



**HAL**  
open science

“ “ À quoi sert une chanson, si elle est désarmée” : les chansons pendant la Fronde, armes ou récits ? ”

Karine Abiven

► To cite this version:

Karine Abiven. “ “ À quoi sert une chanson, si elle est désarmée” : les chansons pendant la Fronde, armes ou récits ? ”. *Écrire l'histoire - Histoire, Littérature, Esthétique*, A paraître. hal-03720555v1

**HAL Id: hal-03720555**

**<https://hal.science/hal-03720555v1>**

Submitted on 12 Jul 2022 (v1), last revised 28 Sep 2022 (v2)

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

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

# Lectures

---

## « À quoi sert une chanson, si elle est désarmée ? »

### Les chansons pendant la Fronde : armes ou récits ?

« À quoi sert une chanson, si elle est désarmée<sup>1</sup> ? » La question est bien sûr rhétorique : désarmée, la chanson (de combat) ne servirait à rien, perdant la destination pragmatique au principe de sa création – faire agir, crier le ralliement, condenser un mot d'ordre en une forme mnémotechnique et passionnée. Mais posons tout de même la question : à quoi peut servir une chanson de troubles hors de son contexte d'action immédiat ? À écrire l'histoire, peut-être. La chanson justement dite historique peut si bien s'entendre comme « bande-son de notre histoire<sup>2</sup> » qu'elle a souvent servi à raconter l'histoire par sa bande-son. Désarmée et linéarisée dans le récit des faits, elle gagnerait en narrativité ce qu'elle perd en efficacité pragmatique. Ce qui frappe avec les chansons historiques élaborées pendant la Fronde, c'est qu'elles semblent simultanément investies de ces deux fonctions : agir et informer en narratif. À moins que ces deux pratiques n'en fassent qu'une : informer (en chantant) est aussi un mode d'action politique.

La crise qui, entre 1648 et 1653, enrôla à divers degrés toutes les catégories de la population française, a occasionné de nombreuses chansons, aujourd'hui mal connues. En effet, leur transmission écrite a été essentiellement manuscrite, tardive et aléatoire : on n'écrit pas ce qu'on connaît par cœur. Il y avait en outre du danger à

écrire, et plus encore à imprimer des chansons qui étaient souvent aussi politiquement subversives, aussi pornographiques et linguistiquement dégradées que les plus risquées des « mazarinades » imprimées, de celles qui « conduisent tristement le plaisant à la Grève<sup>3</sup> » :

Il fout notre Régente,  
Et lui prend ses écus,  
Et le bougre se vante  
Qu'il l'a foutue en cul,  
Il faut sonner le tocsin  
Dredin din din,  
Pour prendre Mazarin<sup>4</sup>.

Les accusations, ici mises dans la bouche de « paysans des bourgs et des villages » à l'endroit du ministre, sont classiques contre un favori : fatuité, dissipation des biens de l'État, dépravation (bi)sexuelle, débauche de la reine elle-même. Les derniers vers (injonction valant menace) dénotent des actions, avec une certaine force incitative : souvent dans ces chansons, on capture, pend, pille, tue, ou on est invité à le faire.

De telles invectives ont parfois été entendues comme des manifestations « populaires » – en vertu du lieu commun véhiculé depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle selon lequel chançonner les puissants serait typique de l'esprit des Français et du « peuple français ». Mais ce couplet, loin

d'être formé par un homme du peuple, serait de la plume du baron de Blot, gentilhomme de la cour de Gaston d'Orléans, figure majeure de la Fronde. Il a donc été élaboré en haut lieu, au sein d'un des partis impliqués dans le conflit. S'il est certain que les chansons « se chantent parmi le peuple » (comme l'écrit Furetière en une formulation qui ne met d'ailleurs pas « le peuple » en position d'agent ou de producteur), il ne s'ensuit pas qu'elles reflètent un jugement collectif contre telle ou telle cible politique. Elles donnent plutôt à voir l'image que ses opposants cherchaient à faire passer pour l'opinion admise du plus grand nombre. « Le but n'est pas de qualifier Mazarin, mais, pour le texte, de s'autoqualifier comme anti-Mazarin<sup>5</sup> ». Il faut donc être très prudent avant d'établir que ces « ponts-neufs » sont les premières « chansons engagées<sup>6</sup> ».

D'autant que les chausse-trapes ne sont pas rares. Telles paroles apparemment élogieuses sont en fait ironiques, destinées à dévoiler les concussions d'un adversaire en exagérant sa richesse, par exemple<sup>7</sup>. La connaissance du contexte de la Fronde, où les alliances changent rapidement, est nécessaire pour entendre les chansons au bon degré. Il fallait pourtant que leur effet soit immédiat, mais les indices paraverbaux devaient y pourvoir (ton, mimiques, gestes, connotations musicales). Genre multimodal par essence, la chanson historique nous est pourtant livrée sans didascalies, et il convient souvent, surtout sans indication d'auteur ou en l'absence de périphrase, d'être « rageusement soupçonneux<sup>8</sup> ». La musique peut en elle-même porter le double sens, avec la constante réutilisation de timbres. Cette pratique du recyclage de mélodies constitue en effet un possible levier intertextuel. Les chansons frondeuses sont par exemple nombreuses qui reprennent les airs de chansons anti-Richelieu (comme

des épitaphes satiriques chantées à sa mort en 1643) pour en composer contre Mazarin (sur « l'air des Rochelais », notamment). Comment ne pas penser qu'à six ans d'intervalle, les auditeurs n'entendaient pas résonner les airs qui enterraient le précédent ministre ?

Qu'advient-il de cette complexité des modes d'action de la chanson une fois imprimée ou transcrite bien plus tard ? Dans les histoires par la chanson du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, la narrativisation éteint sans doute le feu de l'action chantée et peut aplatir les multiples appropriations originellement programmées. Mais ces chansons ont aussi servi, sur le moment, à esquisser une histoire immédiate des faits. C'est ce que montrent les deux seuls recueils de chansons imprimés sur et pendant la Fronde<sup>9</sup>. Évoquant dans l'ordre les principaux événements du conflit, les couplets sont organisés en « chronique<sup>10</sup> » des troubles et remplissent la fonction informationnelle que la chanson d'actualité a toujours eue, véhiculée par les colporteurs ou tout autre individu capable de transmettre les nouvelles paroles sur des airs connus. Les chants traduisent alors les libelles imprimés en vulgarisant des débats souvent complexes entre le parlement et la cour. L'arrêt de la Cour de Parlement donné contre Jules Mazarin est ainsi mis en chanson *Sur le chant, Le Roy d'Hongrie & l'Empereur, &c.*<sup>11</sup>. On peut imiter ou traduire les périodiques en chantant, comme avec ce *Grand courier, apportant toutes sortes de Nouvelles de toutes les contrées des Provinces : Sur le chant, Enfin dans l'Amoureux*<sup>12</sup> ; cette chanson est contemporaine des dizaines de périodiques qui ont vu le jour pendant la Fronde, concurrençant la royaliste *Gazette de Renaudot*. Ces recueils de chansons peuvent ainsi être vus comme des sortes de « manuels<sup>13</sup> » d'histoire immédiate, disponibles pour une réception large, y compris par des peu lettrés.

Tous les genres du journalisme naissant sont investis, comme le fait divers (les mazarinades politisant souvent les occasionnels), dans *La chanson nouvelle sur la généreuse résolution d'une Fille, qui veut mourir pour le service du Roi et de sa patrie* [...] <sup>14</sup>. La bien nommée Jeanne, campée en nouvelle Jeanne d'Arc, égale les héros épiques, sous la « généreuse conduite » des frondeurs. Le timbre (*Elle est revenue Denise*) est un « tube » de ces années-là : il avait été utilisé au sujet d'Anne d'Autriche, pour épingle la versatilité géographique et politique de la cour depuis 1648 (« Elle s'en allée, Dame Anne », puis « Elle est revenue Dame Anne <sup>15</sup> »). Le fait divers chanté aurait plusieurs fonctions : une fonction d'exemplarité, l'histoire supposée vraie invitant à l'imitation d'une simple fille combattant Mazarin ; un parallèle, établi par le timbre,

entre deux femmes (la reine, soumise aux caprices de son ministre, et une simple particulière, patriote et courageuse comme un homme) ; un double sens grivois (équipée comme un homme de guerre, la fille porte aussi, non sans ambiguïté, de la « belle dentelle », est « ajustée de beaux galants », et « se savonne nuit et jour », suggérant que les services rendus aux hommes de guerre le sont peut-être aussi dans l'alcôve).

La chanson, comme le libelle, bâtit et ruine des réputations ; elle fait descendre les débats complexes de la Fronde dans la rue ; mais elle manipule aussi celles et ceux qu'elle fait chanter, car il n'est pas rare qu'elle soit conçue en haut lieu, sa narration étant alors (dé)formée par le point de vue partisan. Entendre ces chansons anciennes, c'est aussi comprendre vers quel camp elles pointaient leur arme.

Karine Abiven

## Notes

- 1 Étienne RODA-GIL (paroles), Julien CLERC (musique), album *Utile, Utile*, Virgin, 1992.
- 2 Louis-Jean CALVET, *Chansons. La bande-son de notre histoire*, Paris, Éd. de l'Archipel, 2013.
- 3 Nicolas BOILEAU, *Art Poétique*, 1674, chant II, v. 190.
- 4 CHANSONNIER DIT DE MAUREPAS, BNF ms F. Fr 12617, Volume 2, f° 201 r° (sur le même timbre que *La Chasse donnée à Mazarin par les paysans des bourgs et des villages sur le tocsin*, f° 117 r°).
- 5 Christian JOUHAUD, *Mazarinades : la fronde des mots*, Paris, Aubier, 2009 [1985], p. 111.
- 6 Louis-Jean CALVET, *Chansons* [...], *op. cit.*, p. 112.
- 7 Voir le célèbre couplet de triolet ironique sur le duc d'Elbeuf, dont Retz nous apprend dans ses *Mémoires* qu'il l'a commandé à Marigny pour ruiner la réputation du duc, alors son ennemi politique (Cardinal DE RETZ, *Mémoires*, éd. A. Feillet, Hachette, 1872, t. II, p. 161).
- 8 Christian JOUHAUD, *Mazarinades* [...], *op. cit.*, p. 162.
- 9 *Recueil général de toutes les chansons mazarinistes. Et avec plusieurs qui n'ont point été chantées*, Paris, 1649 ; *Nouveau recueil général contenant toutes les chansons mazarinistes* [...], Paris, Marignon Jacquet [pseudonyme probable pour C. Morlot], 1652.
- 10 Dinah RIBARD, « Guerre et chansons », *Les Dossiers du Grhhl*, 2017-01 | 2017.
- 11 *Recueil général*, *op. cit.*, p. 4.
- 12 *Nouveau recueil général*, *op. cit.*, p. 1 [5].
- 13 Tatiana DEBAGGI-BARANOVA, « Combat d'un bourgeois parisien. Christophe de Bordeaux et son *Beau recueil de plusieurs belles chansons spirituelles* (1569) », in G. HAUG-MORITZ, Lothar SCHILLING (dir.), *Médialité et interprétation contemporaine des premières guerres de Religion*, Berlin/Munich/Boston, Walter de Gruyter, 2014, p. 135-145 ; ici p. 140.
- 14 *Recueil général*, *op. cit.*, p. 13.
- 15 CHANSONNIER DIT DE MAUREPAS, BNF Ms F. Fr 12657, f° 455.