

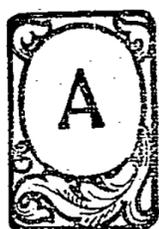
LE MENEESTREL

4629. — 87^e Année. — N^o 3.

Vendredi 16 Janvier 1925.

LES CRIS DE PARIS

LEURS RAPPORTS AVEC LA MUSIQUE



AUJOURD'HUI les cris de Paris s'éteignent l'un après l'autre. Dans peu d'années, Crainquebille lui-même devra recourir à un autre mode de publicité pour vendre ses légumes et ses salades.

Il n'en est pas moins vrai que *les Voix de Paris* ont déferlé sur nos murs depuis le moyen âge jusqu'à nos jours.

Le sens du ridicule et de la mesure, l'influence de la tonalité ambiante, la fusion des esprits humbles et soumis dans l'âme collective contribuèrent à donner à ces cris, non seulement le volume, mais aussi la ligne mélodique qui convenaient le mieux au décor, à la lumière, au style de la ville.

Des rapports naturels s'établissent en effet toujours entre les sonorités et les couleurs de chaque pays et de chaque siècle. A certaines vibrations de l'ouïe doivent correspondre certaines vibrations de la vue : le peuple le devine, ou plutôt c'est une loi qu'il commence par subir et finit par aimer. On peut oser écrire que les voix reflètent le ciel sous lequel elles ont crié, chanté, pleuré !

De même que le Théâtre de Bayreuth consacré aux œuvres de Wagner embrasse les harmonies de *Tristan* ou de *Parsifal* de telle manière qu'elles l'emplissent sans le déborder, et de même que certaines salles, comme celle de notre ancien Conservatoire paraissent créées pour recevoir exactement la masse musicale d'une œuvre de Beethoven ou de Bach, le vieux Paris était fait, semble-t-il, pour contenir les voix populaires, sans qu'une seule fût perdue et sans qu'une seule fût de trop. Dans la réalité, c'était le contraire qui s'était produit et c'étaient les crieurs qui avaient su glisser dans l'atmosphère la quantité et la qualité de cris qui pouvaient le mieux l'imprégner. Comment le peuple était-il arrivé à ce résultat ? Nous pensons que ce fut en se laissant guider par l'instinct.

Dans un ouvrage intitulé *les Voix de Paris* et paru au milieu du XIX^e siècle, M. Georges Kastner fait une étude assez approfondie d'une théorie selon laquelle chaque cri serait susceptible d'une interprétation musicale. Grétry avait soutenu également que toute phrase humaine pouvait être notée et que tout ce qui était vocal était nécessairement musical (à un incrédule qui lui disait *bonjour*, Grétry répondait : « Vous venez de me chanter *ut, sol* »).

Que l'on adopte ou non cette thèse, il n'est pas possible de nier que la nature du métier, — qui était accompli tristement ou joyeusement, qui était exercé par des

jeunes gens, par des vieillards ou par des femmes, qui était pénible ou agréable, qui s'adressait à des clientèles de pauvres ou de riches, de commères, d'enfants ou d'escoliers, — contribua à déterminer la longueur ou la brièveté des cris, leurs modulations, leur allégresse ou leur tristesse.

Les uns étaient psalmodiés, les autres éclataient comme des appels brutaux. Quelques-uns étaient de véritables récitatifs, — et en les rapprochant des interjections purement physiques, il semble qu'un grand nombre d'entre eux aient pris leur source dans les exclamations déterminées par le contact d'un instrument tranchant, la souffrance d'une brûlure, la répétition de douleurs pulsatives ou de douleurs lancinantes.

Tel malheureux qui souffrait d'une maladie grave ou dont l'existence était sans lueurs, devait faire passer toute sa plainte inavouée dans ses cris de « *Beurre de Vanvre, c'est du meilleur !* » ou bien : « *A ma brioche chaland !* », ou encore : « *Du doux (du cidre), du doux pour les filles !* ».

Les premières *Crieries* entendues dans Paris sur lesquelles nous ayons des documents sont celles des *jurés crieurs*. Ceux-ci assemblaient la foule en se servant de cors, de trompettes, de tambours ou de sonnettes, et ils clamaient ensuite ce qui était à vendre. Parfois aussi ils annonçaient les événements importants, par exemple, *le ban du Roi*, qui était l'ordre de se préparer à marcher à la guerre. Ils criaient également les décès. Les crieurs de décès étaient appelés *clocheteurs des trespasés*. Ils psalmodiaient :

« Réveillez-vous gens qui dormez,

» Priez Dieu pour les Trespasés. »

De grivois et facétieux ancêtres du croque-mort de Zola remplaçaient le second vers par un autre que je ne puis me permettre de citer dans son intégralité :

« Prenez vos femmes et... »

Les instruments dont se servaient les crieurs eurent certainement une influence considérable sur le rythme et les intonations musicales des cris de Paris.

Nul doute que les premiers que firent entendre les petits marchands de la ville ne fussent inspirés des airs qu'exécutaient les instruments des crieurs jurés. Beaucoup de cris furent en effet poussés d'abord sur les notes des cors et des trompettes, et non seulement les notes, mais l'accentuation des phrases musicales psalmodiées et leur rythme gardaient aussi quelque chose des phrases musicales primitivement entendues.

Les crieurs jurés avaient d'ailleurs donné l'exemple du chant, soit quand ils n'avaient pas d'instrument à leur disposition, soit quand ils avaient à se faire entendre d'une foule très nombreuse.

La voix qui chante porte beaucoup plus loin que la voix qui s'enfle sur des sons parlés. Tous nos montagnards l'ont appris dès l'enfance, et, de plus, la voix chantée fatigue la gorge beaucoup moins que l'autre, ne

brise pas les cordes vocales, n'enroue pas, retient l'attention des passants, s'insinue enfin beaucoup plus aisément dans la rumeur des rues.

Au XIII^e siècle deux poètes s'amuserent à mettre en vers les cris de Paris. Le premier était Rutebeuf, trouvère champenois connu principalement par sa « *dispute du croisé et du décroisé* », et le second Guillaume de la Villeneuve. Mais, pour trouver une œuvre musicale composée sur les voix de Paris, il faut attendre jusqu'à Clément Jannequin.

Aujourd'hui, tous les musiciens savent qui était Clément Jannequin, dit « *Clemens non papa* ». Nous avons quelquefois l'occasion d'entendre dans un concert sa célèbre *Bataille de Marignan*, qu'une grande dame de jadis voulut se faire jouer, pour l'ultime fois, à son lit de mort.

Clément Jannequin fut un compositeur d'une grâce émerveillante, un gentil esprit musical, dont les ouvrages font penser à quelque broderie infiniment légère et déjà cependant étrangement compliquée. C'est plaisir de voir comment il jalonne un motif avec un autre, comment il pique ses pointes d'espièglerie dans la trame serrée de son contrepoint.

Il a écrit ses *Cris de Paris* à quatre parties. Les appels passent d'une voix à l'autre et parviennent à s'engrener comme ces boîtes chinoises qui peuvent indifféremment en contenir d'autres ou être enfermées à leur tour dans celles-ci. Avec une adresse délicate il varie les cris sans faire varier pourtant la phrase musicale et fait songer par là à quelque maître du pinceau qui reprendrait toujours la même ligne décorative en peignant chaque fois des fleurs nouvelles. Pour obtenir ce résultat, il utilise le contrepoint double, a recours au style madrigalesque et abandonne à peu près le plain-chant.

A titre de document, je donne ici le texte des *Cris de Paris* de Clément Jannequin :

LE SOPRANO :

Petits pâtés chauds, très chauds,
A qui l'aura, je les vends !
Je les donne pour l'argent
Allègrement.

L'ALTO suit, disant :

Où sont-ils ces petits pâtés ?
Vin claret à dix deniers,
A six deniers le pot,
A l'enseigne du bourreau
Pour l'argent
Je les vends, je les donne.

LE TÉNOR chante :

Tartelettes friandes et la belle gaufre !
Et la belle gaufre !
Faut-il point de sauce verte ?
Arde bouche !

LA BASSE répond :

Beaux cache-museaux (1) tout chauds,
Bien rissolés !
Je les donne, je les vends.

Hareng frais, hareng saur, hareng de la nuit (2).

Souliers vieux, vieux habits !
Cotrez secs, cotrez !
Arde chandelle !

(1) Pour cassemuseaux, croquets très durs.

(2) Harengs salés le jour même de la prise.

Qui veut du lait ?

Pois verts, artichaux !

Cresson, ma belle poirée (1), mes belles laitues, mes beaux cibots, mes beaux épinards !

Haut en bas, ramoner la cheminée !

Choux gelez !

Mes beaux poireaux, mon beau persil !

Ma belle oseille !

Guignes douces ! guignes !

Faut-il point de sablon ?

Gagne petit, argent me duit !

Faut-il point d'agrez ? (2)

Allumettes sèches !

Choux ! Petits choux tout chauds !

Verres jolis !

Houseaux vieux !

Pruneaux de Saint-Julien !

Fèves de marais, fèves !

Orange !

Peigne vide !

Pêches de Corbeil !

Échalotte — apétits nouveaux (3) !

Amandez vos dames, amandes !

Allemandes nouvelles ! (4)

Navets, navets, mes beaux navets !

Raves, douces raves !

A mes beaux balais !

A un tournois le chapelet !

Mes beaux pigeons !

Feurre ! feurre ! feurre ! (5)

Vin nouveau, vin claret !

Marrons de Lyon, chataignes rôties !

A qui l'aura, mon mont de gros bois !

Beaux échaudés !

Sèches bourrées, falourdes,

Certaux, beaux certaux (6).

A Paris, sur Petit-Pont, gehire de feurre (7),

Si vous en voulez plus ouïr,

Allez donques quérir.

Nous ne pensons pas que Clément Jannequin ait transcrit exactement les airs des crieurs parisiens, mais sans doute n'a-t-il pas altéré profondément leurs thèmes. Ce qui est fort important à signaler, c'est qu'il a tenu compte, et certainement par intuition et non par raisonnement ni par calcul, du mécanisme des cris et de la psychologie de l'intonation.

Il y a, en effet, dans les cris de Paris, un sens de la psychologie commerciale (avant l'invention de cette expression), qui fait que le marchand établit une relation entre le caractère spécifique de ses denrées et la manière dont il lance sa chanson.

Dans Clément Jannequin l'air *Gagne-Petit* a les allures d'une chanson de chevrier, les *beaux pruneaux* s'annoncent sur un mode grave, — les *petits pâtés chauds* sur des notes piquées qui les individualisent en quelque sorte, ainsi qu'il sied à des friandises vendues une par une, le *vin claret* est chanté sur un récitatif martelé qui rend un son de gobelet. — Aux *cotrez secs* correspond une harmonie imitative, un appel sec et dur, les *souliers vieux* se traînent sur un motif pesant, mais seulement à moitié sérieux ; ils sont lourds mais ils se

(1) Poirée désignait tous les légumes verts.

(2) Peut-être faut-il lire aigret, suc extrait de l'orange.

(3) Raves ou ciboulettes ? Les harengs saurs étaient criés : « apétits, craquelots apétits ».

(4) Airs de danses.

(5) Paille.

(6) Poires de Certeau.

(7) Au XVI^e siècle, il y avait sur le Petit-Pont un port à fourrages.

moquent d'eux-mêmes, les *verres jolis* se présentent avec une tournure de madrigal, les *pruneaux de Saint-Julien* sur une phrase musicale qui permet de faire la petite bouche, — les *navets* (on ne sait trop pourquoi) arrivent dans un mouvement de berceuse tandis que l'on croit entendre l'alleluia avec le cri : *A un tournois le chapelet*. Clément Jannequin a également souligné dans l'air *des petits choux* ce qu'il y a de drolatique dans cette euphonie *Choutouchaux* par un rythme que l'on peut figurer de la façon suivante :

— u u — —
Choux ! petits choux tout chauds !

u u u —
petits choux tout chauds.

Une autre chanson des cris de Paris fut faite en 1572 pour être chantée sur la *Volte de Provence* (la volte était une danse originaire d'Italie). Je ne fais que citer cette œuvre d'un moindre intérêt musical, mais où l'on trouve des vers qui nous paraissent d'une bien grande saveur orthographique comme par exemple ceux-ci :

Prunes de damats, cerises,
Quomquombre, beaux abricaux.

(A suivre.)

Marcel BELVIANES.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre-Michel. — *Le Prince Charmant*, comédie en trois actes, de M. TRISTAN BERNARD.

C'est une reprise : la pièce fut, en effet, jouée pour la première fois en juillet 1914. Ainsi que le raconte M. Tristan Bernard, la pièce, écrite en avril 1914, fut lue, reçue, répétée et jouée en trois mois, c'était un record, un pareil phénomène ne pouvait qu'exciter la jalousie des dieux. Une catastrophe devait éclater..., ce fut la guerre qui interrompit le cours des représentations. M. Tristan Bernard vous narre cela, caché derrière sa grande barbe, de cet air doucement ironique et sincèrement résigné que tout Paris lui connaît.

A cette reprise, M. Tristan Bernard tient un rôle, pour avoir, dit-il, une occupation un peu sérieuse, et ce rôle il semble l'avoir écrit pour lui, il est charmant, il remplace le chœur antique, il insère, au moment où il le faut, la phrase dont le public a envie, mais qu'il ne saurait formuler en ce raccourci élégant qui est une des grâces du style de M. Tristan Bernard.

Il n'est pas mauvais, après tant de graves événements, de rappeler le sujet : le prince charmant est un jeune homme qui vit d'illusions; il brasse en imagination une série d'affaires magnifiques qui doivent lui apporter les millions dont il a besoin, car il n'est pas riche. Il parle avec tant de chaleur convaincante, il exagère avec une telle exubérance poétique, il ment avec une telle bonne foi que personne ne saurait lui résister. Il tourne la tête à une jeune fille, il empaume son beau-père, il séduit sa belle-mère, emprunte à tout le monde, devient l'amant de l'épouse légitime d'un de ses créanciers, sème autour de lui la ruine, les pleurs..., mais il est délicieux : le vieil oncle lui-même, le sage, le raisonneur, se laisse prendre à ses filets... Sa femme, trompée, le quitte, mais elle ne peut se passer de lui et l'appelle de tout son cœur. Et c'est tout, c'est peu. C'est beaucoup, car il y a derrière ce pantin, dont chacun de nous a

rencontré au moins un exemplaire, M. Tristan Bernard, l'oncle raisonneur qui, de ses yeux malins, suit le manège du petit, de la voix, le commente, l'anime, l'explique, et cette glose est la joie de la pièce. N'attendez point de ces énormes farces où le rire se prolonge en roulements bruyants, vous éprouverez le contentement intime d'une gaieté intérieure, née de petits détails, d'un mot qui surgit, d'une conclusion inattendue. Ce sont là choses qui ne s'expliquent point.

Les interprètes de la pièce, MM. de Guinguand, Arvel et M^{lle} de France, jouent légèrement, comme il convient, cette improvisation d'un homme d'esprit. Quant à M. Tristan Bernard, si quelques oreilles un peu sourdes peuvent réclamer de lui une articulation plus nette, il a tellement de bonhomie, de naturel et de simplicité, qu'il est peut-être le plus vivant et le plus vrai de tous ses personnages. Pierre d'OUVRAY.

Gaiety Theatre. — Rue Fontaine un établissement nouveau ou tout au moins un établissement ancien revêtant une forme nouvelle. Comme spectacle d'inauguration une revue, amusante et somptueuse, aussi somptueuse, toutefois, que pouvait le permettre le cadre restreint où les personnages étaient appelés à évoluer. Mais l'espace a été habilement utilisé et l'on est surpris du nombre de figurants que l'on a pu faire tenir sur un si petit plateau. C'est un vrai tour de force. Comme dans toutes les revues, il y a des scènes drôles, d'autres qui le sont moins, mais les premières sont en plus grand nombre et la soirée se passe fort gaiement.

Parmi les interprètes citons MM. Léon Berryer, Hardoux, Harnold; M^{lles} Aima Rachel, Benja Zagne, etc. F. G.

LES GRANDS CONCERTS

Société des Concerts du Conservatoire

Tout d'abord ce que nous appellerons le répertoire : la *Symphonie n° 2* de Beethoven, la *Tragédie de Salomé* de M. Florent Schmitt, les pièces détachées de la *Damnation de Faust* (muet des follets, danse des sylphes, etc.). J'ai dit ici-même, et d'autres avant moi, combien les exécutions de ces diverses œuvres sont au point sous la direction de M. Philippe Gaubert.

Notre attention doit porter cette fois sur des œuvres pour chant et orchestre de M. Caplet et de M. Witkowski. C'est volontairement que j'emploie au lieu de « mélodies » le terme d'œuvres pour chant et orchestre. Il semble, en effet et dans l'*Hymne à la naissance du Matin* de M. Caplet et dans les deux « mélodies » de M. Witkowski que le chant soit là, non pour se mêler intimement à l'orchestre, mais pour le commenter, expliquer ce que les instruments veulent nous dire, la voix tient le rôle du récitant. Le drame, la comédie ou l'idylle se jouent dans l'orchestre, ce sont de véritables petites symphonies commentées. Celle de M. Caplet est d'une orchestration riche, claire et très évocatrice. Il utilise les instruments en virtuose, de chacun il sait toutes les ressources, mais il se garde de réclamer d'eux, comme il le fit du violoncelle dans son *Épiphanie*, des acrobaties, tous les timbres viennent se fondre dans un ensemble onctueux et jamais le terme de pâte orchestrale qu'on emploie un peu à tort et à travers ne fut mieux en situation.

Chez M. Witkowski le procédé est le même; voix récitante, orchestre dominant, mais la facture est plus rude; si l'on rencontre souvent des alliages heureux, l'ensemble a quelque chose de plus heurté et de plus âpre, une sorte de robustesse agreste que nous avons déjà signalée dans son *Lac*.