



**HAL**  
open science

## Les chansons au théâtre : intermédialité et polémique aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles

Estelle Doudet

► **To cite this version:**

Estelle Doudet. Les chansons au théâtre : intermédialité et polémique aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Mickaël Ribreau; Luce Albert. Polémiques en chanson (IV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle), Presses universitaires de Rennes, pp.161-175, 2022, 9782753583573. hal-03938910

**HAL Id: hal-03938910**

**<https://hal.science/hal-03938910v1>**

Submitted on 14 Jan 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

Article paru dans *Polémiques en chanson (IV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, dir. Luce Albert et Mickaël Ribreau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, p.161-175.  
Version de l'auteure avant publication

## Les chansons au théâtre : intermédialité et polémique aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles

ESTELLE DOUDET  
Université de Lausanne et Grenoble Alpes  
Institut universitaire de France  
ORCID : 0000-0002-4072-0913

À Paris, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la vogue des chansons attaquant de manière mordante le ministre Maurepas fut telle qu'elle engagea le lieutenant général de police à lancer ses limiers sur la trace d'un insaisissable. En effet, comme l'a souligné Robert Darnton dans son enquête sur cette affaire, il est particulièrement complexe d'évaluer, et donc de sanctionner, la dimension polémique d'une chanson :

« Musique et parole se combinaient en schémas qui véhiculaient des significations multiples, des associations élaborées et qui jouaient sur des incongruités »<sup>1</sup>.

La chanson est de fait un medium caractérisé par des composants multiples et aux interactions complexes. Structurellement s'y articulent de la musique et des paroles versifiées qui peuvent avoir une existence autonome par ailleurs. Cette intermédialité constitutive rend la chanson propice aux effets de clins d'œil où, au fil des siècles et dans des contextes précis, s'est souvent logée l'expression critique. En outre, elle est un art de la performance, virtuelle ou concrétisée selon les cas. Sa réalisation suppose une co-présence des interprètes et des auditeurs<sup>2</sup>. La chanson est donc dotée de la capacité cognitive et sociale de *faire corps*, dans un sens qui peut être à la fois identitaire et délibératif. Identitaire car elle intègre celles et ceux qui l'entonnent ou l'écoutent dans un « nous », qui, lorsque l'air est dirigé contre un « eux », exclut ces autres de la complicité qu'il instaure<sup>3</sup>. Potentiellement délibératif parce qu'à l'instar d'autres arts comme le théâtre, la chanson instaure une médiation fondée sur la comparution<sup>4</sup> : elle rassemble des individus, convoque des instances symboliques, incite à penser des valeurs communes ou à assumer des haines partagées. Grâce à elle, des groupes peuvent modifier le paysage sonore de leur temps et le transformer en un espace public où ils prennent position,

<sup>1</sup> DARNTON Robert, *L'Affaire des Quatorze. Poésie, police et réseaux de communication à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, trad. Jean-François SENE, Paris, NRF, 2014, p. 84.

<sup>2</sup> L'importance du corps et de la présence dans le fonctionnement de la médialité d'Ancien Régime a été soulignée par Niklas Luhmann et Rudolf Schlögl. Voir HAUG-MORITZ Lotar et SCHILLING Gabriele (dir.), *Médialité et interprétation contemporaine des premières guerres de religion*, Berlin/Munich/Boston, De Gruyter, 2014, p. 7-21.

<sup>3</sup> C'est le propre du pacte polémique : ALBERT Luce et NICOLAS Loïc, « Le pacte polémique : enjeux rhétoriques du discours de combat », in Luce ALBERT et Loïc NICOLAS (dir.) *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2010, p. 17-48.

<sup>4</sup> BIET Christian, « Séance, assemblée, médiation spectaculaire et comparution théâtrale », in Marie BOUHAÏK-GIRONES, Jelle KOOPMANS et Katell LAVEANT (dir.), *La Permission et la sanction, théories légales et pratiques du théâtre (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 319-338 ; Doudet Estelle, « Repenser l'histoire du théâtre au prisme des spectacles polémiques », *Littérature et polémique*, dir. Clotilde Thouret, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2021, p. 45-60.

leurs revendications se faisant en général entendre comme l'expression générale de la *vox populi*.

Comme le théâtre, toutefois, l'art du chant n'est pas seulement défini par la communication orale. Avant l'âge des enregistrements mécaniques, les voix de la chanson se sont massivement diffusées par les voies de l'écrit, sous les formes fragiles de la feuille volante et de la plaquette bon marché, mais aussi en recueils, manuscrits ou imprimés, de facture soignée et destinés à un usage pérenne. Les chants de combat en français ont été d'emblée concernés par cette conservation livresque, des chansonniers recueillant les *sirventès* des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles aux nombreuses compilations parues pendant les guerres de religion. Mais si la recherche s'est intéressée depuis longtemps à cette diffusion écrite, qui remet en question le caractère éphémère que l'on associe au chant, une autre forme de communication a moins attiré l'attention : celle des chansons au théâtre. Son importance est pourtant non négligeable, en témoigne *La Condamnation de Banquet*, pièce du début du XVI<sup>e</sup> siècle qui énumère une vingtaine de chansons de scène à succès, présentes dans d'autres pièces<sup>5</sup>.

Avant le développement de genres spécifiques comme l'opéra et les comédies chantées, la chanson a été florissante sur les scènes françaises du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. L'hypothèse explorée ici sera que l'expression polémique a été particulièrement propice aux échanges entre communication théâtrale et communication musicale, mais qu'elle a aussi permis d'affirmer leurs écarts, tantôt renforçant tantôt atténuant l'impact des discours critiques et des chants de lutte portés sur les tréteaux. L'enquête visera à interroger les enjeux de cet entre-deux, en envisageant l'articulation entre chansons et théâtre comme une relation à la fois transmédiate et intermédiaire. Comment la chanson polémique a-t-elle été intégrée aux scénarios dramatiques ? Comment, dans leur contenu, leur réalisation et leur diffusion, chansons et pièces ont-elles tour à tour convergé et divergé, leurs possibles hiatus pouvant alimenter des réflexions sur l'efficacité des deux média ?

Chanson et théâtre ne prenant sens qu'en situation, j'ai choisi d'étudier ces questions dans un espace-temps cohérent, celui de la Normandie entre la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le début des guerres de religion. En effet, du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, la Normandie a été un foyer de développement majeur pour les arts du spectacle et la culture musicale en français. Les villes y étaient maillées de réseaux solidement institués, à l'instar du Puy de Rouen ou de l'association joyeuse des Conards, qui ont produit et diffusé, bien au-delà de la région, poésies, chansons et spectacles dramatiques. Une partie importante de ces productions a été recueillie en recueils ; longtemps méconnus, ils font aujourd'hui l'objet de recherches dans lesquelles s'inscrit cette contribution<sup>7</sup>. Mais la Normandie des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles a aussi été une terre d'élection de la culture polémique en français. Âprement disputée pendant la Guerre de Cent Ans puis réintégrée au royaume de France en 1452, la région a été traversée dans les décennies suivantes de querelles sur son autonomie politique et sur son identité culturelle. Le succès remporté par la Réforme dans les villes normandes pendant les premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle a renforcé la complexité de la vie locale, suscitant de vives tensions entre tenants du catholicisme marial

<sup>5</sup> *La Condamnation de Banquet*, éd. KOOPMANS Jelle et VERHUYCK Paul, Genève, Droz, 1991, p. 118-120, v. 797-808.

<sup>6</sup> Les études d'ensemble sur la production entre 1450 et 1550 sont anciennes : BROWN Howard Mayer, *Music in the French Secular Theater*, Harvard, Harvard University Press, 1963. Pour les décennies suivantes, voir LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002.

<sup>7</sup> C'est le cas du recueil de Rouen, qui inclut de nombreuses pièces satiriques ou polémiques à chansons : DOUDET Estelle et LONGTIN Mario, « Le recueil de Rouen : archéologie d'un patrimoine spectaculaire au XVI<sup>e</sup> siècle », in Sandra PROVINI, Xavier BONNIER et Gérard MILHE POUTINGON (dir.), *La Renaissance à Rouen, l'essor culturel et artistique dans la Normandie des années 1480-1530*, Rouen, Presses universitaires de Rouen, 2019, p. 295-310 ; DOUDET Estelle, « Le recueil de Rouen, scènes d'une ville au seuil des guerres de religion », in Charlotte BOUTEILLE-MEISTER, Fabien CAVAILLE et Estelle DOUDET (dir.), *Théâtre, guerres et religion (Europe, XVI<sup>e</sup> s.)*, *Revue d'histoire du théâtre*, n°286, 2020, p. 45-56.

et nouveaux réformés. Chansons en spectacle et spectacles à chansons ont été les armes privilégiées de ces combats.

### Chanson et théâtre de combat : formes d'une intermédialité

Avant d'analyser plus précisément les usages polémiques de la chanson théâtrale normande, il importe de cerner le fonctionnement de l'insertion musicale sur les scènes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

La fréquence de la musique dans les spectacles de cette époque suggère qu'il existait alors un répertoire lyrique ample et varié, des hymnes liturgiques aux airs divertissants, qui circulait intensément sur les tréteaux. Familiers aux acteurs et aux spectateurs, la plupart de ces chants n'avaient pas de visée polémique, mais pouvaient prendre une couleur agressive grâce à plusieurs techniques. La plus usuelle était sans doute la contrafacture qui permettait d'adapter un texte actualisé à un timbre célèbre, la célébrité de la mélodie facilitant la mémorisation des nouveaux vers. Un autre mode d'interprétation, le gringotage, consistait à improviser en contrepoint sur une partie de ténor<sup>8</sup>. Quant à la forme musicale du vaudeville ou vaudeville, d'origine normande, elle désignait une chanson de circonstance, plaintive ou acerbe, medium particulièrement goûté à cette époque<sup>9</sup>. Toutes ces formes étaient aisées à intégrer à un spectacle car elles avaient en commun une interprétation *a capella*, soit monodique soit chorale, plus rarement polyphonique ; ce type de jeu appartenait au savoir-faire habituel des troupes théâtrales qui, à l'image de la compagnie dirigée par Pierre Le Carpentier, dit le Pardonneur, à Rouen vers 1550, étaient souvent composées pour partie de chanteurs<sup>10</sup>.

Par ailleurs, l'insertion d'airs dans les dialogues dramatiques était assez précisément réglée. Fréquemment, les mélodies de scène assumaient un rôle de seuillage, accompagnant les entrées et les sorties des acteurs. Les 74 pièces compilées dans le recueil de Rouen, de loin la plus importante des anthologies théâtrales françaises du XVI<sup>e</sup> siècle, montrent que cette pratique était usuelle. En effet, quels que soient les thèmes et les registres des œuvres, un distique d'octosyllabes indique presque toujours que les représentations s'achèvent par un chant, choisi *ad libitum* :

« Pour resjouir la compaignie  
Une chanson, je vous en prie. » (*Les Quatre Ages*, recueil de Rouen, f. 81<sup>v</sup>).

« En partant de ceste maison  
Dison deulx mos d'une chanson. » (*La Lessive*, *ibid.*, f. 113<sup>v</sup>).

« En prenant congé de ce lieu  
Une chanson pour dire adieu. » (*Plusieurs, Chascun, le Temps qui court...*, *ibid.*, f. 246<sup>v</sup>, distique similaire dans *Trois Pelerins et Malice*, f. 376<sup>v</sup>)<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> BROWN Howard Mayer, *Music in the French Secular Theater*, *op. cit.*, p. 101-105.

<sup>9</sup> « Ici dessus sont nommez les commandements de plusieurs chançons, tant de musique que de vaul de ville » : la didascalie de la *Condamnation de Banquet* est l'une des premières attestations théâtrales du vaudeville, à l'origine chant à boire des compagnons de Vire au XV<sup>e</sup> siècle (*La Condamnation de Banquet*, éd. cit., p. 120).

<sup>10</sup> La composition de cette troupe localement réputée, révélée par un arrêt du Parlement de Rouen en 1556, intègre « troys petis enffans chantres » ; BOUHAÏK-GIRONES Marie et DOUDET Estelle, « Troupes et répertoires en France aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », in Bérénice HAMIDI-KIM et Séverine RUSSET (dir.), *Troupes, collectifs, compagnies*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 39-50.

<sup>11</sup> La seule édition complète du recueil de Rouen date du début du XIX<sup>e</sup> siècle : *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, éd. LEROUX DE LINCY Antoine et MICHEL Francisque, Paris, Techener, 1831-1838 [Slatkine reprints 1977]. Les citations sont ici transcrites à partir du manuscrit de Paris, BnF, ms. n.a.f. 24341, consultable en ligne sur Gallica.

Pareil seuillage est loin d'être anodin car l'entrée et la sortie de scène, moments cruciaux dans l'économie dramatique, infléchissent l'interprétation d'un spectacle. Au fil du XVI<sup>e</sup> siècle et alors que les tensions confessionnelles devenaient fortes, les autorités normandes ont prêté une attention grandissante au caractère potentiellement scandaleux de ces chants liminaires. En octobre 1556, une représentation donnée à l'auberge rouennaise du Port-de-Salut par la compagnie du Pardonneur fut interrompue par les forces de l'ordre. Grâce à l'intervention du chef de troupe auprès du Parlement pour faire lever une interdiction qui mettait en danger la survie financière de la compagnie<sup>12</sup>, nous possédons quelques informations sur l'objet de la dénonciation, à savoir certains passages de la farce du *Retour de Mariage*, jugés injurieux contre la religion catholique. Le recueil de Rouen conserve un *Pèlerinage de Mariage*, pièce à insertion musicale qui pourrait être le texte incriminé. L'intrigue en est topique : un jeune et un vieux pèlerin y font assaut de séduction auprès de trois commères curieuses de découvrir les contrées matrimoniales. Tous quittent finalement l'aire de jeu en entonnant des « chansonnettes » obscènes qui caricaturent les litanies psalmodiées des Rogations :

« *Tous ensemble en tournant a la salle reculee :*

Sancta Jalousia, reculés de nobis.

Sancta Chia brena, ne fachés pas nobis.

Sancta Merencolia, n'apochés de nobis.

Omnes Sancti Frenastises, libera nos Domine. » (*Le Pèlerinage de mariage*, recueil de Rouen, f. 86).

Si l'on accepte que le *Pèlerinage de Mariage* et le *Retour de Mariage* sont bien la même pièce, il paraît vraisemblable que ce sont ces « chansonnettes » finales, qu'en d'autres temps on aurait reçues comme des parodies satiriques assez communes, qui ont été perçues comme une polémique blasphématoire contre la liturgie.

Un autre rôle usuel de la chanson de théâtre était de contribuer à la caractérisation des personnages. Là encore, l'attaque pouvait aisément se glisser dans l'articulation du chant et de l'action représentée. *Le Maître d'école*, une autre pièce du recueil de Rouen difficile à dater<sup>13</sup>, en fournit une illustration. Trois écoliers apparaissent en fredonnant avant d'exposer à leur enseignant les troubles qu'ils ont constatés dans la ville :

AMYCE

Et, premier qu'entrer en propos,

Prenon un petit le repos

De chanter pour fere l'entree. [...]

L'ESCOLLIER III<sup>E</sup>

Chantons des chansons du pays

D'ou nous venons<sup>14</sup>.

Les airs n'ont pas été conservés mais les répliques éclairent leur tonalité. Le monde vu par les jeunes gens est désormais, selon eux, dominé par les convertis à la Réforme, concitoyens devenus ennemis et étrangers au « pays/ d'ou nous venons ». Les chansons insérées « pour fere

<sup>12</sup> Arrêt du Parlement de Rouen, 24 octobre 1556, cité par ROUSSE Michel, *Le Théâtre des farces en France au Moyen Âge*, thèse inédite, Rennes, 1983, t. II, p. 161-162.

<sup>13</sup> *Le Maître d'école, Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme, six pièces polémiques du recueil La Vallière*, éd. BECK Jonathan, Genève, Slatkine, 1986, p. 205-229. L'éditeur date le texte des années 1540 (p. 208), mais une nouvelle étude du manuscrit m'a conduit à proposer une datation plus tardive, vers 1560 (DOUDET Estelle, « Le recueil de Rouen, scènes d'une ville », art. cit., p. 54-55). Quoi qu'il en soit, cette pièce, l'une des plus violentes du recueil, reflète une montée des attaques haineuses contre les Réformés.

<sup>14</sup> *Le Maître d'école*, éd. cit., p. 219.

l'entrée » étaient donc peut-être une moquerie contre les cantiques protestants ou bien des hymnes appelant les catholiques à la résistance, en tout cas des chants qui reflétaient l'ardeur de juvéniles vengeurs bien décidés à en découdre avec les Réformés<sup>15</sup>.

Ces quelques exemples montrent que dans l'espace public oppositionnel qui a caractérisé la fin du XV<sup>e</sup> et la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, l'insertion chantée au théâtre offrait un moyen efficace pour laisser entendre les accords et les désaccords inspirés par un contexte troublé. Il importe dès lors d'interroger les manières dont cette transmédialité entre musique et scène a pu soutenir des stratégies visant à mobiliser des groupes et à diffuser, le plus largement possible, leurs discours agressifs. Trois études de cas permettront d'observer le sens polémique de la conjonction entre chant et scénario théâtral ; la puissance de la disjonction, lorsqu'un air incongru introduit une dissonance critique dans la mise en scène ; enfin l'efficacité médiatique d'une pièce et d'une chanson juxtaposées, lorsque ces composants, idéologiquement cohérents, sont potentiellement diffusables de manière autonome.

### **La conjonction polémique : chant liturgique, chant de révolte (Caen, fin du XV<sup>e</sup> siècle)**

*La Farce de Pattes-Ouaintes*, jouée à Caen vers 1493 par son auteur Pierre de Lesnauderie et par ses compagnons, a été le moteur d'une machine de guerre médiatique élaborée par l'université de Normandie en réponse à une nouvelle imposition décidée par le roi Charles VIII<sup>16</sup>. Maîtres et étudiants révoltés ont saisi l'occasion des Jours Gras pour porter leur protestation sur la place publique, placardant des libelles injurieux en latin et en français sur les portes des bâtiments officiels caennais. À l'issue d'une procession en armes dans la cité fut aussi représentée une pièce attaquant l'officier en charge de la collecte de l'impôt et ceux qui s'étaient ralliés à la décision royale<sup>17</sup>. Ce faisant, les manifestants ont sciemment mobilisé toutes les ressources de l'intermédialité polémique, associant publications par tracts et performances spectaculaires, puis ajoutant à leur occupation collective de l'espace urbain un spectacle dialogué et chanté dirigé contre leurs cibles.

Au cœur de ce dispositif bien maîtrisé, la pièce *Pattes-Ouaintes* oppose une mère éplorée, soutenue par son fils aimant Qui-ne-le-peut-souffrir, à diverses figures de malfaiteurs : le percepteur corrompu Pattes-Ouaintes, les universitaires indifférents ou traîtres Lâche-Emmanché, Va-t'en-quitte et Écoute-s'il-pleut, enfin l'infâme Ribon-Ribaine dont le nom évoque l'opiniâtreté d'un ambitieux prêt à tout<sup>18</sup>. L'affrontement verbal de ces personnages est précédé par la déclamation de la première Lamentation de Jérémie, d'abord chantée en latin puis récitée en rondeau à l'ouverture du spectacle :

<sup>15</sup> On a pu faire l'hypothèse que les chansons « du pays » auraient été en dialecte ; cependant la pièce vise clairement à diffuser la propagande anti-réformée par et auprès d'élèves (BECK Jonathan, « De l'endoctrinement des enfants. Les écoliers de la gestapo antiprotestante d'après le théâtre aux débuts de la Réforme », *Fifteenth-Century Studies*, n°13, 1988, p. 471-483).

<sup>16</sup> ROY Lyse, « L'Université de Caen aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, identité et représentation » in Jürgen MIETHKE, William J. COURTENAY, Jeremy CATTO et Jacques VERGER (dir.), *Education and Society in the Middle Ages and Renaissance*, Leiden-Boston, Brill, 2006, p. 1-10, 96-118 et 178-188 ; KOOPMANS Jelle, « Polémiques universitaires sur la scène », in Marie BOUHAÏK-GIRONES, Jelle KOOPMANS et Katell LAVEANT (dir.), *Le Théâtre polémique français (1450-1550)*, Rennes, PUR, 2008, p. 77-87 ; DOUDET Estelle, « Parodies en scène. Textes et contextes dans le théâtre de Pierre de Lesnauderie », in Elisabeth GAUCHER (dir.), *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale, Cahiers de Recherches Médiévales*, n°15, 2008, p. 31-43.

<sup>17</sup> « Ou il y avoit douze torches et deux faloz ardanz en cordes goctronnees, sans les autres faloz à chandelle. Et y avoit plus de cent escoliers armés et à bastons à la conduire », *Farce de Pattes-Ouaintes*, éd. Théodore BONNIN, Évreux, 1843, p. 1. Le dossier complet de la polémique a été transcrit par Pierre de Lesnauderie, plus tard recteur de l'université de Caen, dans le Matrologe de l'établissement (Archives Départementales du Calvados, collection Mancel, D64, 1 Mi49 ; Bibliothèque de Caen, D 64).

<sup>18</sup> La locution « ribon ribaine » signifie « coûte que coûte » ; le personnage représente probablement l'évêque de Châlons, un ancien étudiant de l'université normande passé au service du roi de France.

LA MERE

*incipit cantando Quomodo sedet*

La dame des gens salutaires  
Est faicte veufve et tributaire,  
Princesse des pays desolee,  
Sans estre des siens consolee.  
Ceste offense n'est pas à taire.

Jeremie, souverain notaire,  
Avois tu presçeu ce mistere  
De me voir en ce point foulee ?  
La dame des gens salutaire, etc.<sup>19</sup>.

Le chant liturgique, qui donne au spectacle son soubassement idéologique et métaphorique, déclenche d'emblée une série d'analogies, qui sont autant de courts-circuits interprétatifs essentiels pour la réussite de la polémique.

Il opère d'abord une conjonction symbolique des temps : entonner une partie de l'office des ténèbres au moment du Carnaval projette l'événement vers la Semaine sainte et donne aux tribulations des universitaires caennais l'allure d'une Passion. Il contribue ensuite à l'identité allégorique complexe des personnages : en faisant siens les pleurs du prophète, la protagoniste s'affirme ici en tant qu'Université, que Mère et qu'Église<sup>20</sup>, le triple nom que lui donne le manuscrit de Pierre de Lesnauderie. La défense de privilèges financiers locaux se mue ainsi en combat spirituel pour la Chrétienté entière. Enfin, la transcendance alléguée par le chant liturgique est lourde de sous-entendus politiques. Si l'université de Paris se désignait au Moyen Âge comme l'épouse et la fille du roi de France, celle de Caen, créée par le duc de Bedford, pouvait légitimement appeler à l'aide son prince fondateur, le souverain d'Outre-Manche<sup>21</sup>. Le souvenir de l'alliance anglaise, ici pleurée par la « veuve », avait pour effet de saper l'autorité des Valois sur la Normandie. Par l'alliance du chant de détresse et du spectacle allégorique, une série de conjonctions sémantiques a ainsi transformé une dispute sur les barèmes d'imposition en combat contre de diaboliques usurpateurs.

### **L'attaque par disjonction : de la mélodie amoureuse à la pointe anticléricale (Rouen, 1541)**

La convergence sémantique des composants du spectacle à chansons n'est pourtant pas la seule stratégie polémique mise en œuvre en moyen français. L'exploitation de leurs divergences est tout aussi importante. En effet, la dissonance entre la chanson et la scène où elle se glisse permet de fissurer les apparences et de faire affleurer une intention conflictuelle dans un discours plus ou moins attendu.

Lorsqu'en 1541, la société joyeuse des Conards organisa dans les rues de Rouen une procession carnavalesque, elle s'inscrivait dans une tradition autorisée. L'un des tableaux vivants présentés sur chariots mobiles, *La Buee ou Laissive de l'Abbé*, mimait par exemple une « lessive », satire assez habituelle contre les abus du clergé : Religion et Église étaient montrées

<sup>19</sup> *Farce de Pattes-Ouaintes*, éd. cit., p. 3 ; lamentations de Jérémie, Aleph (Vulgate) : *Quomodo sedet sola civitas plena populo. Facta est quasi vidua domina gentium ; princeps provinciarum facta est sub tributo.*

<sup>20</sup> « La Mere, nommée l'Université ou l'Église », didascalie introduisant le personnage ; Pierre de Lesnauderie, *Farce de Pattes-Ouaintes*, éd. cit., p. 1.

<sup>21</sup> « Crist, cher espoux, lesra tu ton espouze/ estre en ce point par force violee/ Pourquoi veux tu que aultre que toy m'espouze ? » (*Farce de Pattes-Ouaintes*, éd. cit., p. 25). Sur la conception de l'université épouse et fille du roi de France, LUSIGNAN Serge, *Vérité garde le roy. La construction d'une identité universitaire en France, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 277 et suivantes.

rassemblant leur linge sale, Avarice et Hypocrisie préparaient l'eau, Noblesse battait les draps, Pauvreté les étendait. Pour faire mieux entendre le tableau, les Conards distribuèrent aux passants des tracts explicatifs sous forme de ballades<sup>22</sup>. Quelques vers de ces poèmes ont été retranscrits dans une pièce du recueil de Rouen, *L'Église, Noblesse et Pauvreté qui font la lessive* :

L'EGLISE  
 Religïon drapeaulx asemblera,  
 Par fainct semblant et par papelardise.  
 Ambition le linge baillera,  
 Pareillement la lessive asera.  
 J'eschangeray aveques Symonye,  
 Et Verité aveques Foy teurdra.  
 Ypocrisie en tout temps versera,  
 Avarice le feu alumera ;  
 Ceulx la seront tous de ma compaignye<sup>23</sup>.

On peut faire l'hypothèse que la pièce a été jouée à la suite de la procession, peut-être à l'issue du banquet de mardi-gras qu'organisait l'association après ses sorties publiques ; il était en effet habituel que les Conards offrent à cette occasion un spectacle destiné à une assistance peut-être plus sélectionnée ou plus encline à goûter des « audaces »<sup>24</sup>. Que ce soit ou non le cas, le défilé, la distribution de poèmes, le jeu mêlé de chansons forment chez les Conards de Rouen un montage communicationnel assez proche de celui des universitaires caennais cinquante ans auparavant, à ceci près que la performance de 1541 ne s'inscrivait pas dans un mouvement de révolte, mais se présentait comme une satire institutionnalisée, dans un contexte toutefois troublé par la diffusion rapide des idées réformées dans la population rouennaise et par certaines crispations des pouvoirs locaux<sup>25</sup>.

Dès son entrée en scène, la protagoniste de *La Lessive* s'identifie : « C'est moy, c'est moy qui suys la mere Eglise »<sup>26</sup>. Cependant la reconnaissance du personnage est brouillée par la chanson courtoise qui accompagne son apparition :

L'EGLISE *commence en chantant*  
 C'est a ce joly moys de may  
 Que toute chosse renouvelle  
 Que je le vous presente, Belle,  
 Entierement, le cœur de moy...<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> L'un des tracts distribué par le groupe des Étonnés du Monde rappelait le fonctionnement du mime satirique : « Il est requis les fautes corriger [...] sans rien nommer mais le monstrier par signes. » (ROUSSE Michel, « L'Abbaye des Conards dans la vie sociale et culturelle de Rouen », in Jean-Claude ARNOULD et Thierry MANTOVANI (dir.), *Première poésie française de la Renaissance, autour des pays normands*, Paris, Champion, 2003, p. 407-431, citation p. 422).

<sup>23</sup> *L'Église, Noblesse et Pauvreté qui font la lessive, Théâtre et propagande*, éd. cit., p. 112, v. 31-39.

<sup>24</sup> Selon *Les Triomphes de l'abbaye des Conards* (Rouen, 1587), on a présenté au banquet du Carnaval 1541 « plusieurs farces et comedies, danses et morisques, avec bonnes moralitez de bonne audace » parmi lesquelles les historiens du théâtre s'accordent à placer *La Lessive* (ROUSSE Michel, *Le Théâtre des farces, op. cit.* t. V, p. 48-50).

<sup>25</sup> Sur la notion de montage pour étudier ce type de manifestations, DOUDET Estelle, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 455-462.

<sup>26</sup> *L'Église*, éd. citée, p. 111, v. 5.

<sup>27</sup> *Ibid.*, v. 1-4.

« C'est a ce joly moys de mai », célèbre mélodie d'amour du XV<sup>e</sup> siècle conservée dans un codex normand<sup>28</sup>, accompagnait souvent au théâtre les rôles d'amoureux ou les personnages prétendus tels. La *Farce de Jehan de Lagny*, une autre pièce copiée quelques folios plus loin dans le recueil de Rouen, place cette chanson dans la bouche d'un faux séducteur<sup>29</sup>. À travers cette offrande musicale ironique, l'Église de la *Lessive* révèle doublement son hypocrisie : elle n'est évidemment ni un amant courtois ni une figure de la joie et de la générosité. La disjonction est encore soulignée par la discordance rythmique, l'octosyllabe de la chanson se brisant sur les décasyllabes débités par la cynique Église :

L'EGLISE  
Religïon est desoubtz moy commise,  
Ipochrisie aveq Papelardise,  
Verité, Foy ? Avec Ambitiïon<sup>30</sup>.

Soutenue par une Noblesse brutale, l'Église ne cesse par la suite de vanter ses multiples exactions grâce à des « vaudevires » décalés :

L'EGLISE  
Puys qu'a besongner on se reigle  
Afin un peu de nous deduyre  
Chantons quelque bon vaudevire :  
*Ilz chantent ensemble*  
« Ce n'est pas la guise de France »<sup>31</sup>.

Pareille dénonciation n'est pas originale. Dans les années 1540, les Conards attaquaient d'ailleurs aussi bien les Réformés que les turpitudes des chanoines locaux, au grand scandale du chapitre de la cathédrale<sup>32</sup>. Mais ils savaient également que leurs jeux faisaient l'objet d'une surveillance accrue, au motif des échappées polémiques qu'ils permettaient. Contrairement aux années précédentes et suivantes où la société fut frappée de diverses interdictions, il semble que les Conards avaient pris soin de solliciter des autorisations officielles pour leur procession de 1541. Prudence sans doute utile, car le passage du tableau vivant au drame chanté et, au sein de ce dernier, les constantes dissonances musicales et sémantiques qui caractérisent le personnage d'Église, ont pu créer un cadre favorable pour affûter des pointes anticléricales, faisant possiblement glisser le comique vers la dénonciation.

### **La juxtaposition des rires de combat : théâtre, chanson et diffusion imprimée (vers 1523)**

Chansons et jeux théâtraux n'ont pas été diffusés seulement par la voix et par le corps et les exemples précédemment analysés, conservés dans des manuscrits, ont souligné l'importance des écrits pendant et après les manifestations. Il est temps d'observer le rôle du nouveau médium qu'était alors l'imprimé. A-t-il renforcé les liens entre textes à chanter et textes à jouer en proposant aux acheteurs de les lire ensemble ? Comment a-t-il participé à leur circulation ?

<sup>28</sup> Elle est transcrite dans le manuscrit de Bayeux (Paris, BnF, ms. fr. 9346), l'un des plus importants chansonniers du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>29</sup> *Jehan de Lagny* est la 30<sup>e</sup> pièce du recueil de Rouen, f. 166 et suivants ; *La Lessive* est la 22<sup>e</sup> pièce de l'anthologie, copiée aux f. 109 et suivants.

<sup>30</sup> *L'Église*, éd. cit., p. 111, v. 8-10.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 118, v. 178-181. Vaudevire non identifié.

<sup>32</sup> Les Conards ont attaqué en 1545 le chanoine Restout puis, en 1546, Maître de La Houssaye, scandales pour lesquels ils ont été condamnés. En 1536, les manifestations conardes avaient déjà été interdites comme « diffamatoires » par le Parlement (ROUSSE Michel, *Le Théâtre des farces*, op. cit., t. V, p. 28 et suivantes).

Vers 1523, l'atelier de Jean Janot à Paris imprima un opuscule intitulé *La Couvee des Anglois et des Espaignolz*<sup>33</sup>. Cette petite plaquette est formée de huit feuillets encadrés de deux bois où se succèdent une farce de 167 vers et une chanson de 32 vers ; elle visait vraisemblablement un public assez large. Sa publication paraît avoir répondu aux menaces d'encerclement militaire qui, en 1522-1523, pesaient sur le royaume de France, notamment sur la Normandie. Conséquence de l'alliance offensive conclue entre Charles Quint et Henri VIII contre François I<sup>er</sup>, plusieurs tentatives d'invasion furent alors lancées, espagnoles au sud, impériales à l'est, anglaises en Picardie et sur les côtes bretonnes et normandes. La farce et la chanson qu'associe l'imprimé invitent les lecteurs français à participer à ces escarmouches, tout en louant la résistance héroïque des soldats royaux, incarnée par une Femme normande à la langue bien pendue.

La partie dramatique de l'opuscule met en scène le conciliabule d'Espagne et d'Angleterre. La première accepte de protéger la seconde, étrillée par les armées françaises, sous ses vastes habits. Malgré les efforts d'Angleterre pour imiter les cris d'un poussin, la Femme n'est pas dupe de la prétendue couvée. Elle contraint par la force ses ennemis à avouer leur trahison puis les chasse au son d'un chant martial, quatre strophes vengeresses raillant ensuite la défaite anglaise et glorifiant François I<sup>er</sup>.

LA FEMME

Or allais a la malle grace !

Telz gens que vos ne vallent rien.

M'erme, on vos secourra bien

Avant qu'il soit longue saison,

Au departir de la chanson.

*S'ensuyt la chanson de la repentance des Anglois et des Espaignolz*<sup>34</sup>.

Usant d'un comique sans nuances, pièce et chanson forme un petit ensemble dont la cohérence est assurée par l'empilement de lieux communs polémiques. Dans la farce, Espagne est affublée du surnom de « Jean Gipon », sobriquet injurieux habituel de Ferdinand d'Aragon puis de Charles Quint. Le ridicule de son allure est accentué par sa gestuelle, décalque ironique de la Vierge protégeant l'humanité de son manteau – ou plutôt reprise de la parodie qu'en font les êtres diaboliques dans les mystères contemporains, à l'image d'Obstination cachant les trois états sous une cape d'hypocrisie dans le *Mystère de l'Institution des Freres Prescheurs*<sup>35</sup>. Mais les deux œuvres s'accordent surtout à faire d'Angleterre la principale cible de la caricature. S'il n'est pas l'oisillon qu'il prétend maladroitement mimer dans la pièce, l'Anglais n'en est pas moins un animal que sa queue dénonce. Où l'on voit qu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'inusable légende de « l'Anglois coué » demeurait un classique de l'anglophobie française<sup>36</sup> :

LA FEMME

<sup>33</sup> *La Couvee des Anglois et des Espaignolz, qui ont cuydé descendre en Bretagne mais leur convint desloger soudain quant ils virent la puissance des francz archiers normans et de Bretagne. Avec la chanson de la repentance des Anglois et des Espaignolz*, Chantilly, Musée Condé, IV-D-097 (ma transcription).

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>35</sup> Dans le *Mistere de l'Institution de l'Ordre des Freres Prescheurs* (1504-1512), saint Dominique voit Obstination accueillir sous son manteau les trois états et leur bander les yeux : « Et doit avoir Obstinacion habit comme une dyablesse et ung grant mantel duquel elle couverra lesdits trois estats » (*Mistere de l'Institution de l'Ordre des Freres Prescheurs*, éd. Simone DE REYFF, Guy BEDOUELLE et Marie-Claire GERARD-ZAI, Genève, Droz, 1997, p. 149).

<sup>36</sup> La représentation de l'Anglais pourvu d'une queue aux connotations animales et sexuelles est ancienne puisque la Tapisserie de Bayeux montre déjà un ennemi saxon affligé d'un tel appendice. La légende attribue cette punition divine à saint Augustin de Canterbury châtiant l'insolence des habitants de Dorchester. Le motif s'est particulièrement diffusé pendant la Guerre de Cent Ans.

L'arme Dieu, et n'esse ung Anglez ?  
Veois quel maistre, il a coué !<sup>37</sup>

Le burlesque jubilatoire du jeu est encore renforcé par l'accent normand savoureux de la Femme. Ce comique dialectal, que le théâtre normand contemporain associe en général à l'honnêteté et à l'énergie du peuple<sup>38</sup>, est doublé d'un comique gestuel : la Normande poursuit ses adversaires pour leur faire « baiser le cul de la pelle », les contraignant à se soumettre à un rituel d'humiliation.

L'air conclusif conserve le même ton revanchard. Toutefois, plusieurs détails accentuent leurs différences. Ainsi la chanson alterne l'éloge des soldats et les insultes adressées à l'ennemi, mais sans reprendre les métaphores animales de la farce. Contrairement à la pièce écrite en octosyllabes à rimes plates, le chant est construit en strophes hexamétriques. Ce trait le rapproche des chansons d'aventuriers qui fleurissaient à cette époque dans le sillage des guerres d'Italie. Comme elles, la chanson imprimée est émaillée de formules fréquentes dans ces antiennes militaires : son incipit « Gracieux roy de France » annonce les « O noble roy de France » qui ouvrent de nombreux airs inspirés par Pavie ; l'injonction aux Anglais « retirez vous arriere » sera le refrain, en 1536, de la *Chanson sur la folle entreprise des Flamands et Bourguignons*<sup>39</sup>. Si les chansons de guerre des années 1520 sont souvent des contrafactures sur des mélodies connues, aucun timbre n'est cependant mentionné dans l'air placé à la suite de la farce.

Il semble donc qu'entre la farce et sa chanson, l'imprimé ait rendu possible un jeu d'articulation et de désarticulation. Les deux éléments font corps dans l'opuscule : ils se complètent structurellement – la chanson est la conclusion explicite de la pièce – et thématiquement – le rire suscité par le spectacle réunit une communauté qui, grâce au chant belliqueux, se mobilise contre l'ennemi héréditaire et autour de son roi. Mais elles sont aussi détachables l'une de l'autre, ce qui autorise d'autres lectures et d'autres usages. Le livre est vraisemblablement un montage, peut-être dû à l'atelier de Jean Janot ; il suggère en tout cas que ces deux textes, qui commentent (ou non) la même situation, ont préexisté à leur diffusion en *opus*<sup>40</sup>. De plus, contrairement à ce que l'on pourrait penser d'une publication circonstancielle, farce et chanson n'ont sans doute pas perdu tout intérêt après l'événement qu'elles ont contribué à diffuser. Elles restaient susceptibles d'être engagées *a posteriori* dans de nouvelles stratégies médiatiques pour servir à d'autres combats.

*The medium is the message* est un aphorisme fameux, peut-être insuffisamment questionné, de Marshall MacLuhan. Spécialiste de Thomas Nashe, pamphlétaire et homme de scène du XVI<sup>e</sup> siècle, le créateur des *Media Studies* a appelé à analyser les formes de

<sup>37</sup> Couvee, éd. cit., p. 4.

<sup>38</sup> Le personnage du Commun Peuple de Normandie, incarnation du bon sens et du loyalisme, use des mêmes traits dialectaux dans le *Triomphe des Normands* de Guillaume Tasserie à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Voir Doudet Estelle et Denoyelle Corinne, « Faire corps, faire théâtre. *Le Triomphe des Normands* de Guillaume Tasserie », *Encyclopédique Moyen Âge, Mélanges Denis Hüe*, dir. Christine Ferlampin-Acher et Fabienne Pomel, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 323-335 et Doudet Estelle, Ferrand Mathieu, « Les autres langues de la farce. Jouer en latin et en langues régionales au XVI<sup>e</sup> siècle », *Renaissance Humanisme Réforme* n°93, 2021, p. 99-126.

<sup>39</sup> *La Chanson de la repentance des Angloiz* apparaît sous le n° 35 dans les *Chants historiques français du XVI<sup>e</sup> siècle*, éd. Émile PICOT, Paris, A. Colin, 1903, p. 27-28. Elle est structurellement et thématiquement proche de *La Chanson nouvelle des Anglois* (sur l'air *Ma bien acquise* en 1522), de la chanson *O noble roy de France* (sur l'air *Gentil fleur de noblesse* en 1525) et de la *Chanson sur la folle entreprise des Flamans et Bourguignons* (sur l'air *Beuvons d'autant, ayons le cœur joyeux* en 1536).

<sup>40</sup> Malgré son titre, la *Chanson de la repentance des Angloiz et des Espagnolz* ne mentionne pas ces derniers : sa cible est anglaise et la célébration de la victoire pourrait renvoyer à de nombreux engagements militaires contemporains.

communication au fil d'une histoire longue, dont il importait, selon lui, de saisir avec précision les inflexions technologiques et idéologiques. Les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, âge d'or de l'imprimerie, du théâtre en français et de la chanson de combat, forment incontestablement l'un de ces moments d'inflexion. Le grand succès alors remporté par certains arts transmédiatiques, tels que les théâtres d'actualité à insertions musicales qui furent conservés et diffusés sous la forme de livres manuscrits et imprimés, a permis de questionner à nouveaux frais les registres critiques de la communication publique.

Le chant et le théâtre en français ont-ils polémique de la même façon, sur quoi et pour qui ? Comme l'ont montré les exemples normands ici explorés, les réponses à cette question sont complexes. Les spectacles à chansons et les chansons dans les spectacles ont été le moteur d'une vaste gamme de pratiques, allant de la conjonction amusée de leurs thèmes à la dissonance agressive de leurs messages, du rire de connivence à l'attaque verbale et musicale. Reste que chansons et théâtre ont incontestablement trouvé un terrain d'entente efficace dans les nombreux combats qui ont émaillé l'histoire européenne des guerres d'Italie à celles de la Réforme. En faisant travailler leurs analogies et leurs différences, l'engagement polémique a dès lors constitué ces deux arts de la performance en de puissants modèles alternatifs de l'éloquence publique<sup>41</sup>, placés sous le double signe de l'échange et de l'écart ludique.

---

<sup>41</sup> Sur ces notions, voir DOUDET Estelle et LAVEANT Katell (dir.), *Paroles d'orateurs. L'éloquence en jeu(x), France, Pays-Bas, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.*, Cahiers de recherches médiévales et humanistes, n°40, 2020, p. 293-376, not. introduction p. 298-301.