

## XI

### LA CHANSON FLAMANDE



PRÈS avoir esquissé à grands traits le caractère et les superstitions de la Flandre, il nous faut maintenant dire quelques mots de la chanson.

La chanson, en effet, est intimement liée à l'existence et à l'histoire de la vaillante race que nous étudions. L'habitant de la Flandre est essentiellement, par instinct et par goût, musicien et chanteur. La chanson apparaît sur son sol presque en même temps que la langue. Elle en salue l'aurore par des gazouillements émus, semblables à ce cri de victoire lancé par les oiseaux, qui célèbrent le retour de la lumière. De nos jours encore, la musique vocale se trouve, en Flandre, associée à toutes les circonstances de la vie, qu'elles soient joyeuses ou tristes, solennelles ou familières.

La chanson! la musique! Partout, dans le pays flamingant, on les aime et on les cultive. Il n'est pas de grande ville où l'on ne rencontre des sociétés nombreuses d'ouvriers ou d'ouvrières réunis dans le seul but d'apprendre à chanter, et, dans les plus humbles villages, on se heurte à chaque instant à des instrumentistes de mérite ou à des virtuoses de talent.

On peut donc dire hautement que, s'il était possible d'écrire scientifiquement l'histoire de la chanson flamande, on restituerait la véritable histoire, l'histoire intime et psychologique du peuple musicien par essence qui lui a donné la vie. Malheureusement, cette restitution scientifique est à peu près impossible. De tout ce passé à la fois poétique et musical, il ne reste que des fragments incomplets et des lambeaux épars, auxquels il est bien difficile d'assigner une date certaine. Toutes les obscurités, en effet, planent sur le berceau de cette muse populaire. Comme l'épigramme ionienne, la chanson flamande est avant tout impersonnelle. Cette impersonnalité est même un de ses caractères distinctifs; et, comme conséquence, presque tous ses refrains, ses couplets, ses chants, ses ballades, ses romances, sont anonymes. Paroles et mélodies ont eu pour premiers auteurs des rimeurs illettrés, des poètes sans le savoir, exprimant dans un langage familier ou pompeux, souvent empreint de mysticisme, mais toujours pittoresque, les histoires ou les faits qui les ont le plus frappés et que, compositeurs inconscients, ils scandaient sur un rythme approprié à leurs pensées présentes. Le reste s'est fait de lui-même. En passant à travers les siècles, ces chants populaires se sont transformés. Chaque génération de chanteurs, en les transmettant à la génération suivante, y a mis un peu du sien, modifiant le texte original, ajoutant ou retranchant. De telle sorte qu'il est bien peu de ces poésies nationales qui soient parvenues jusqu'à nous intactes et complètes, comme si c'eût été l'inéluctable destinée de ces œuvres légères de ne pouvoir continuer à vivre, qu'en étant constamment rajeunies. Allez donc bâtir, sur de pareils matériaux, une chronologie qui présente quelque certitude.

Pour les airs, un pareil travail serait peut-être plus faisable, car ils se sont un peu mieux conservés. Ces mélodies vraiment originales ont un tel cachet de naïve émotion, elles tiennent si bien aux entrailles mêmes du peuple flamand par leur charme pénétrant et par leur forme mélodique, que l'imagination populaire a moins éprouvé le

besoin de les plier au goût du jour et aux sentiments de l'époque. De là vient qu'on rencontre parfois trois ou quatre versions dans les paroles d'une même ballade, alors que la mélodie, fidèlement conservée, est demeurée unique.

Indépendamment de cette franchise de conception, les airs popu-



LES « LIEZANGERS » CHANTEURS DES RUES  
L'après une ancienne estampe d'Adrien van der Venne.

lares de la Flandre ont, en outre, un caractère très particulier, une saveur très autochtone, qui leur est absolument propre et qui provient surtout de la contexture, et, si je puis dire ainsi, de la tournure des phrases mélodiques.

Ces particularités de tonalité et de rythme ne sont point préméditées, toutefois. Elles ne résultent point des combinaisons savantes, ni même d'une connaissance approfondie de la musique. Loin de là, elles sont au contraire indépendantes de toute harmonie préconçue, et l'on peut dire de cette musique vraiment originale qu'elle jaillit en quelque sorte de l'imagination populaire, et que l'inspiration flamande seule en a fait tous les frais.



Ces mélodies sont du reste si bien conçues par des chanteurs « *orecchianti* », c'est-à-dire musiciens par nature et sans connaître aucune règle, que la plupart ne supportent pas ou supportent mal un accompagnement harmonique. Il est à remarquer, en outre, que plus la mélodie présente d'originalité, moins elle souffre l'adaptation d'un accompagnement et plus il est difficile, à des oreilles exercées, d'en bien saisir le rythme et d'en opérer l'exacte notation. Il faut pour cela faire momentanément abstraction de toute éducation musicale, car, aussi bien dans ses mélodies que pour sa prosodie, la muse chansonnière flamande s'affranchit le plus souvent des règles de tonalité, de carrure dans la phrase et de nombre, qu'il est de convention d'observer dans la poésie générale.

C'est à la tradition orale que nous sommes redevables de la plupart des chansons flamandes parvenues jusqu'à nous. En 1544, un éditeur anversoïse, Ian Roulans, en avait bien, il est vrai, recueilli un certain nombre. Mais, en ces temps reculés, la critique n'existait guère, et il s'en manque de beaucoup que sa collection soit complète et que son choix soit heureux.

Il a fallu que de nos jours des lettrés, des curieux, des fureteurs de haut goût allassent les déterrer pour ainsi dire dans les bas-fonds où elles s'étaient réfugiées. C'est en notant les refrains du foyer, en s'arrêtant à la porte des ouvroirs de dentellières, c'est surtout dans les foires et les kermesses, en prêtant l'oreille aux mélopées des « *liedzangers* », que Willems et Cousemaker ont pu faire leur précieuse récolte et sauver de l'oubli ces fragments du patrimoine poétique de la vieille Flandre.

Ces « *liedzangers* », continuateurs des bardes du Nord, successeurs dégénérés des scaldes, des trouvères, des jongleurs et des « *minnesangers* » qui, pendant une suite de siècles, furent les dépositaires de ce trésor, ont une physionomie assez curieuse, un type assez marqué pour que nous leur consacrons quelques lignes.

Tous ceux qui ont parcouru les villages flamands connaissent



bien leur attirail mélodique. Ils vont le plus souvent par deux ou par trois : le mari avec sa femme, le père avec ses enfants. Le chef de la communauté, impresario forain, est généralement juché sur un tréteau ou simplement sur une chaise au dossier de laquelle se balance un grand tableau divisé en compartiments et couvert de sujets variés. Dominant la foule attentive, il racle un violon et serine la phrase musicale, que son comparse et lui reprennent à l'unisson. Le répertoire est nombreux, varié, inépuisable, car les « liedzangers » sont à la fois poètes, musiciens et chanteurs, et les romances qu'ils débitent sont le plus souvent leur propre ouvrage, au milieu duquel ils ont intercalé de vieilles chansons apprises au berceau.

Ces vieilles chansons, transmises ainsi d'âge en âge, sont conçues dans tous les modes et datent de tous les temps. Jusqu'à présent, elles ne se sont guère prêtées à une classification bien méthodique; toutefois il est possible de les diviser en un certain nombre de genres, et par certains détails de leur assigner une date probable. C'est ce travail que nous allons essayer.

Tout d'abord, dans cette nomenclature absolument nouvelle, il nous faut placer les ballades, souvenirs ou transformations des vieilles sagas scandinaves, et les noëls, première expression populaire du christianisme en ces contrées. L'originalité et l'archaïsme de ces œuvres primordiales sont très marqués. A son aurore, en effet, la chanson flamande se manifeste sous la forme narrative. Le récit le plus souvent est brusque, manque d'unité, passe sans transition d'un ordre d'idées à un autre, procède par bonds, ou se déroule en un dialogue qui, par demandes et réponses, nous conduit au dénouement, lequel presque toujours est dramatique et même sanglant.

Le nombre de couplets, qui composent ces mélopées primitives, est généralement considérable. La ballade d'*Halemyn*, par exemple, compte trente-huit couplets; celle qu'on nomme *la Fille du Soudan* (het Soudaens dochterje) en possède quarante-huit et *le Duc de Brunswick* n'en a pas moins de soixante-cinq. Dès qu'elles se rappo-

chent de nous, comme époque et comme préoccupations, elles deviennent infiniment moins longues. *Le Sire de Maldegem*, dont nous donnons plus loin un ancien frontispice, ne comporte que neuf couplets. Remarque fort curieuse, bien que la plupart de ces ballades et de ces sagas soient antérieures à la venue du christianisme, ou du moins étrangères à toute idée chrétienne, leurs mélodies offrent des analogies très marquées avec les chants grégoriens, et, parfois même, ne sont qu'un emprunt mal déguisé fait à la liturgie primitive.

Ces analogies, ces emprunts, on les comprend à la rigueur quand il s'agit d'une antique légende transformée en chanson de sainte Anne ou en Noël. Mais ils surprennent, ils étonnent, ils déroutent, quand ils sont adaptés à des chants légendaires, dont l'origine scandinave est aussi claire, aussi évidente que celle du *Reuzelied* (chanson du Géant), et cependant le *Reuzelied* a, pour mélodie, la reproduction exacte de deux phrases musicales empruntées à une hymne chrétienne, le *Creator alme siderum*. Il en est de même pour la grande ballade d'Halewyn. Cette ballade se chante sur l'air du *Credo*, et cependant Halewyn appartient tout entier aux mythes scandinaves. Sa personnification sanguinaire, aussi bien que les épisodes auxquels il se trouve mêlé, remontent aux époques les plus lointaines, à un temps d'absolue barbarie. C'est là évidemment l'œuvre initiale d'un barde primitif, et l'on sent que l'idée chrétienne ne s'est pas encore fait jour dans le pays.

En voici, du reste, la traduction. On pourra juger si j'exagère le caractère de cette archaïque ballade. Pour plus de clarté, j'analyse les passages secondaires, qui, par des répétitions inutiles, alanguissent inutilement le récit :

Sire Halewyn chantait une chanson et tous ceux qui l'entendaient voulaient être près de lui.

Il fut entendu par la fille d'un roi, enfant tendrement aimée par ses vieux parents.

Elle alla se placer debout devant son père : « Moi aussi, mon père, je veux aller près d'Halewyn.

— Oh ! ma fille, n'y va pas. Ceux qui y sont allés n'en sont jamais revenus. »



Alors, elle va se présenter à sa sœur, qui cherche à la dissuader, puis à son frère, qui lui fait cette fière réponse :

« Peu importe où tu ailles, pourvu que tu portes fièrement ta couronne. »

EEN NIEU LIEDE  
van mijn Heere à  
Maldegem/op de Wijfe: van Susanna



FRONTISPICE DE LA COMPLAINTE DU SIRE DE MALDEGEM  
(Fac-similé d'une gravure de l'époque.)

Encouragée par cette parole, qu'elle prend pour un acquiescement, la princesse se rend dans ses appartements pour y revêtir ses plus beaux atours.

Que mit-elle d'abord ? Une chemise plus fine que la soie.

Et, avec la prolixité naïve de ce temps, le chanteur se com-



plaît dans un longue énumération de toutes les pièces de son costume, et de toutes les parties de son ajustement :

Que mit-elle à son corsage ?

Que mit-elle à sa robe rouge ?

Que mit-elle à son cou ?

Que mit-elle dans ses cheveux ?

Le « liedzanger » satisfait avec complaisance à ces questions multiples; puis, la toilette de la belle achevée, il nous la montre choisissant dans les écuries royales le plus beau coursier de son père, s'élançant sur son dos, et la voilà qui part, en sonnant du cor, pour le centre de la forêt. C'est là qu'elle rencontre Halewyn. Le terrible chasseur apparaît avec toutes ses séductions :

« Salut, dit-il, en allant au-devant d'elle. — Salut, belle vierge aux yeux bruns et brillants »

Et le beau cavalier lui offre son cœur, ses titres, ses biens, ses états, ses trésors. Ces aimables propos, toutefois, ne durent guère; à mesure qu'il l'entraîne sur ses pas, ses paroles deviennent moins tendres; ils arrivent bientôt au pied d'un gibet tout chargé de cadavres.

« Choisis la façon dont tu veux mourir, crie alors Halewyn.

— Puisque tu me laisses le choix, je donne la préférence au glaive. »

répond doucement l'héroïne; et elle ajoute avec un sourire empreint de tristesse :

« Mais d'abord retire ta tunique; le sang d'une vierge jaillit bien loin. Si le mien venait à te souiller, mon âme en serait toute triste. »

Et pendant qu'Halewyn se dépouille, plus prompte que l'éclair, la princesse saisit le glaive et lui tranche la tête. Celle-ci roule sur le gazon, qu'elle ensanglante. — Mais, spectacle horrible ! tout à coup cette tête sanglante soulève ses paupières, elle ouvre les yeux, agite les lèvres, et se met à supplier :

« Va dans le champ de blé; fais-y sonner mon cor, pour que tous mes amis l'entendent !

— Je n'irai point dans le champ de blé; je ne ferai point sonner ton cor; je n'écoute pas les prières d'un assassin.

— Va au pied du gibet, tu y trouveras de l'onguent pour frotter mon cou rougi par le sang! »

Mais la princesse refuse encore. La tête coupée, pantelante, a beau prier et supplier, l'héroïne demeure inflexible. Elle saisit enfin cette dépouille blêmie, la plonge dans une fontaine, la lave, et, la cachant sous les plis de sa robe, s'élançe de nouveau sur son destrier. En retraversant la forêt, elle rencontre la mère d'Halewyn :

« Belle vierge, lui dit celle-ci, belle vierge, n'as-tu pas vu mon fils ?

— Ton fils est mort. J'ai là sa tête, cachée sous les plis de ma robe, sa tête souillée par son propre sang. »

Et, quand elle arriva devant la porte du château paternel, elle sonna du cor comme eût fait un homme.

Et, quand son père apprit cela, il fut dans la joie de ce retour inespéré.

On prépara un grand festin et la tête fut servie sur la table.

Par la violence du récit, par la cruauté de certains détails, par leur sauvagerie, ne semble-t-il pas que cette mélopée sanglante remonte à une époque de barbarie complète? Il y a là, en effet, comme un amalgame de fictions primitives.

Halewyn rappelle par plus d'un point la légende des sirènes antiques, dont le mythe fut un des premiers qui pénétra dans le nord de l'Europe, alors que l'héroïque princesse fait penser à la Judith biblique. Mais le plus remarquable en ce récit, c'est l'absence complète d'idée religieuse, le défaut absolu de préoccupation chrétienne. Si la ballade d'Halewyn était éclosé au moyen âge chrétien, l'héroïne n'eût point manqué de se recommander à sa patronne, à l'archange Michel, ou mieux encore, à la sainte Vierge. Elle aurait certainement remercié Dieu de sa victoire; ou, tout au moins, quelque sainte apparition serait venue la réconforter au bon moment. C'était alors le temps des miracles, et il était admis que rien ne s'accomplissait sans l'intervention directe du Ciel.

De cette absence de préoccupation religieuse, on peut donc

conclure que cette ballade nous est parvenue à peu près intacte, qu'elle est restée à l'état de pureté presque absolue. Le personnage d'Halewyn, en effet, tout scandinave et tout légendaire qu'il puisse être, n'eût point été un obstacle à l'intervention divine. Il est d'autres ballades, qui comptent ce héros farouche parmi leurs principaux personnages, et où la pensée chrétienne se manifeste par un trait, par un mot, ou tout au moins par une allusion.

Ce genre d'œuvres mixtes forme en quelque sorte la période de transition. En voici une entre vingt qui permettra de juger comment s'est opéré ce singulier mélange :

Un jour, un petit enfant pénètre dans le parc de ce roi sanguinaire, et avec une de ses flèches tue un lapin. Pour ce crime de lèse-droit féodal, l'enfant sera pendu à l'arbre le plus haut de la forêt.

Le père de l'enfant, informé de cette terrible sentence, vient supplier le cruel monarque :

« O roi! ô roi! ô roi Halewyn! laissez mon jeune enfant vivre encore. J'ai des tonneaux remplis d'un or fin et brillant, je vous les donnerai. »

Le roi refuse. « J'ai sept belles jeunes filles, » dit le père ; et il les offre pour racheter la vie de son cher enfant. Halewyn se montre inflexible ; il ne veut rien entendre. L'enfant est coupable, l'enfant doit mourir, et le pauvre petit est contraint, par son impitoyable bourreau de gravir l'échelle fatale. Alors, il regarde en arrière pour voir s'il n'apercevra pas sa mère. Il la voit :

« La plus aimée des mères, dit-il, ma mère à moi, votre petit enfant va être pendu. Si vous aviez encore tardé un instant, ma jeune et frêle existence<sup>1</sup> m'aurait déjà abandonné. »

Puis c'est son père, son frère, sa sœur, qui se présentent à ses yeux à chaque échelon qu'il gravit ; expression symbolique et poignante de ce retour de l'esprit vers les affections terrestres, de cet

1. « Min jong Leventje », littéralement : « ma jeune petite vie ». Ces couplets fourmillent de diminutifs semblables, qui sont intraduisibles en français et qui donnent au récit un charme enfantin et naïf.



examen rapide de conscience qui précède la mort. Enfin, il arrive au dernier échelon ; là, c'est Marie, c'est la Vierge qu'il aperçoit. Il va pour la saluer ; mais, au moment où « sa petite parole (woordje) allait sortir de sa bouche, sa petite tête roula sur le gazon. »



LA NATIVITÉ DU CHRIST  
D'après le triptyque de Memling (à Bruges).

Ce dénouement tragique, sur lequel on ne comptait pas, surprend l'esprit et le déroute un peu. Il indique, lui aussi, une époque barbare ; mais on sent qu'une évolution s'est accomplie dans la condition sociale du pays, et il s'en faut de beaucoup que cette seconde ballade ait la tournure grandiose, je dirai même héroïque, de la première. Elle possède, au contraire, quelque chose de naïf, d'enfantin, que

vient souligner la répétition cadencée des mots commençant chaque phrase musicale. Voici, du reste, le premier couplet avec sa notation. Il fera mieux comprendre que de longues explications le mouvement mélodique de cette chanson singulière, à la fois brutale, sanguinaire et ingénue :

*Andantino*

Een Kind, en een Kind, en een kley - ne Kind, en een  
Un enfant, et un enfant, et un pe - tit enfant, et un

Kind van zeven ja-ren 'thad en een Ko - nings wa - randet-je ge-  
enfant de sept années a dans un royal séjour péné-

mest war dat al - le de Ko-nynt-jes wa - ren.  
tré où tout plein de petits lapins é - taient.

La sève originale qui se manifeste avec une si vive intensité, dans les ballades flamandes des premiers temps, inspire également les adaptations que le moyen âge fit subir aux légendes chrétiennes; adaptations nombreuses et qui forment tout le cycle des noëls, des chansons des Trois Rois, et des chansons de sainte Anne, fort répandus dans tout le pays flaméant

La saveur locale, toutefois, y est mitigée par les exigences hiératiques; mais le génie populaire bouillonne sous le joug que lui impose le dogme nouveau, et la verve nationale se fait jour, dans l'œuvre démotique, par cent détails curieux, colorés, vivants, pris sur le fait, typiques par cela même, et dont on chercherait vainement l'équivalent dans une autre littérature.

« Longum est iter per præcepta, breve et efficax per exempla <sup>1</sup> », a dit Sénèque. On ne m'en voudra donc pas d'invoquer quelques exemples à l'appui de mon dire, et de choisir, parmi les noëls les plus courts, celui qui porte le nom de :

1. « La route à travers les préceptes est longue, à travers les exemples, elle est courte et probante. » (*Epist. v.*)

## BETHLÉEM

Marie devait partir pour Bethléem, le matin du jour de Noël, et saint Joseph devait aller avec elle pour lui montrer le chemin.

Il neigeait, il grêlait, il faisait si froid ! Le givre couvrait les toits, et saint Joseph, parlant à Marie, disait : « Seigneur, mon Dieu, qu'allons-nous faire ? »

Et Marie répondait : « Je suis si fatiguée ! prenons un instant de repos. — Marchons encore, nous trouverons une chaumière où nous pourrons nous abriter. »

Ils allèrent plus loin et rencontrèrent l'étable d'un paysan. C'est là que Notre-Seigneur est né, et là les portes et les fenêtres ne fermaient pas.

Ce dernier trait n'est-il pas charmant ? Cette préoccupation toute familière, toute bourgeoise, arrivant dans un pareil moment, et servant en quelque sorte de péroration à la naissance du Sauveur, rappelle les *Nativités* de Van Eyck et de Memling ; et la seconde strophe :

Il neigeait, il grêlait, il faisait si froid ! Le givre couvrait les toits.

comme elle fait image ! Il semble qu'on ait sous les yeux un de ces terribles effets de neige du vieux Breughel d'Enfer.

Un autre caractère bien remarquable de ces pièces anciennes, c'est la simplicité du style, s'harmonisant avec la franchise et la cordialité de la pensée. On n'y trouve ni prétention, ni obscurités, et les sous-entendus en sont bannis. Le maniérisme et la recherche n'apparaissent en effet dans ces œuvres délicates que beaucoup plus tard, longtemps après la Renaissance. Alors la rhétorique se glisse partout ; elle envahit le domaine des « liedzangers », comme elle a envahi les autres domaines, et les fausses images, l'emphase et les métaphores gâtent, en les alourdissant, leurs chants émus et sincères.

Ce ne sont point, en effet, seulement les noëls et les chansons chrétiennes qui ont à souffrir de cette invasion d'un genre particulier. Les ballades elles-mêmes ne sont pas épargnées, et, malgré le fond légendaire qui persiste forcément, malgré les accidents miraculeux ou surprenants qui continuent d'en émailler le récit, elles perdent, en même temps que leurs allures brusques et leurs dialogues heurtés, ce charme vague, étrange, mystérieux, qui les rendait si impressionnantes.



Sous ce rapport, la complainte de *Geneviève de Brabant*, qui ne remonte pas à deux siècles, et celle du *Juif errant*, longue paraphrase de l'apparition que nous avons racontée plus haut, et dont, par conséquent, nous connaissons la date certaine, ne peuvent supporter la comparaison avec leurs devancières.

Ce n'est guère que dans les œuvres courtes, rapides, dans les récits empruntés à la vie journalière, que la muse chansonnière flamande conserve tout son parfum de sincérité et d'émotion ressentie. Là encore, la vérité continue de s'imposer à elle ; on sent que l'imagination des « liedzangers » se retrempe aux sources vives de l'existence journalière, et l'on retrouve, dans ces strophes touchantes, comme un écho fidèle de l'inspiration des premiers temps. Une particularité, à la fois curieuse et émouvante, je dirai presque admirable, prouve, du reste, infiniment mieux que tout ce qu'on pourrait dire combien cet art familier tient aux entrailles même du peuple, combien il est rivé au foyer domestique.

Le plus souvent, c'est l'amour maternel qui sert de thème aux plus impressionnantes d'entre ces compositions. Alors que dans d'autres pays ce sentiment, noble entre tous, généreux et si humain, n'apparaît qu'à l'état d'exception ; alors que, dans certaines littératures, dans la chanson vénitienne par exemple, on ne le rencontre jamais, il occupe, au contraire, dans les œuvres démotiques flamandes, une place exceptionnellement considérable, et l'on pourrait citer plus de vingt de ces charmants petits poèmes, qui ne sont que la mise en action de la tendresse maternelle ou de l'affection filiale mêlée à quelque poignant événement de la vie.

Une des plus touchantes et en même temps des plus caractéristiques parmi ces « sagas » (car il me faut bien leur conserver ce nom), c'est celle qui s'appelle *Jeanne* (Tjanne). Il est peu de récits, à ma connaissance, qui soient à la fois plus émotionnants, plus foncièrement humains, et, avec cela, plus sobrement traités que cette modeste chanson. La voici, du reste, avec sa notation, car ces petites

œuvres ont besoin, pour conserver toute leur saveur, d'être accompagnées de leur mélodie, qui fait pour ainsi dire corps avec elles.

*Andantino.*

Ach! Tjanne, zei - de hy, Tjanne! waer-om en  
Ah! Jeanne, disait-il, Jeanne! pourquoi ne  
zing de gy niet? — En wat zou der ik gaen zin - gen? Binst dry  
chantez-vous pas? — Et quoi donc irais-je chanter? Avant trois  
da gen en ben - der ik niet! En wat zouder ik gaen  
jours je ne serai plus! Et quoi donc irais - je  
zin - gen? Binst dry dagen en ben - der ik niet!  
chanter? Avant trois jours je ne serai plus!

JEANNE

Ah! Jeanne, disait-il, Jeanne!  
Pourquoi ne chantez-vous pas?  
— Et quoi donc chanterais-je?  
Dans trois jours je ne serai plus!

Jeanne était à peine en terre,  
Que Jean épousa une autre femme.  
Celle-ci se mit à battre les enfants  
Leur disant : « Pourquoi ne cherchez-vous pas » (votre pain)?

Le lendemain, vers les neuf heures,  
On vit trois petits enfants aller  
Vers la tombe de leur mère,  
Et là demeurer immobiles.

Ils prièrent, ils supplièrent,  
Ils demeurèrent longtemps à genoux,  
A la prière qu'ils récitaient,  
La tombe se fendit en trois.

ELLE prit son fils cadet,  
Et le posa sur ses genoux.  
ELLE prit le plus jeune  
Et le plaça sur son sein nu.



ELLE lui donna encore à téter  
 Comme font les honnêtes mères  
 Ah! enfants, dit-ELLE, enfants,  
 Que fait votre père à la maison ?  
 — Ah! mère, dirent-ils, mère!  
 Notre faim est si grande.  
 Levez-vous et nous accompagnez,  
 Nous irons ensemble demander notre pain.  
 — Ah! enfants, dit-ELLE, enfants,  
 Je ne puis vraiment me lever  
 Car mon corps git sous la terre,  
 Et c'est mon fantôme qui se dresse ici

Bien qu'il perde presque tout son charme en passant par une traduction mot à mot, on avouera qu'il est difficile de trouver un petit poème populaire plus simple et plus touchant que celui-là. L'émotion y va « *crescendo* » jusqu'à l'apparition de ce fantôme maternel, dernier mot de ce petit drame domestique. Quelle sévère leçon donnée aux mauvais pères, et quelle amère menace lancée contre les marâtres que cette « *saga* » chantée à la porte d'un mari sans cœur, comme l'époux de la pauvre Jeanne !

Les chansons dont nous venons de donner un aperçu ont toutes un caractère sanguinaire, cruel, ou tout au moins douloureux. Il n'en faudrait pas conclure, toutefois, que l'esprit flamand est naturellement porté à la tristesse, et ne s'accommode que de sujets mélancoliques ; ce serait se tromper grandement. Ces braves gens, que P. Cornejo, avec une indignation toute castillane, nous dénonce comme « adonnés à boire d'une façon désordonnée et passant la nuit dans ce déshonnête exercice », étaient au fond de très joyeux compères, et leurs longs diners ne se terminaient point sans flonflons et sans de gais refrains. Il y aurait donc encore de ce côté une très ample moisson à faire, et cette moisson pourrait se diviser en trois grandes gerbes, comprenant : la première, les chansons à boire ; la seconde, les chansons satiriques et politiques ; et la troisième, les chansons enfantines et les rondes.



De ces trois sortes de chants joyeux, celle qui s'est le plus fidèlement conservée, ai-je besoin de le dire ? c'est la première. La mémoire populaire a fait preuve, à son endroit, d'une tendresse toute particulière. Le vieux répertoire des chansons à boire, pieusement transmis d'âge en âge et parvenu jusqu'à nous, est des plus nombreux et des mieux fournis. Nous pourrions citer quantité de ces chansons bachiques : *den Wjn* (le vin); *het Pintje* (la petite pinte); *Moeder Porret* (la mère Porret), etc., qui sont de curieux échantillons de ce que sait inventer la verve flamande, quand elle est émoustillée par le contenu des pots. *De Twaelf Glazen* (les douze verres) se distinguent par un rythme sautillant et établissent une curieuse gradation, qui, après les reproches de Cornejo, de Guicciardini et de tant d'autres, affecte les proportions d'un tableau de mœurs. Je me bornerai donc à l'analyser.

Je prends un verre de vin — Un n'est rien. — « Jean donne », laissez-moi boire ce verre entier.

Je prends un second verre — Deux pour un — Un n'est rien. — « Jean donne », laissez-moi boire ce verre entier.

Je prends un troisième verre — Trois pour deux — Deux pour un — Un n'est rien. — « Jean donne », etc.

Et le couplet va ainsi s'allongeant jusqu'au douzième verre, qui résume en une fois toute la chanson :

Je prends le douzième verre — Douze me répugnent — Onze passent encore — Dix, il faut voir — Neuf me font trembler — Huit éprouvent mes forces — Sept me font vivre — Six demandent un effort — Cinq me font hésiter — Quatre, c'est mon habitude — Trois pour deux — Deux pour un — Un n'est rien. — « Jean donne », laissez-moi boire ce verre entier.

Rien qu'à la lecture, on comprend quel entrain règne dans une pareille chanson. La phrase se scande d'elle-même, et son rythme joyeux s'impose au chanteur. La plupart des refrains bachiques affectent, du reste, ces allures entraînantes ; mais, malgré leur vivacité délurée, il s'en faut de beaucoup qu'ils dépassent, comme verve et comme cadence, les rondes enfantines, sans compter qu'on trouve en celles-ci une grâce naïve, une sorte de malicieuse candeur, qu'on chercherait vainement dans les chansons à boire.

Bon nombre de ces chants enfantins n'ont plus qu'un couplet et peut-être n'en ont jamais eu davantage. Quand le couplet est achevé, on le recommence, sans crainte de se répéter, heureux tout simplement de se sentir bercé par une mélodie prestement rythmée. Tels sont *le Ruban de pourpre* (het purperen lint), *le Char* (den wagen), *la Chasse* (de jagt), etc. D'autres, au contraire, comptent une demi-douzaine de strophes. Ceux-là développent généralement une petite histoire, et parfois même contiennent un grain de sel moqueur à l'endroit des paysans, des magistrats, des moines, des nonnes et du clergé. Moqueries inoffensives, du reste, et desquelles on pourra juger par la ronde de *'t Patertje* (le petit moine), encore fort répandue aujourd'hui dans la Flandre occidentale :

*Allegro*

Daer wandeld ä pa - ter - tje langst de kant, daer

wandeld ä pa - ter-tje langst de kant, en by greep ä nonnetje

by der hand. Het was in den midderen dey; het was in den mey.

Un moinillon se promenait, longeant la rive (*bis*).

Il prit une nonnette par la main.

Il était midi,

Où était en mai.

Cà, moinillon, agenouillez-vous (*bis*);

Et vous, nonnette, demeurez debout.

Il était midi,

Où était en mai.

Cà, moinillon, donnez vite un baiser (*bis*).

Et par trois fois il faut recommencer


Etc., etc., etc.,

Et cela continue de la sorte.

D'autres chansons du même genre, 't *Boertje* (le jeune paysan) par exemple, sont plus spécialement chantées le long de la mer. Mais,

D'BOECK

**Der Amozelheyt**  
 Inhoudende Diuerſche Minne-  
 byteuen / Keſereynen / Baladen / Mey-  
 ſpraken / Tafelſpelen / Batamenten / Sch-  
 taerſelen / ende meer andere / ſeer  
 gewuechtlyck booz den ſwaet-  
 moedighen Minnaer.



T'HANTWERPEN,  
 By Anthoni de Ballo / inden  
 gulden Sampſon.

---

Met gratie ende Priuilegie,

LE LIVRE DES AMOUREUX

Ancien recueil de Chansons, Lettres et Ballades. (Fac-similé du frontispice).

dans la Flandre occidentale, je n'en sais pas qui soit aussi généralement connue et aussi populaire que cette joyeuse ronde : *Rosa willen wy dansen* (Rose, voulons-nous danser). Chaque canton, et presque chaque village, en a une version qui lui est propre; celle que nous



donnons ici est spéciale aux environs de Furnes; par conséquent, au coin de la Flandre que nous visitons.



Ro - sa wil - len wy kieseu? Kiest Ro - sa kiest



Ro - sa Ro - sa wil len wy kieseu? Kiest Ro - sa zoet



Ro - sa met haer bloemen hoed, danst Ro - sa zoet.

Rose, voulons-nous choisir?  
 Choisis, Rose; choisis, Rose.  
 Rose, voulons-nous choisir?  
 Choisis, charmante Rose.  
 Rose a des fleurs à son chapeau  
 Danse, charmante Rose.

Rose, voulons-nous danser?  
 Danse, Rose; danse, Rose.  
 Rose, voulons-nous danser?  
 Danse, charmante Rose.  
 Rose a des fleurs à son chapeau  
 Etc., etc.

Rose, voulons-nous aimer?  
 Aime, Rose; aime, Rose  
 Etc., etc.

A ces chansons enfantines par la forme et par le fond, il nous faut rattacher toute une série de chansons burlesques, satiriques, qui, bien certainement, ont eu jadis un sens précis, une intention mordante, mais dont la signification n'est point parvenue jusqu'à nous, et qui, parce que ce sens aujourd'hui nous échappe, nous semblent avoir infiniment plus de rime que de raison. L'une d'elles, *den Uyl* (le hibou), que

j'ai entendue à Thourout, dite avec beaucoup d'humour par un jeune magistrat, musicien très distingué, fera juger des autres :

Le hibou était perché sur un poirier.  
Au-dessus de sa tête était un chat.  
Van simme dondaine van farilonla!  
Au-dessus de sa tête était un chat.  
Le hibou vivat!

C'est là qu'il se cassa la patte ;  
Dans un sac on l'entortilla.  
Van simme dondaine van farilonla!  
Dans un sac on l'entortilla.  
Le hibou vivat!

Chez le docteur on le porta.  
Madame vint ouvrir en personne.  
Van simme dondaine van farilonla.  
Madame vint ouvrir en personne.  
Le hibou vivat.

Six onces de sang on lui tira  
C'est dommage, car il en mourra.  
Van simme dondaine van farilonla!  
C'est dommage, car il en mourra.  
Le hibou vivat!

C'est, du reste, le propre des chansons satiriques, et surtout des chansons politiques, de perdre leur signification assez rapidement, car celle-ci s'efface de la mémoire populaire, en même temps que s'éloignent les événements qui leur ont donné la naissance. Elles ne vivent, en effet, que par l'actualité. A l'époque de la Réformation, les couplets satiriques virent le jour par centaines. Aujourd'hui, on en chercherait vainement les traces sur les lèvres du peuple. Ce n'est que dans les manuscrits du temps, et dans quelques ouvrages spéciaux, qu'on peut espérer d'en retrouver encore quelques-unes.

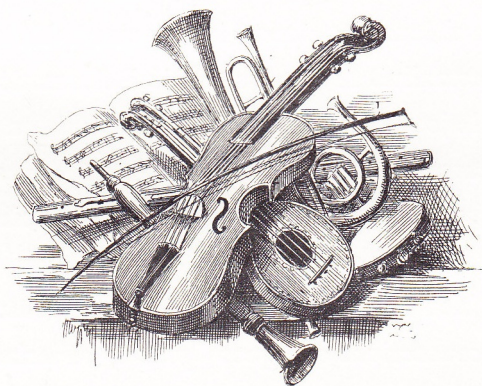
Cette étude, bien qu'un peu longue, ne serait point complète toutefois si nous ne consacrons quelques lignes à « Pierlala ». C'est par lui que nous allons finir. « Pierlala » est une sorte de héros populaire, quelque chose comme le Pasquin flamand. Il n'est point de création

très ancienne. On n'en trouve point de traces au delà du dix-septième siècle, de l'époque de Louis XIV ; mais depuis ce temps-là il n'a guère manqué de donner son avis sur tous les événements importants. Qu'une guerre éclate, qu'un gouvernement change, qu'un prince chancelle sur son trône, « Pierlala » sort de sa tombe <sup>1</sup>, s'incarne dans une chanson qui, en un instant, fait le tour de la province. Et, après avoir signifié, en un oracle parfois assez brutal, son opinion sur la situation politique, religieuse ou morale de son pays, il rentre dans le silence et l'obscurité, pour n'en sortir qu'au moment où de nouvelles complications sollicitent sa présence.

Comme on peut le voir par cet aperçu, la chanson flamande parcourt un cycle complet. Elle embrasse à peu près tous les genres et tous les temps ; et nous avons raison de dire, en commençant, qu'une étude approfondie, qui mettrait bien en relief ses qualités et son caractère, serait mieux qu'une page intéressante et curieuse de l'histoire littéraire des Flandres. Ce serait certainement une page de l'histoire psychologique et morale du vieux peuple flamingant.

1. M. Cousemacker a recueilli une chanson de *Pierlala* qui commence par ces deux vers :

Als Pierlala nu ruym twe jaer  
Gelegen had in't graef.





HENRY HAVARD

---

LA

# FLANDRE

A VOL D'OISEAU

---

*ILLUSTRATIONS D'APRÈS NATURE*

PAR

MAXIME LALANNE



PARIS

GEORGES DECAUX, ÉDITEUR

7, RUE DU CROISSANT, 7

1883

Tous droits réservés.