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, 2022, 22, p. 131-133. 10.4000/elh.3309 . hal-03720555v2

HAL Id: hal-03720555

https://hal.science/hal-03720555v2

Submitted on 28 Sep 2022

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.

Référence papier

Karine Abiven, « « À quoi sert une chanson, si elle est désarmée ? » Les chansons pendant la Fronde : armes ou récits ? », à paraître dans *Écrire l'histoire*, 22 | 2022, 131-133.

Référence électronique

URL : http://journals.openedition.org/elh/3309 ; DOI : https://doi.org/10.4000/elh.3309

« 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[i] ? » 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[ii] » qu'elle a souvent servi à raconter l'histoire par sa bande-son. Alors 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 narrant. À moins que ces deux pratiques n'en fassent qu'une : informer (en chantant) est aussi une forme 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 tardive et aléatoire : on n'écrit pas ce qu'on connait par cœur. Il y avait en outre du danger à écrire, et plus encore à imprimer, des chansons qui pouvaient être politiquement subversives, crument pornographiques et linguistiquement dégradées (comme l'étaient les plus risquées des « mazarinades », de celles qui « conduisent tristement le plaisant à la Grève[iii] ») :

> 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[iv].

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 (une 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 XVIIIe siècle selon lequel chansonner 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 les définit Furetière dans son dictionnaire, en une formulation qui ne met d'ailleurs pas « le peuple » en position d'agent ou de producteur des chants), 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 les opposants de cette cible 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 antimazarin[v] ». Ces « ponts-neufs » de la Fronde seraient-ils vraiment les premières « chansons engagées » de l'histoire de la chanson[vi] ? Entendons-les plutôt comme des objets politiques dont la diffusion fut sans doute large, mais dont le trajet initial pouvait être amorcé par les élites au pouvoir, avec des buts politiques qui pouvaient échapper à celles et ceux qui les exécutaient.
Aussi, la connaissance du contexte de la Fronde, où les alliances changent rapidement, est sans doute nécessaire pour entendre ces chansons au bon degré. Telles paroles apparemment élogieuses sont en fait ironiques, destinées à dévoiler les concussions d'un adversaire en louant exagérément sa richesse, par exemple[vii]. Lors de leur performance, des indices paraverbaux aidaient certainement à désambiguïser le sens (ton, mimiques, gestes, connotations musicales) : genre multimodal par essence, la chanson nous est pourtant livrée sans didascalies. Toutefois, son sens peut être éclairci par l'examen de la réutilisation de timbres. Cette pratique du recyclage de mélodies constituait 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). À six ans d'intervalle, les auditeurs n'entendaient-ils 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 XVIIIe au XXe 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, servant alors à informer le plus grand nombre. C'est ce que montrent les deux seuls recueils de chansons imprimés sur et pendant la Fronde[viii]. Évoquant dans l'ordre les principaux événements du conflit, les couplets sont organisés en « chronique[ix] » 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 de nouvelles paroles sur des airs connus. Les chants traduisent alors les libelles imprimés en vulgarisant les débats, souvent complexes, entre le parlement et la cour. « L'arrêt de la Cour de Parlement donné contre Jules Mazarin » est ainsi musiqué « *Sur le chant*, Le Roy d'Hongrie & l'Empereur, &c.[x] ». On traduit aussi en musique les périodiques, comme avec ce « Grand courier, apportant toutes sortes de Nouvelles de toutes les contrées des Provinces : *Sur le chant*, Enfin dans l'Amoureux[xi] » ; cette chanson est contemporaine des dizaines de périodiques qui ont vus le jour pendant la Fronde, concurrençant la royaliste *Gazette* de Renaudot. Ces recueils de chansons peuvent ainsi être vus comme des sortes de « manuels[xii] » 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 genereuse resolution d'une Fille, qui veut mourir pour le service du Roi et de sa patrie […][xiii] ». La bien nommée Jeanne, campée en nouvelle Jeanne d'Arc, égale les héros épiques, sous la « généreuse conduite » des chefs frondeurs les plus connus. Le timbre (« Elle est revenue Denise ») est un « tube » de ces années-là : il avait été utilisé au sujet d'Anne d'Autriche, pour épingler la

versatilité géographique et politique de la cour depuis 1648 (« Elle s'en allée, Dame Anne », puis « Elle est revenue Dame Anne[xiv] »). Le fait divers chanté offrirait plusieurs lectures : l'adhésion émulative, à la manière d'un *exemplum* (l'histoire supposée vraie invitant à l'imitation d'une simple fille combattant Mazarin) ; la critique oblique du pouvoir, grâce au parallèle, réalisé par le timbre, entre deux femmes (la reine, soumise aux caprices de son ministre, et une simple particulière, patriote et courageuse comme un homme) ; la connivence grivoise, en raison du double sens possible (équipée comme un homme de guerre, la fille porte aussi, non sans ambiguïté, rubans et « belle dentelle », 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.

---

[i] Étienne Roda-Gil, Julien Clerc, « Utile », *Utile*, Virgin, 1992.
[ii] Louis-Jean Calvet, *Chansons. La Bande-son de notre histoire*, Paris, Editions de l'Archipel, 2013.
[iii] Nicolas Boileau, *Art Poétique*, 1674, chant II, v. 190.
[iv] 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°).
[v] Christian Jouhaud, *Mazarinades : la fronde des mots*, Nouvelle éd., Paris, Aubier, « Collection historique », 2009, p. 111.
[vi] Louis-Jean Calvet, *Chansons […], op. cit.*, p. 112.
[vii] 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 de ce duc, alors son ennemi politique (Cardinal de Retz, *Mémoires*, éd. A. Feillet, Hachette, 1872, t. II, p. 161).
[viii] *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.
[ix] Dinah Ribard, « Guerre et chansons », *Les Dossiers du Grihl*, 2017-01 | 2017.
[x] *Recueil général*, *op. cit.*, p. 4.
[xi] *Nouveau recueil général*, *op. cit.*, p. 1 [5].
[xii] Tatiana Debaggi-Baranova, « Combat d'un bourgeois parisien. Christophe de Bordeaux et son *Beau recueil de plusieurs belles chansons spirituelles* (1569) », *Médialité et interprétation contemporaine des premières guerres de religion*, G. Haug-Moritz *et al.* (dir.), Berlin/München/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2014, p. 135-145 ; ici p. 140.
[xiii] *Recueil général*, *op. cit.*, p. 13.
[xiv] Chansonnier dit de Maurepas, BNF Ms F. Fr 12657, f° 455.