

Conférence

Clément Lebrun
Paris IV-Sorbonne
Musée de la musique - Cité de la musique

Les cris de Paris **La composition au Moyen Âge et à la Renaissance à partir d'un matériau sonore quotidien**

Code de couleur pour les annexes

extrait musical avec n° du fichier

iconographie avec n° du fichier

exemple vocal donné par le conférencier

Introduction :

Les observations présentées dans le cadre de cette conférence sont le fruit d'un projet scénique créé par l'ensemble Non Papa, spécialisé dans l'interprétation de la musique ancienne, en décembre 2004 à la Sorbonne : *Voulez ouyr les cris de Paris ?* un spectacle écrit à partir des sources littéraires, iconographiques et musicales au Moyen Âge et à la Renaissance traitant de l'univers des crieurs de rues, comme phénomène sonore caractéristique de la capitale et comme source de création artistique souvent burlesques autour des personnages que l'on rencontrait alors dans les rues de Paris.

Quelle particularité sonore à Paris ?

Au cours du XIII^e siècle, au moment où sont composés les premiers textes sur les cris, Paris tend à devenir l'une des plus grandes et des plus riches villes d'Occident.

On compterait 200 000 habitants en 1328. Les débuts de la Guerre de Cent Ans et la Peste Noire marquent un coup d'arrêt, mais la croissance repart au cours du XV^e siècle : Paris retrouve ses 200 000 habitants vers 1500, et atteint les 350 000 dans les années 1580, juste avant le terrible siège d'Henri IV¹. En moins d'un siècle, la population a presque doublé, et c'est précisément durant le XVI^e siècle que les cris de Paris s'impose définitivement comme genre littéraire.

Paris est la « grande ville » par excellence, et par conséquent la plus bruyante.

Sébastien Mercier se plaignait à la fin du XVIII^e siècle de la nuisance sonore des crieurs. Depuis le XIII^e siècle, les rues de Paris et leur brouhaha incessant sont un creuset créatif pour les artistes.

L'expression *Crieries de Paris* semble apparaître pour la première fois dans le Dit de Guillaume de la Villeneuve dans un manuscrit unique du XIII^e siècle conservé à la Bibliothèque Nationale F Pn [F. fr. 837, XIII^e siècle, f° 246-247.

4. Or vous dirai en quele guise
5. Et en quele maniere vont
6. Cil qui denrees a vendre ont,

¹ Simone Roux, pour parler du Paris des XIII^e-XV^e s., part du concept de « très grande ville » (*Paris au Moyen Age*, Paris, 2003). Sur les données démographiques, voir Favier (J.), *Paris au XV^e siècle (1380-1500)*, Paris, 1974, p. 53-58 et Babelon (J.-P.), *Paris au XVI^e siècle*, Paris, 1986, p. 166.

7. Et qui pensent de lor preu fere,
8. Que ja ne fineront de brere
9. Parmi Paris jusqu'a la nuit.

Suit alors une liste d'une centaine de cris de marchands en vers et en rimes.

Depuis Guillaume de la Villeneuve, les *cris de Paris* sont assimilés aux marchands ambulants et non aux commerçants et marchés fixes. Jean Nicot, dans le *Thrésor de la langue française* en 1606, utilise l'expression d'un point de vue généraliste : tous les crieurs seraient des « crieurs de Paris »

"Et parce que le cri est voix hautaine, de là est procedé qu'on dit Les cris de Paris pour les voix haut-sonnantes de ceux qui portent à vendre quelque chose que ce soit parmi la ville".

Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, on trouve alors une littérature construite à partir de liste de cris, simplement juxtaposés en vers ou développés en quatrains.

Un certain Antoine Truquet est l'auteur de 113 quatrains burlesques édités en 1545, et fréquemment augmentés [en 1584, 134 quatrains]. Le premier cri cité est celui que l'on entendait également en premier dans les rues de la capitale :

La lestiere.
 Du matin pour commensement,
 Je crie du lait qui est propice pour les nourrice,
 Pour nourrir les petis enfans,
 Disans : Sa tos, le pot, nourice.

Suivant un ordre chronologique peu rigoureux (selon les heures de la journée et les périodes de l'année), Truquet fait parler les crieurs en utilisant la première personne : il compose son texte en juxtaposant des personnages identifiés par leur cri et leur fonction. Mais la dimension sonore des cris de Paris, c'est-à-dire leur pluralité simultanée et leur omniprésence dans les rues de la capitale, qui apparaissait dans le dit de Villeneuve, est atténué par Truquet au profit de situations littéraires comiques cadrées par les exigences du quatrain en octosyllabe, malgré la fréquence des vers boiteux (cf. la lestière).

La *Farce à trois personnages pour rire des cris de Paris*, éditée 3 ans après à Lyon en 1548, expose quant à elle 28 cris finissant et complétant les vers rimés de deux galants discutant sur les méfaits du mariage, interrompu par un sot-crieur. Parce qu'ils sont destinés à être dit en représentation – que ce soit à l'époque ou aujourd'hui – se pose alors la question de l'interprétation sonore des ces cris écrits.

Bien qu'éditée à Lyon, l'expression *Crieur de Paris* réapparaît dès la première intervention du sot

Le premier.
 Les maris qui sont bien rusez
 (Et)[14] traictent leurs femmes si tres doux
 Et portent le fais sur le dos,
 Tant qu'il n'en est point de pareilz.

LE SOT se tire à part.
 Coteretz secz, coteretz [secz][15] !

LE SECOND.

Qui esse la ?

Le premier.

Crieur de Paris.
Or venez ça. Si les maris
Viennent yvres de la taverne
etc...

Puis accélération des interventions du sot-crieur, jusqu'au vacarme :

Ce crieur nous ront la cervelle !
Nous eussions dit chose nouvelle
Se ce ne fust trop quaquetté.

Mais quels sont les cris que nous devons entendre dans cette farce ?

Le seul art à avoir pu témoigner d'une pseudo-réalité du vacarme des rues de Paris est la musique vocale.

Nous possédons aujourd'hui uniquement 5 chansons avec musique concernant le Moyen Âge et la Renaissance, du XIIIe à la fin du XVIe siècles. Mais chacune apporte un témoignage différent sur cette réalité par la diversité de genres, d'écritures, et de compositions. Il n'y a pas de genre musical des *cris de Paris* à proprement parlé comparé aux sources littéraires.

Malgré cette pluralité, une constante lie ces sources uniques : la combinatoire. Chaque pièce est conçue à partir d'un montage, collage, assemblage de cris musicalisés dans 1, 2, 3 ou 4 voix d'une polyphonie, en juxtaposition et / ou superposition. En cela, la période Moyen Âge / Renaissance se différencie des suivantes ne reprenant pas ces principes compositionnels.

3 formes de combinaisons de cris sont observables au sein des 6 chansons étudiées :

- le *motet*, genre du XIIIe et XIVE siècles > composition pluritextuelle
- la liste > juxtaposition de cris à une seule voix
- la *fricassée*, genre français du XVIe siècle > superposition de cris à plusieurs voix

LE MOTET XIIIe et XIVE siècle **Frese nouvele, Muere Franche**

La première oeuvre musicale à faire apparaître un cri de Paris est un motet anonyme du fameux manuscrit de Montpellier au XIIIe siècle.

Au départ de la composition, 2 cris juxtaposés et répétés

Frese nouvele et *Muere franche* constituent la teneur, la voix qui tient le contrepoint : c'est-à-dire que c'est la première voix écrite à l'origine des deux autres.

01 - Ecoute Teneur

Ces deux voix supplémentaires, le *double* et le *triple*, plus rythmiques et développées portent deux textes différents traitant chacun de la vie à Paris

Triple (extrait)

A Paris, soir et matin,
Truev'on bon pain et bon cler vin
Bone char et bon poisson
De toutes guises compaignons

02 - Ecoute Teneur et Double

Double (extrait)

Liés et joians, chantans, truffans et amorous,
Et d'avoir, quant c'on a mestier
Pour solacier beles dames à devis
Et tout ce truev'on à Paris.

03 - Ecoute Teneur et Triple

La combinaison des trois voix crée une discussion, un échange simultané entre un crieur et des observateurs parisiens. Ce genre combinatoire très répandu entre le XIIIe et le début du XVe siècles est à rapprocher de l'enseignement de la rhétorique en *disputatio* à l'université. Ces mêmes clercs lettrés sont également ceux qui pouvaient chanter ces motets. Ces oeuvres sont avant tout des compositions savantes pouvant emprunter un matériau sonore populaire comme base de création musicale.

04 – Ecoute Teneur + Double + Triple

Mais où se place le réalisme de cette citation de 2 cris ?

Par leur agencement modal (inscrit dans une échelle de notes identifiants le ton général de l'oeuvre) nous pouvons avancer que le compositeur a collé deux cris

Crié :
Frese nouvele
Muere Franche

Puis il les a musicalisé en leur imposant une métrique, un mode rythmique caractéristique des teneurs de motet. Ici, nous sentons une métrique

longue – brève – brève = dactyle

Démonstration par la voix d'un pseudo-réalisme : du cri au musical

Ce n'est pas l'importance d'un quelconque reflet d'une réalité sonore oubliée mais la transposition d'un cri en musique qui fait de cette pièce une oeuvre unique : depuis de ce motet, les oeuvres musicales construites à partir de cris de Paris posera la question suivante :

Comment écrire à partir d'un matériau non nécessairement musical une oeuvre inscrite dans une époque, une esthétique, une tradition artistique ?

Cette teneur *Frese nouvele* réapparaît quelques années après (entre 30 et 60 ans) dans un autre motet du XIVe siècle : cette pièce inédite à l'enregistrement car lacunaire est écrite à trois voix, sur

une teneur portant le nom *Soulier vieux* mais sans texte. Les deux autres voix font défilés deux listes de cris en écho, la simultanéité des cris étant esquissée à la toute fin de la pièce. La formule des deux cris *Frese nouvele / Muere Franche* est citée par les deux voix, inversés, avec modification rythmique et mélodique : le compositeur cite ouvertement le motet du XIII^e siècle en l'adaptant à ses exigences métriques et modales.

Chanter extrait

Brève 84

Meu-res fran - ches, meures, meures, fran - ches. Fre - ses no - ve - les.

Le premier cri connu musicalisé devient ainsi une source pour d'autres compositions.

Il est étonnant de voir que, parallèlement à l'iconographie, nous devons attendre le début du XVI^e siècle, pour voir réapparaître des oeuvres musicales sur les cris de Paris.

Un manuscrit du XIV^e relatant la vie de Saint-Denis, montre en marge des miniatures principales, les portes de la ville de Paris et son activité commerciale : on y voit des crieurs (vin, soulier vieux) des cris présents dans le motet contemporain. Ils sont toujours associés à un environnement sonore plus riche que les cris de marchand : chevaux, enclumes, musiciens complètent ses moments sonores.

Manuscrit du XIV^e siècle

01 - Folio complet

détails :

02 – Vin

03 - Soulier vieux

04 et 05 – Animaux

06 – Enclumes et musiciens

Après deux siècles sans aucune source signifiante, nous trouvons une série de 18 bois gravés datés d'environ 1500, isolant chacun des crieurs, représentés individuellement avec leur cri en toutes lettres : quelques-unes des représentations picturales sont accompagnées par un quatrain, faisant écho au genre littéraire que reprendra Antoine Truquet.

Bois gravés environ 1500

08 - Costeret secs

09 - Beaux ABC

Parallèlement à cette résurgence de l'iconographie sur les cris de Paris, l'ère de l'imprimé musical au XVI^e siècle voit l'édition de 4 chansons déterminantes, combinant des cris chacun à leur manière au sein de quatre genres distincts.

VENEZ VENEZ VOIR MAISTRE PIERRE DU QUIGNET

Anonyme - environ 1520

Dans la continuité des combinaisons du motet, en une sorte de discussion simultanée, la chanson

Venez, venez voir Maistre Pierre du Quignet est plus inscrite dans une esthétique médiévale que renaissance : entre la chanson combinatoire à plusieurs textes de la fin du XVe siècle définie par la musicologue Maria Rika Maniates et la fricassée de chansons, genre proprement français de la Renaissance, cette chanson est un témoignage unique réunissant deux aspects de la tradition populaire parisienne.

- les cris de Paris, utilisé comme une procession bruyant des rues
- le mouchage de chandelle sur le nez de Maistre Pierre du Quignet, marmouset de pierre de la cathédrale Notre-Dame

Cette tête sculptée qui se trouvait avant le XVIIIe siècle sur l'un des pilier de Notre-Dame était le centre d'une procession burlesque chaque soir : on venait écraser sa chandelle sur le nez de la statue qui portait alors le nom de Maistre Pierre du Cogniet ou du Quignet.

: elle représentait la figure de Pierre de Cugnières, avocat auprès du roi Philippe de Valois, qui, en 1329, fit un appel comme d'abus contre les usurpations du Clergé et demanda une séparation du temporel et du spirituel, en d'autres termes une séparation de l'Eglise et de l'Etat. Le roi donna tort à Pierre de Cugnières qui fut raillé par le Clergé par le biais de ces marmousets de pierre accroché dans plusieurs églises et cathédrales, comme à Sens où elle porte encore aujourd'hui le nom de Jean du Cognot [chansons d'Aristide Bruant].

La chanson présentant des cris de Paris est présente dans deux sources : l'autre musicale et manuscrite [Manuscrit Copenhague Thott 1848, 3 strophes], l'une littéraire et imprimé [Lotrian, 1535, 9 strophes]. Malgré la chronologie d'édition, il semble que la première est une réduction de la seconde, qui semblait être chantée bien avant son impression par Lotrian.

Les liens rituels entre les crieurs de Paris et la statue de Maistre Pierre reste à définir : aucune autre source mentionnant les cris ou Maistre Pierre n'évoque cette accointance.

De plus, la seule version musicale de cette chanson est combinée à la teneur ou Tenor d'une chanson célèbre de la fin du XVe siècle, *De tous biens plaine est ma maistresse*, technique d'écriture savante sur cantus firmus, c'est-à-dire sur un chant en valeurs longues.

05 - Ecoute Maistre Pierre fin de la pièce lors des cris de Paris

La juxtaposition de cris dans une même voix impose au compositeur de les différencier par la mélodie, le rythme et les registres (graves et aigus), créant une ligne mélodique constituée de vignettes sonores facilement identifiables. On perçoit alors comme une suite de plusieurs voix regroupées une seule.

Exemple à la voix

Motifs en notes répétées :

Bou - rés, bou - rcz, - [seiches] bou - rés

mais beaulx le - tus,

Bu - ches, bu - ches,

Se - ri-sesdoulces et Ha - rens sou-rez,

Saut d'octave :

Sou-liez vieulx, sou-liez vieulx [hou - seaux vieulx] Ly - - - - - e,

Esquisses mélodiques descendantes (par juxtaposition de plusieurs cris) :

Es - chau-dés tous chaus, cs-chau-dez. Mais bel-les fe - ves, Char - bons, Je le vens le vin cla - ret,

Nous retrouvons ses motifs musicaux dans la fameuse chanson de Clément Janequin, éditée en 1528-29, *Voulez ouyr les cris de Paris ?*

VOULEZ OUYR LES CRIS DE PARIS ?**Janequin**

On retrouve cette chanson caractéristique de l'écriture de Janequin dans plusieurs sources imprimées, en France et en Italie, et dans une source manuscrite italienne. Le succès de cette chanson a dépassé les frontières de la capitale. Editée à Paris en 1528, elle fut écrite par un Clément Janequin vivant encore à Bordeaux.

Dans cette oeuvre, il est clairement fait allusion à la capitale :

le dernier des 54 cris cités par Jaenquin

A Paris, sur Petit pont, geline de feurre

[A Paris, sur le Petit pont, qui relie l'île de la Cité au IV^e arrondissement, on vend des pules fermières]

Cette chanson est une longue liste de cris chantés à 1, 2, 3 ou 4 voix, présentés sous deux formes principales mais non délimitées – c'est-à-dire, pouvant fusionnées ou évoluées en tuilage.

- la *fricassée* pluritextuelle à 4 voix
- la chanson monotextuelle à 4 voix

Après avoir posé la question « Voulez ouyr les cris de Paris ? » représentant déjà une forme de cris à 4 voix, Clément Janequin commence sa fresque descriptive en *fricassée* : les quatre voix exposent en même temps des cris différents. Dans les faits, la *fricassée* de cris généralise à 4 voix ce que la chanson de Maistre Pierre exposait auparavant à une seule : une liste de cris juxtaposés, superposés à d'autres listes de cris. Janequin complexifie ainsi la combinaison d'éléments hétérogènes brefs souvent amélodiques.

Janequin n'écrit pas pour autant une *fricassée*, genre spécifique au répertoire français de 1530 à 1597 [cf. infra] : il esquisse ce genre qui ne semble pas encore nommé et lui appose des passages monotextuels, de plus en plus fréquent au fur et à mesure de la chanson, comme s'il simplifiait la perception des cris chantés.

06 - Ecoute début des cris > en *fricassée* puis monotextuel (à partir de « Choux gelez »)

Cet extrait nous propose deux restitutions musicales opposées des cris de Paris :

- la simultanéité et le mélange des crieurs
- la concordance de plusieurs crieurs sur un même cri

Même s'il apparaît plausible que plusieurs crieurs de même fonction puissent se retrouver au même endroit au même instant, il semble peu probable qu'ils chanteraient ainsi.

De manière générale, les passages monotextuels dans la chanson de Janequin sont ceux qui s'éloignent le plus d'un éventuel réalisme. Ils sont contraints par les canons et règles d'écriture propres à la chanson à 4 voix du début du XVI^e siècle, genre que l'on a abusivement appelé « la chanson parisienne » puisqu'édité dans tous les grands centres européens.

En réunissant les 4 voix sur un même cri, Janequin donne à entendre un tableau sonore de crieurs stylisés, contrairement au début de la pièce en *fricassée* qui donne une idée du chaos acoustique des rues.

Ce goût pour le collage de petits événements sonores va connaître un engouement en France : à la même époque que la chanson de Janequin, Pierre Attaignant à Paris puis Jacques Moderne à Lyon éditeront des oeuvres appelés *fricassées*, où les vignettes sonores ne sont plus des cris mais des extraits très courts de chansons célèbres passées ou contemporaines [jusqu'à 87 citations de chansons en l'espace de 3 minutes dans la *Fricassée* d'Henry Fresneau, Lyon, 1538, dont 11 cris de marchand] jusqu'à la délirante *Fricassée des cris de Paris* de Jean Servin, éditée à Lyon en 1578

FRICASSEE DES CRIS DE PARIS

Jean Servin

Cette oeuvre apparaît comme l'apogée des techniques de combinaison de cris de Paris dans une même oeuvre. En l'espace de 3 minutes, plus de 130 cris sont cités une seule fois et répartis à 4 voix en trois sections cloisonnées (cadences conclusives).

07 – Ecoute *Fricassée* de Servin > première partie

Jean Servin synthétise toutes les techniques déjà observées dans les précédents chants. Il amplifie le projet de *fricassée* de Janequin au début de sa chanson en gardant des points d'attache entre les quatre voix par des relais de cris en réponse, en écho ou thématiquement commun (la fin de la première partie se termine à l'auberge grâce au crieur de vin « A quatre deniers la pinte gentil vin blanc et claret c'est à l'image du Petit Cerf »)

! Etude des représentations de cris et de leur réalisme éventuel !

L'interprétation d'une telle oeuvre est ouverte à de multiples propositions :

- Doit-on tout crier ou du moins chanter fort ?
- Doit-on choisir de faire émerger certains cris pour une plus grande lisibilité des relais et concordances entre les voix ?
- Doit-on chanter sans tenter de singer les crieurs ?

Ainsi que doit-on percevoir ? Un tout organisé par l'harmonie des voix ? Ou un chaos de cris hétérogènes ?

De nombreuses finesses traversent presque imperceptiblement cette oeuvre.

Un exemple : plusieurs ordres mendiants sont noyés dans le flot de cris comme la confrérie de Saint-Antoine et leur cri caractéristique

« Y a-t-il rien pour les pourceaux de Saint-Antoine ? »

Origine du cri : En 1131, le fils aîné de Louis le Gros fut tué dans une rue de Paris par un cochon qui l'avait démonté... Une ordonnance royale interdit désormais de laisser les porcs en liberté dans la ville, à l'exception du prieuré du Petit-Saint-Antoine qui eut le privilège de continuer à faire paître ses pourceaux dans les rues. Ils portaient au cou une sonnette marquée d'un T (signe du couvent).

08 - Ecoute Saint-Antoine + Libera me

Ce cri est ici couplé à un extrait de plain chant grégorien « Libera me domine » exposé au ténor tel une citation de cantus firmus, aux mêmes allures que le tenor de De tous biens plaine. Mais ici, la perception du contrepoint est parasité par les deux autres voix « Fromage de cresse » et « hareng de la nuit »

Contrairement à ces cris cachés dans le contrepoint le début de chacune des sections fait entendre clairement un ou deux cris.
La première partie débute sur

Qui veut de bon lait // Janequin et Truquet : le premier de la journée

ICONO

10 – Laitière – Bois gravé

et

Costerets secs // iconographie et farce des cris de Paris

ICONO

08 – Costeret secs – Bois gravé

07- écoute du début de la première partie

Cette chanson par sa complexité et son unicité apparaît comme une oeuvre isolée en cette fin de XVI^e siècle : chanter une telle partition demande une solide formation musicale. Cette fricassée, au paroxysme de la combinatoire de la Renaissance, est-elle une forme burlesque de *musica reservata* ?

Un an après, Benoist Rigaud édite à Lyon ce que l'on pourrait appeler une vulgarisation de cette fricassée. La *Chanson nouvelle de tous les cris de Paris, sur le chant de la volte de Provence* regroupe quasiment la totalité des cris de la Fricassée de Servin avec quelques ajouts, mais uniquement dans leur forme littéraire : tandis que Servin nous livrait en vrac des cris musicalisés, la *Chanson sur la volte de provence* agence ces mêmes cris en vers rimés, plaqués sur une mélodie de danse très en vogue à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles. Nous ne connaissons pas la mélodie de volte à l'origine de cette adaptation mais plusieurs mélodies contemporaines fonctionnent avec le texte édité par Rigaud.

Danser sur les cris de Paris.

Une liste de cris de marchand interprétée chorégraphiquement.

On observe la distance artistique qu'a parcouru le phénomène sonore du quotidien parisien : du vacarme il est devenu danse.

Cette volte de Provence inaugure une mode populaire pour les cris de Paris qui, dès le début du XVIIe siècle et ce jusqu'au XIXe siècle, s'attache à isoler des personnages pittoresques des rues de Paris, comme le ramonneur, personnage grivois à chacune de ses utilisations, ou l'oublieux, le vendeur d'oublies, ces petits gâteaux que l'on jouait aux dés à la tombée de la nuit, qui oscille entre la grivoiserie et la poésie, de part son nom :

ICONO

11 – Oublieux

12 – Quatrain de l'oublieux

déjà au XVIe siècle, 2 chansons l'utilisent isolément tout en gardant à chaque fois une identité musicale liée à son cri. La chanson anonyme *Oubli*, éditée en 1528 par Attaignant, commence sur une formule caractéristique des chansons à 4 voix nouvellement imprimées à Paris : l'imitation. Les voix entrent successivement sur la même formule mélodico-rythmique transposée ou non.

Ici, un simple « cri » recto-tono / notes répétées :

09 - Oubli, oubli

Il apparaît que cette formule crée une illusion d'écho entre les 4 voix. Cet écho était certainement caractéristique du crieur d'oubli, l'un des seuls à crier la nuit tombée. Même dans une chanson d'amour, le cri comme formule mélodico-rythmique caractérisée trouve sa place.

Oubli, oubli, non pas de l'oublieur
C'est l'oublieur qui se plaint et lamente
Car par oubli, je suys oublié d'heur,
Et le malheur me poursuyt et tourmente.

Conclusion :

La diffusion de la chanson de Janequin dans toute l'Europe a fait naître des initiatives dans d'autres pays, principalement en Angleterre (Orlando Gibbons et ses Cries of London) au début du XVIIe siècle. Tandis que les français avaient cessé d'éditer des fricassées ou chansons combinatoires sur les cris de Paris, pour se tourner vers un répertoire plus littéraire et chorégraphique, l'Angleterre prenait le relais de la combinatoire de cris de rues.

A TERMINER