

# 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 poésie 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 :

Merck Toch Hoe Sterck : les « chansons des gueux » aux Pays-Bas · Jelle Koopmans

ISBN 979-10-231-3083-6

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>



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*, nieuwe 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=VaQLwVxiOol>.

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.



## 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 CELLF, 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  
TRIANAFYLLOU 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