une forme d'illuminisme (à travers l'étude des courants de spiritualité des débuts du règne de François I<sup>er</sup>), à la dimension de tolérance, au statut particulier de l'eucharistie, ou encore à la question de la religion naturelle ou du rationalisme dans certains écrits. Des aspects plus techniques de son œuvre restent à décrire avec plus de précisions : les textes de kabbale chrétienne, la grammaire des langues sémitiques. Enfin, l'audience de Postel à la cour de France après 1561 est certaine (François Secret l'a montré), mais peu documentée ; ses réseaux restent encore à évaluer pour une large part. Ce colloque voudrait se donner pour tâche de faire avancer notre connaissance de Postel, de ses écrits et de leur influence – et contribuer en quelque sorte à une cartographie de l'œuvre, écrits et influence, du « docte et fol » Postel.



## ASSOCIATION V.L. SAULNIER

*Fondateur : Robert Aulotte †*

### CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président(e)s honoraires : Nicole Cazauran, Isabelle Pantin, Olivier Millet

Président : Jean-Charles Monferran

Vice-Président : Frank Lestringant

Secrétaire général : Alexandre Tarrête

Trésorière : Adeline Lionetto

Autres membres du Conseil d'administration : Guillaume Berthon, Jean Céard, Véronique Ferrer, Nicolas Kiès, Anne-Pascale Pouey-Mounou, Marie-Claire Thomine

### MEMBRES DE L'ASSOCIATION V.L. SAULNIER

AIDA-JINNO Yoshiko

ALLEMAND Jacqueline

AMAZAN Louise

ANDRIEUX Armelle

ARNOULD Jean-Claude

BARIOZ Alain-Cyril

BEAUDIN Jean-Dominique

BERNAND Carmen

BERTHON Guillaume

BERTOLINO Alessandro

BETTENS Olivier

BIZET Michel

BLUM Claude

BOKDAM Sylviane

BOUCHARD Andrée

BOUYER Thérèse

BRUNEL Jean

CEARD Jean

CHIRON Pascale

CLEMENT Michèle

CONCONI Bruna

COOPER Richard

CRESCENZO Richard

DAUPHINE James

DAUVOIS Nathalie

DE FRANCESCHI Anne-Sophie

DEMBRUK Sofina

DEMONET Marie-Luce

DESARBRES Paul-Victor

DESBOIS-IENTILE Adeline

DESCIMON Robert

DESROSIERS Diane

ENGAMMARE Max  
ERRERA Raphaëlle  
FANLO Jean-Raymond  
FERRER Véronique  
FLIEGE Daniel  
FRAGONARD Marie-Madeleine  
GIACONE Franco  
GOEURY Julien  
GRESLE Dominique  
GUILLEMINOT-CHRETIEN  
Geneviève  
HEURTEFEU Jacqueline  
HOBART Brenton  
HUCHON Mireille  
HUNKELER Thomas  
IWASHITA-KAJIRO Aya  
KIES Nicolas  
KURSCHEIDT Jonas  
LAUBNER Jérôme  
LE CADET Nicolas  
LE HIR Marie-Bénédicte  
LECOINTE Jean  
LEFEVRE Sylvie  
LEMOINE Maria  
LETERRIER-GAGLIANO Anne-Gaëlle  
LIONETTO Adeline  
MAGNIEN-SIMONIN Catherine  
MENINI Romain  
MILLET Olivier  
MIOTTI Mariangela  
MONFERRAN Jean-Charles  
MOTHU Alain  
MOUNIER Pascale  
MULLER Catherine  
PANTIN Isabelle  
PEDEFLOUS Olivier  
POCHMALICKI Lisa  
POIRSON Florence  
POUEY-MOUNOU Anne-Pascale  
PROVINI Sandra  
RAMBAUD Stéphanie  
RENNER Bernd  
ROSA Sylvie  
ROUDAUT François  
SCHRENK Gilbert  
SMITH Marc  
TACAILLE Alice  
TAKESHITA Setsuko  
TARRETE Alexandre  
THOMAS Jean-Claude  
THOMINE Marie-Claire  
TRIAANTAFYLLOU Angeliki  
TROTOT Caroline  
UETANI Toshinori  
VIGLIANO Tristan  
VIGNES Jean  
WEBER Edith

## TABLE DES MATIÈRES

Chansons de toujours (en guise de prélude)	
Frank Lestringant.....	7
Les chansons d'actualité mises en livrets gothiques. Formes, matérialité, enjeux	
Marion Pouspin.....	15
« Des nouvelles de delà les monts ». Les chansons d'actualité des plaquettes et recueils gothiques de l'officine <i>À l'Écu de France</i> (atelier des Trepperel et d'Alain Lotrian)	
Adeline Lionetto .....	37
La prise de Rome de 1527 dans la chanson populaire (xvi <sup>e</sup> -xxi <sup>e</sup> siècle)	
Robert Bouthillier & Eva Guillorel.....	69
Chansons et récits de bataille dans quelques occasionnels de la fin du règne de François I <sup>er</sup>	
Sophie Astier.....	89
La chanson d'aventurier	
Laurent Vissière.....	109
Chansons : lieux de mémoire et enjeux d'actualité pendant la première décennie du règne d'Henri III (1574-1584)	
Tatiana Debbagi Baranova.....	133
<i>Merck Toch Hoe Sterck</i> : les « chansons des gueux » aux Pays-Bas	
Jelle Koopmans.....	149
<i>Les Cantiques dechantées</i> de Pierre Doré : un recueil pionnier dans l'histoire du chant catholique ?	
Pierre Tenne.....	161
Le chant de l'actualité dans le <i>Recueil poétique</i> (Ms. français 22565 de la BnF) de François Rasse des Neux	
Gilbert Schrenck.....	181
L'éloge de la paix dans les recueils de chansons sans musique publiés par les libraires-imprimeurs Rigaud et Bonfons (1548-1601)	
Stéphane Partiot.....	199
Henri IV et le duc de Parme : un air pour le siège de 1592 ?	
Isabelle His.....	217

Chanter les assassinats d'Henri III et d'Henri IV : commémorer ou moraliser ? Melinda Latour.....	233
Pleurer l'assassinat des Guises : la poétique des chansons comparée à celles des autres poèmes funéraires de circonstance Anne-Gaëlle Leterrier-Gagliano .....	243
La réception de l'« Ode sur les misères des Églises françaises » d'Antoine de Chandieu : construction imaginaire et réalités historiques Julien Goeury.....	263
Conclusions Jean Vignes.....	279
Notes de programme.....	285
Index des noms de personnes .....	357
Index des noms de lieux .....	365
376 Activités de l'association V. L. Saulnier.....	369
Association V.L. Saulnier .....	373