



HAL
open science

Le bruit dans les chansons de Clément Janequin

Jean Duchamp

► **To cite this version:**

Jean Duchamp. Le bruit dans les chansons de Clément Janequin. Bruit et musique, Gérard Le Vot, Université Lumière Lyon 2, Jan 2008, Lyon, France. hal-02001756

HAL Id: hal-02001756

<https://hal.science/hal-02001756>

Submitted on 31 Jan 2019

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.

Le bruit dans les chansons de Clément Janequin

par

Jean Duchamp

C'est une idée commune de considérer que les tableaux descriptifs de Clément Janequin marquent les débuts d'un genre. On fait alors allusion à ses six chansons imitant des scènes naturelles ou humaines :

*Le chant des oiseaux, L'alouette, La chasse, Les cris de Paris, La guerre, Le caquet des femmes*¹.

Ces scènes présentent, par des moyens musicaux, une représentation sonore dans laquelle le bruit constitue un élément essentiel de la représentation. En premier lieu la matière bruyante est fournie par l'utilisation d'onomatopées ; mais en ouvrant cette notion, nous avons pu voir ailleurs que le bruit en tant que discordance, désordre pouvait tendre à s'appliquer à l'ensemble d'une expression opposant le burlesque carnavalesque à un ordre de référence : celui de l'amour courtois.

¹ Nous laisserons de côté ici les pièces ornithologiques dans lesquelles la conception du « bruit » appelle un traitement spécifique.

Nous vous proposerons donc ici de considérer, au sein des tableaux descriptifs, la multiplicité de sa représentation et aussi la manière dont le compositeur l'assourdit, le domestique, l'harmonise en quelque sorte. Il s'agira donc de considérer la musique de Janequin soit dans une certaine perméabilité au bruit, soit de considérer les moyens musicaux contrapuntiques en tant qu'outil de domestication, de stylisation de l'élément brut.

Comme le fit François Lesure dans son édition des chansons de Janequin², nous évoquerons ce sujet à travers trois tendances contemporaines de la chanson :

- L'idéal de l'imitation de la nature
- Le goût du quolibet
- Le besoin de transposition théâtrale ou de mouvement scénique, que nous associerons particulièrement aux Cris de Paris.

1. L'idéal de l'imitation de la nature

Dans sa Poétique, Aristote présente l'art comme une imitation. L'art permet ainsi de réaliser une idée conçue préalablement. L'homme aime imiter car cela lui procure du

² Rappel des sources originales de ces chansons :

- Vers 1528 : *Chansons de maistre C. Janequin nouvellement et correctement imprimeez*, Paris : Attaignant, s. d. (*Chant des oiseaux, La Guerre, La Chasse*) ;
- Vers 1528 : *Six gaillardes et six pavanés avec treize chansons musicales à quatre parties*, Paris : Attaignant, s. d. [ca 1528]/9 (*Les Cris de Paris*) ;
- 1537 : *La Chasse, le Chant des oyseaux, l'Alouette, le Rossignol composees par maistre Clement Jennequin*, Paris : Attaignant, mai 1537.

plaisir et de la connaissance. Cependant, l'imitation ressemble à l'objet, mais ne le remplace pas, elle résulte du travail de l'artiste. Ainsi, il faut imiter la réalité sensible pour s'en imprégner, la connaître et reconnaître plus facilement.

Dans l'antiquité grecque, le critère fondamental qui permet de juger de la valeur d'une œuvre d'art est sa ressemblance avec le réel. Pline l'ancien fournit plusieurs anecdotes évoquant la ressemblance parfaite avec la nature, comme celle des raisins peints par Zeuxis³ (fin du V^e siècle av. J.-C.), que les oiseaux viennent picorer. Pour lui, une œuvre est parfaite au point que ce qu'elle représente se confond avec la réalité. La peinture dans l'Antiquité est donc uniformément définie comme *mimesis*, terme que l'on traduira par « représentation » ou « imitation », selon les points de vue. La *mimesis* serait donc le pouvoir de rendre la vie, et d'imiter la nature elle-même.

³ Pline « L'ancien », *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 65, 66.

« On raconte que ce dernier [Parrhasius] entra en compétition avec Zeuxis : celui-ci avait présenté des raisins si aisément reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène ; mais l'autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car, s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius l'avait trompé lui, un artiste. On rapporte que Zeuxis peignit également, plus tard, un enfant portant des raisins ; des oiseaux étant venus voler auprès de ces derniers, en colère contre son œuvre, il s'avança et dit, avec la même franchise : « J'ai mieux peint les raisins que l'enfant, car, si je l'avais aussi parfaitement réussi, les oiseaux auraient dû avoir peur. »

[Cité in : A. Reinach, *La Peinture ancienne*, 1921 ; Paris : Macula, 1985.]

Ainsi, les peintres de la Renaissance vont-ils suivre cette conception comme Alberti pour qui « le principe essentiel sera d'emprunter à la nature même », et non pas de se fier à son « seul talent⁴ ». Certains pensant même que l'art peut dépasser la nature, c'est-à-dire montrer « en un corps unique, toute la perfection de la beauté que la nature montre à peine en mille⁵ ».

L'imitation de la nature est donc un concept hérité des arts visuels, mais l'entreprise de Janequin n'est pas isolée, elle est évoquée par les théoriciens Aaron (1516) et Zarlino (1558) et l'on peut même lui considérer des prémisses dans la *caccia* du *trecento*. C'est d'ailleurs avec sa mise en musique de la chasse que Janequin semble renouer avec une tradition ancienne, tout en faisant allégeance au goût immodéré du François pour cette activité.

Déjà, certaines *caccie* de Lorenzo da Firenze⁶ quelques phonèmes et monosyllabes répétés tendent à imager les appels des chiens et l'agitation de la course. Avec Janequin, le principe d'allitération **comme celui** d'assonance **sont** développés au point de créer de véritables onomatopées destinées à figurer différents bruits. C'est donc par elles qu'il cherche à créer l'illusion de la nature, mais aussi à donner une dimension burlesque au langage poétique.

⁴ Léon-Battista Alberti, *De Pictura* (1435), trad. Claudius Popelin, Paris : Lévy, 1869, p. ?.

⁵ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura*, 1557 ; Venise, 1735. [Cf. [http : //arts .ens-lsh.fr](http://arts.ens-lsh.fr)].

⁶ Par exemple, *A poste messe*, Florence, B. N. C., Ms. Panchiatichi 26.

En tant que « création de mot suggérant ou sensée suggérer par imitation phonétique la chose dénommée⁷ », l'onomatopée contracte à la fois le signifiant et son signifié.

On trouve donc deux types d'onomatopées : celles qui existent comme mot et dont la sonorité illustre ce qu'elles représentent, et les monosyllabes plus ou moins codifiés par l'usage dont Janequin ferait un abondant usage dans ses tableaux sonores.

Les premières sont utilisées par Janequin dans une véritable fonction madrigalesque dont le ressort sera essentiellement rythmique comme on le voit au début du *Caquet des femmes* :

Exemple 1 : *Le Caquet des femmes* (mes. 13–16).

Alors que dans la démarche madrigalesque, l'art musical cherche par de multiples artifices à créer une correspondance entre le sens des paroles et la matière musicale elle-même, dans l'utilisation des onomatopées, le musicien n'est pas tenu à

⁷ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris : Le Robert, 2007, p. 1 743.

réaliser ce type de figure. Dans les tableaux descriptifs, les onomatopées ne profitent pas nécessairement de la musique pour rehausser leur sens : leur matière sonore est déjà signifiante ; en revanche l'art du polyphoniste vient les mettre en scène, en situation, en correspondance. Le contrepoint les spatialise, les associe, les combine dans un but narratif, ludique, burlesque ou théâtral⁸.

Exemple 2, *La Chasse*, 2^e partie (mes. 88–92).

Nous trouvons en abondance le second type d'onomatopées dans la seconde partie de *La Guerre*. Ici, le bruit est intégré dans une polyphonie, sorte de « contrepoint statique » marqué par la répétition des onomatopées. Le texte à lui seul peut bien exprimer toute la progression de la bataille :

⁸ La chasse représente une partie de chasse en forêt de Fontainebleau comme les affectionnait le roi François. C'est d'ailleurs une chasse royale que saisit Janequin comme une donnée brute qu'il organise dans une véritable fresque musicale. Le bruit est représenté par des onomatopées monosyllabiques qui imitent les aboiements et huées (cris) : « gnof », puis « plif, plof », le galop des chevaux : « tronc, tronc », les appels de cornes « tyaulau » et ceux des trompes enfin : « tronc ».

Fan frerelele lan fan//
 Boutez celle/ A l'estandart / Tost avant//
 Gens d'armes à cheval/ farirarira//
 Frerelelelan fan//
 Von pa ti pa toc//
 Tarirarira reyne /Pon pon pon//
 La ri le ron/ La la la lon/ Poin poin / Pon pon//
 Masse masse/ Ducque ducque/ France/ Courage//
 TarirariralaPon pon/ Donnez des horions//
 Chipe chope torche lorgne//
 Patipatoc/ Pa ti pa tac trique trac//
 Tue tue tue//
 Serre/ À mort/ Trique licque //
 Chipe chope torche /À mort//
 Chipe chope torche//
 Ta ri ra ri ra reyne/ Patipatac trique trac//
 Pon pon pon/ France couraige//
 Trique trac pa tac/Zin zin zin//
 Couraige/ Frappez dessus/ Ruez dessus//
 Fers emoluz/ chiques dessus//
 Alarme/ Choc pa ti pa tac/ Zin zin//
 Choc choc choc patipatac//
 Chipe chope torche lorgne//
 Escampe / Toute ferlore bigot//

C'est peut-être cette utilisation très développée des onomatopées au sein de ce que M. Bakhtine nomme le réalisme grotesque⁹, qui inspira à François Rabelais le fameux

⁹ BAKHTINE (Mikhaïl), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970, p. 28–40.

chapitre des paroles gelées et des mots de gueule du *Quart livre des faitz héroïques du bon Pantagruel*.

Rabelais ~~neus~~ montre donc combien ces onomatopées sont associées à des gestes et à des événements de la vie réelle ; il propose un curieux jeu touchant à la conservation de ces événements et à leur réutilisation :

« Je vouloys quelques motz de gueule mettre en reserve dedans de l'huile comme l'on garde la neige et la glace, et entre du feurre bien nect. Mais Pantagruel ne le voulut : disant estre follie faire reserve de ce dont jamais l'on n'a faulte, et que tous jours on a en main, comme sont motz de gueule entre tous bons et joyeux Pantagruelistes¹⁰. »

L'on doit ~~bien~~ reconnaître que cet amusement et la morale qui en découle semblent ~~neus~~ être adressés dans notre ~~aire~~ ère de compilations et de catalogages de tout ordre où nos disques durs ne semblent pas avoir d'autre prétention que de ~~vouloir~~ mettre le temps en conserve !

Janequin, quant à lui, assemble les onomatopées dans un souci de composition et d'organisation de l'espace. Ce

¹⁰ RABELAIS (François), *Le Quart Livre des faicts et dictz héroïques du bon Pantagruel*, in : HUCHON (Mireille) éd., *Rabelais. Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « NRF-Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 670–671.

« Je voulais mettre en conserve dans l'huile quelques mots de gueule, tout comme on conserve de la neige et de la glace dans la paille bien nette. Mais Pantagruel refusa, disant que c'était folie de mettre en conserve ce qui ne manque jamais et que l'on a toujours sous la main, comme c'est le cas pour les mots de gueule parmi les bons et joyeux Pantagruelistes. »

Traduction in : *Quart livre des faicts héroïques du bon Pantagruel*, éd. Guy Demerson, Paris : Seuil, 1997 [P], p. 1 073.

paysage sonore tendant à styliser la réalité ne relève toutefois pas exactement de la même démarche que celle de ses contemporains madrigalistes italiens¹¹. Même si l'on a souvent remarqué une certaine influence italienne sur la chanson parisienne d'après 1528, son projet se distingue du madrigaliste, puisqu'il ne vise pas, généralement, à donner une dimension descriptive à un texte poétique et ses images, mais plutôt à présenter la matière sonore (que ce soit des syntagmes ou des onomatopées), dans sa multiplicité et sa truculente vivacité. La musique ne vient donc pas exprimer ici le texte ; mais le texte et la musique, dans leur dualité sonore, tendent à évoquer le son naturel. Cet art tient aussi de celui du metteur en scène qui assemble et combine dans le temps. Chez Janequin ces aspects sont pris en charge dans l'art du contrapuntiste dont le métier est entièrement fondé sur la combinatoire.

2. Le goût du quolibet

Depuis ses débuts le chant polyphonique possède une dimension ludique s'apparentant parfois à un jeu de société. C'est le cas suggéré dans certains motets du XIII^e siècle, ce qui devient patent au XVI^e siècle avec, par exemple, *Il gioco del'Occa* (*Jeu de l'oie*) de Giovanni Battista Croce (Venise, 1596). La combinatoire contrapuntique est utilisée dans le but d'associer

¹¹ Juste remarque de Richard Taruskin, in : *The Oxford History of Western Music*, vol. 1, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 710–713.

des éléments disparates à des fins ludiques. Quolibet et art du catalogage artistique font partie des amusements artistiques fréquents en Allemagne et France, tournant d'ailleurs parfois en ridicule les *disputationes* de l'*intelligentia* parisienne ! On les rapprochera des listes énumératives à effet burlesque présentées dans la littérature rabelaisienne¹².

Au XVI^e siècle, en France, c'est plutôt le terme de « fricassée » que l'on rencontre¹³ pour désigner des assemblages disparates. Ces pièces tiennent à la fois du catalogue mais aussi du caractère combinatoire inhérent à la pratique même du contrepoint. Ainsi, les fricassées qui apparaissent dans le répertoire dit « parisien¹⁴ » contiennent-elles des fragments disparates de citations provenant, soit du répertoire populaire, théâtral, de cris de rues, soit de chansons artistiques. On a repéré pas moins de cent citations dans la fricassée lyonnaise de Henri Fresneau publiée chez Jacques Moderne, en 1539. Le caractère égrillard de cet assemblage est sous-tendu par le *cantus firmus* de la chanson de

¹² Le manuscrit de Montpellier possède ainsi un exemple de motet en trio (On parole/ À Paris/ Frèse nouvele) qui tient de la chanson bachique mais qui possède aussi un côté énumératif des produits des marchés parisiens, et surtout dont le ténor est en fait le cri d'un vendeur de « fraises nouvelles » et de « mures sauvages ». Il vient ainsi préfigurer les cris de villes tels que les illustreraient Clément Janequin (*Les Cris de Paris*) ou Orlando Gibbons (*Cries of London*).

¹³ Comme celui d'*Ensaladas* en Espagne, *Medley* en Angleterre et *misticanza* en Italie.

¹⁴ La première fricassée éditée paraît chez Attaignant dans le *Second Livre contenant XXV chansons* (Paris, 1536).

Janequin : « Or viens ça, viens ma mie Perette, or viens ça ici jouer¹⁵ ».

Cependant, s'il est vrai que l'origine de ces chansons tient de la musique, leur assemblage, certes, organisé par les lois de la consonance crée un brouillage tel, tant sur le plan de la polytextualité que de l'hymnologie que l'on peut se demander si, pour l'auditeur, cette polyphonie extrême ne tend pas vers le bruit : difficulté de l'oreille à distinguer un texte, une ligne, incapacité à percevoir la singularité dans la simultanéité. Il en ressort que ces fricassées semblent être des œuvres excessives ne regardant guère que vers le jeu d'esprit et le domaine de la scène, du burlesque dans lequel le bruit retrouve son lien avec les événements naturels de la vie collective¹⁶.

Dans plusieurs de ses chansons dites « tableaux descriptifs », Janequin procède comme dans un quolibet. Il utilise les ressources de l'art polyphonique pour assembler, souvent avec humour, des éléments disparates dont la présence simultanée ou consécutive va créer, soit un élément intellectuellement considéré comme burlesque, soit un brouillage susceptible d'orienter le sonore vers le bruyant...

¹⁵ Cf. LESURE (François), « Éléments populaires dans la chanson française », in : *Poésie et Musique au XVI^e siècle*, Paris, : Centre national de la recherche scientifique, 1954, p. 158.

¹⁶ Cette fricassée a été enregistrée par l'Ensemble Clément Janequin, dir. Dominique Visse, *Une fête chez Rabelais*, Harmonia Mundi, 1994, UPC : 0794881636921 ; ASIN : B00005EAYY.

Par exemple, au début de la seconde partie de *La Chasse*¹⁷, on remarque que ~~ce que nous percevons comme~~ le bruit perçu est, en fait réalité, du mouvement qui associé à une certaine tension ~~qui décrivent~~ décrit l'action. Du point de vue des dissonances : aucune intension de créer le trouble puisque l'on ne trouve que des accords parfaits à notes répétées : *si* bémol – *sol* mineur – *do* – *fa*. En revanche, l'effet de multitude bruyante est causé exclusivement par la superposition des textes et des prises de paroles : exactement comme dans une conversation animée. Puis, l'action peut gravir un cran avec le recours aux onomatopées employées comme des sonneries ou des aboiements. On ajoutera l'utilisation répétitive de syntagmes dont les allitérations et le rythme répété créent des sonorités suggestives et descriptives du mouvement.

Tronc tronc gnof gnof gnof

Voy le cy fuyant la, voy - e, voy le cy fuy-ant la voy - e Je le cognoisbien, Si-res'estlamien

rot-te A - pro - che ceshiens-a-pro - che ceschiens - a - pro - che ceschiens - a - pro - che ceshiens La Bau -

gua - re, Tya - glau, tya - glau A baehiens, a baschiens. C'egrant cerf La i-ra Es -

Exemple 3 : *La Chasse*, 2^e partie (mes. 30–34).

¹⁷ JANEQUIN (Clément), *Chansons polyphoniques*, éd. A. Tillman Merritt et François Lesure, Monaco : Éditions de l'Oiseau-Lyre, 2/ 1983, vol. I, p. 68 et *sqq.*

Il opère ici une déstructuration syntaxique où le syntagme est utilisé comme s'il s'agissait d'une onomatopée, d'une sonorité brute... d'un bruit.

Cet art de l'assemblage fonde aussi la deuxième partie de la *Bataille de Marignan* avec ses sonneries et ses encouragements qui sont comme des données externes et objectives, combinées aux différentes onomatopées. La multiplicité des textes ~~nous~~ fait percevoir plusieurs personnages et plusieurs actions dans un fourmillement digne des tableaux de Breughel.

Ainsi, le quolibet regarde-t-il vers la représentation lorsqu'il est associé à des techniques touchant au dialogue ou à la spatialisation.

3. Le besoin de transposition théâtrale ou de mouvements scéniques.

Il serait intéressant d'analyser plus au fond l'art du metteur en scène chez Janequin. Le compositeur ~~nous~~ présente des scènes d'une grande variété où les chanteurs sont, tour à tour, locuteur de premier plan (le roi lui-même ne participe-t-il pas à la chasse ?), acteur secondaire, figurant ou même agent de création d'un arrière-plan animé grâce aux onomatopées.

Il arrive ainsi que la construction musicale soit organisée sur le mode du dialogue ou comporte des monologues simultanés.

Situant une scène comme celle de la chasse, Janequin donne à faire entendre des situations que l'on peut appeler des scènes

d'actions. On peut ainsi suivre une conversation entre les voix de basse et de ténor pendant que les deux autres pupitres créent le « bruit » environnant (d'un point de vue musical, il s'agit d'une sorte d'accompagnement).

D'huy ne puis rien ren-con-trer. La pe - tit, la, par cy, va par cy. Tout
 la Tout beau par cy va oul-tre, va, par cy va souil - lart,
 plaist - il? de veoir rien je n'ay peu,
 Ver - dier A - vez-vous de rien veu? Il me sem-ble que j'ay veu du
 quoy de-meu - re tout beau. La Fre-re la. Et
 par cy. Tout beau Souil - lart. La Fre-re la la, Souil -
 Je n'ay de rien a-per-ceu si est monchien fort bon. Mal heurtrop me ser re je ne fe ray huy

Exemple 4 : *La Chasse*, 1^{re} partie (mes. 81–89).

La théâtralité constitue donc une donnée importante pour les chansons narratives de Janequin, univers fourmillant de mille figures du réalisme grotesque. C'est sans doute dans cette perspective qu'on doit aussi considérer *Les cris de Paris*.

4. *Les Cris de Paris* : une stylisation du bruit ?

Dans l'art théâtral des XV^e et XVI^e siècles, les cris des villes deviennent très populaires. Ils constituent une catégorie spécifiquement destinée à imiter la vie de tous les jours dans le théâtre populaire et les farces des XV^e et XVI^e siècles. Howard Mayer Brown en a dressé la liste¹⁸ et a montré la façon dont les chansons pouvaient trouver leur place dans les pièces. En donnant une ambiance très pittoresque à la vie de la cité, les marchands et les colporteurs de tout ordre portaient leurs denrées d'un huis à l'autre, annonçant la nature de leurs marchandises par de petites mélodies chantées. Plusieurs anthologies du XVI^e s. reproduisent les textes de ces cris sans la musique ; il existe même une farce nommée *La Farce... des cris de Paris*¹⁹, organisée autour d'un colporteur qui marche tout au long de la pièce en criant les denrées qu'il vend, la farce est ainsi constituée d'une série de questions auxquelles le colporteur répond de façon facétieuse par son cri.

Avant d'évoquer l'utilisation des cris de rue par Janequin, nous devons nous poser la question de savoir si, dans leur état naturel, les cris des marchands doivent être considérés comme du bruit²⁰ : le bruit de la multitude, de la rue, de la société

¹⁸ BROWN (Howard Mayer), *Music in the French Secular Theater, 1400–1550*, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1963, p. 82–87.

¹⁹ Cf. BROWN (Howard Mayer), *op. cit.*, *Viollet le Duc, II* [?], p. 303–325.

²⁰ Alice Tacaille faire part « d'un cri animal, d'un bruit collectif avec un ancrage dans la mémoire auditive réelle », in : Paris : *Analyse Musicale*, n° 56, 2007, p. 47.

marchande ? Il semble que nous devrions ici distinguer la réalité, l'usage que l'on en fait dans le théâtre, et celui des chansons artistiques. Dans la pièce, le personnage caractérisé par son cri apparaît comme dans la vie réelle, criant sa denrée mais pouvant aussi faire des mimiques burlesques. Il n'en demeure pas moins que, considéré comme tel, le cri de marchand n'est pas un « bruit », puisque musical, en quelque sorte, de par sa nature modulée. Il devient bruit pour la personne qu'il dérange, par son incongruité, sa brutalité, la façon dont il ~~nous~~ rabaisse au corporel, au physique. C'est de lui que se plaint Sénèque dans une lettre à Lucilius, alors qu'il loge à côté de la Palestre, à Rome :

« Voici que de tous côtés des cris variés résonnent autour de moi. J'habite juste au-dessus d'un établissement de bains. Imagine-toi maintenant toutes les espèces de cris qui peuvent offenser les oreilles : quand les plus robustes s'exercent et agitent leurs mains lestées d'haltères, quand ils ahanent (ou font semblant) j'entends leurs soupirs chaque fois qu'ils expirent l'air qu'ils retenaient, leur respiration sifflante et pénible ; quand je tombe sur quelqu'un de passif et qui se contente d'une vulgaire friction, j'entends le claquement de la main qui frappe les épaules, qui, selon qu'elle touche les parties plates ou les parties creuses rend un son différent. Alors, si un joueur de balle survient et se met à compter les coups (qu'il réussit) c'est la fin de tout ! Ajoute là-dessus un querelleur, un voleur pris sur le fait et celui qui prend plaisir à entendre sa voix dans l'établissement. Ajoute maintenant ceux qui plongent dans la piscine avec un bruit effroyable d'eau repoussée. [...] Et puis encore les cris variés des marchands de gâteaux, du vendeur de saucisses, du confiseur et tous les garçons de

taverne qui proposent à la vente leur marchandise, chacun avec une modulation reconnaissable²¹. »

Ainsi, le monde bruyant nous rapproche-t-il souvent de cette bassesse où le corps se retrouve réduit aux simples fonctions d'absorption et de déjection, trait qui, à peine rehaussé, constitue une dominante du burlesque carnavalesque dans lequel Janequin excelle à l'instar de Rabelais²².

Dans *Les Cris de Paris*, l'aspect le plus déstabilisant est suscité par l'assemblage des éléments. Le compositeur vise ainsi à donner l'illusion d'une polyphonie naturelle, sorte de mythe qui hanterait tous les contrapuntistes (jusqu'à Gustav Mahler lui-même !) et que tenteraient de recréer à leur tour Jean Servin, Richard Deering, Orlando Gibbons et, bien plus tard encore, Luciano Berio.

Au-delà des stricts appels modulés des marchands, la superposition des cris constitue donc un bruit en tant qu'ensemble disparate des lignes musicales, des textes et des rythmes. L'assemblage linéaire voisinant avec l'art du centon que pratiquaient communément les maîtres de chapelle. Ici, il s'agit d'incorporer cet élément « bruyant » de la vie sociale à un tout cohérent du point de vue contrapuntique, harmonique et

²¹ SÉNÈQUE, *Lettre à Lucilius*, Livre IV, 56, pour la traduction française de Edmond Girard.

²² BAKHTINE (Michaïl), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*

rythmique. On assiste alors à une sorte de stylisation du désordre en même temps que du bruit de la société.

Dès le début de la pièce, Janequin s'adresse à l'auditeur en mode direct comme pour héler le passant : « Vouez ouyr les cris de Paris ? » (mode typique du théâtre de foire). Il demande au peuple s'il veut s'écouter ! Dans la péroraison, il revient d'ailleurs interpeller l'auditeur : « Si vous en voulez plus ouïr, allez les donc querrer ». Comme pour ~~nous~~ dire : ce que j'ai fait n'est qu'une représentation de la réalité que vous pouvez entendre en prêtant attention. C'est aussi un euphémisme de fausse modestie destiné à mettre en valeur son travail de contrapuntiste : l'intelligence agençant le désordre en un tout harmonieux !

En effet, les cris sont organisés à la manière d'une déambulation dans un marché dont il est possible de reconstituer la géographie. La matière motivique est faite des cris des marchands présentés à une, deux, trois ou quatre voix, **et parfois cinq** ; à découvert ou de façon simultanée.

La plupart d'entre eux sont très courts (une ou deux mesures) et **fondés** sur une forte déclamation rythmique :

Je les don-ne, je les vendz, je les don - ne, je les vendz
 niers a six de - niers Et est a l'en - sei - gne du ber
 Tar - te - let - tes fri - an - - - des a la bel - le gauf - fre, a la bel - le
 Cas - se mu - seaux tous chaulx je don - ne, je les vendz, je les

Exemple 5 : *Les Cris de Paris* (mes. 44–48).

Reste aussi que certains autres sont constitués d'une petite période imitative à deux, trois ou quatre voix.

Mes bel - les les - tues, mes beaux ci - botz
 laict, qui veult du laict? Mes bel - les les - tues mes beaux ci - botz
 Mes bel - les les - tues, mes beaux ci - botz

Exemple 6 : *Les Cris de Paris* (mes. 70–74).

Comme dans la *Bataille de Marignan*, Janequin s'intéresse aux mouvements, aux jeux rythmiques et contrapuntiques suscités par la rencontre de ces motifs ; il crée aussi des effets burlesques de dialogues entre les voix, relevant directement du théâtre. Par exemple, un mendiant (voix de basse) répond au cri du marchand de lait :

Qui veult du laict, qui veult du laict? Poys vers, poys vers.
 lez. Qui veult du laict, qui veult du laict, qui veult du
 Qui veult du laict? Poys vers, poys vers, poys vers. Mes bel - les les -
 C'est moy, c'est moy, je meurs de froit. mes

Exemple 7 : *Les Cris de Paris* (mes. 65–70).

Cependant, en bon contrapuntiste ~~de son temps~~, Janequin vise à la création d'un paysage sonore idéalisé par la consonance, une sorte d'utopie où l'harmonie musicale viendrait réunir l'hétérogénéité naturelle : un tableau très stylisé dans lequel on trouve toutes les procédures contrapuntiques en usage à cette époque ; ce qui nous éloigne singulièrement du bruit :

Style imitatif–syntaxique (voir ex. 6), écriture canonique et canonique par paires de voix :

A Pa - ris sur pe - - - tit pont ge - li - - - ne de feur - -
 A Pa - ris sur pe - - - tit pont ge - li - - - ne de

Exemple 8 : *Les Cris de Paris* (mes. 188–193).

Écriture sur cantus-firmus :

ha-renc de la nuyt, ha-renc de la nuyt, ha-renc de la nuyt. Co-trez secz, co - trez
 renc. Mous-tar-de mous - tar-de fi - ne. Sou-liers vieux, sou-liers vieux. Choux ge-lez, choux ge-
 fault il point de saul - - - ce vert? Ar-de bu - che, ar-de bu - che

Exemple 9 : *Les Cris de Paris* (mes. 54–58).

Écriture de style homophone :

A - pe - tit nou-veau, a - pe - tit nou-veau, pe - tit, a - pe - tit nou-veau
 A - pe - tit nou-veau, a - pe - tit nou-veau, pe - tit, a - pe - tit nou-veau
 A - pe - tit nou-veau, a - pe - tit nou-veau, pe - tit, a - pe - tit nou-veau
 A - pe - tit nou-veau, a - pe - tit nou-veau, pe - tit, a - pe - tit nou-veau

Exemple 10 : *Les Cris de Paris* (mes. 111–113).

Ces techniques polyphoniques ~~ne~~ nous font percevoir, tantôt ordre, tantôt désordre. Il arrive souvent que quatre textes différents soient superposés, selon autant de métriques spécifiques (mes. 45–50). La question de savoir si l'ordre et le désordre sont des éléments naturels ou humains est laissée à

l'appréciation de chacun, mais ces oppositions seront toujours le fruit d'un même art ou artifice !

C'est donc entièrement l'art contrapuntique qui conditionne l'intrusion et la perception du bruit dans *Les Cris de Paris*, pièce à peu près exempte des principes onomatopéiques que nous avons relevés plus haut et que l'on tient pourtant, généralement, comme l'élément principal reliant Janequin à l'utilisation du bruit dans la musique. C'est ce même recours au contrepoint et au quolibet qui intéresserait les compositeurs qui, après lui, relèveraient le défi de construire des œuvres musicales sur les cris de villes²³.

À en croire le sonnet que Baïf écrivit en hommage au compositeur, cette part si originale lui demeurerait intimement attachée :

²³En juin 2006, à Valenciennes, la scène nationale du Phénix proposait à l'Ensemble Clément Janequin d'organiser un programme entier autour des cris. Outre ceux de Janequin et de Gibbons, on entendit *The Country Cries* de Richard Dering (ca 1580-1630), *La Fricassée des cris de Paris* de Jean Servain ? (1530–1596) et, pour le XX^e siècle, *Les Cris de Londres* de Luciano Berio et *Les Cris de Paris* de Vincent Bouchot. On présenta ou plutôt l'on exhuma aussi le savoureux *Cri du Cow-boy* de Raymond Jouve et l'authentique *Cri du Poilu* de Vincent Scotto. L'ensemble Clément Janequin réalisa aussi des commandes faites à différents compositeurs contemporains tels Claude Ledoux et Bruno Ducol. Ce dernier présenta un cri de révolte en Hommage à Ingrid Bétancourt. *Le Cri*, op. 34 de Bruno Ducol, sur un texte de Dominique Dubreuil :

« [...] amplifie jusqu'au malaise la portée de voix dont les mots résonnent en différentes langues, celles des tortionnaires et victimes, mêlant leurs timbres multiples dans une spirale de la peur saisissante ».

Enfin, Bernard Carlosséma proposa, à la manière des fricassées de la Renaissance, *Txilio, les Cris de Valenciennes* mêlant les rumeurs de la ville et des cantillations sacrées.

« [...] Soit que représenter les vacarmes il ose,
« soit qu'il joue en ses chants le caquet féminin,
« Soit que des oysillons les voix il représente,
« L'excellent Janequin, en tout cela qu'il chante
« N'a rien qui soit mortel, mais il est tout divin²⁴. »

Ces vers **suggèrent** à quel point la renommée de Janequin fut assise sur ses chansons en forme de tableaux descriptifs. **R**approchant le compositeur d'un demi-dieu, le poète évoque la perfection de son art ; **delà**, ce côté quasiment magique consistant à transformer **l'usuel**, **le** quotidien, voire **le** désagréable (caquet des femmes, chants d'oiseaux, mais aussi bruits de ~~la~~ bataille ou cris des ~~es~~ marchands) en une pièce harmonieuse. C'est le pouvoir presque orphique que l'on attribue, depuis Platon, à l'art musical, qui consiste à rendre **harmonieux** les désordres de notre monde ou à les inspirer de cette harmonie céleste **et** inaccessible.

~~Par cette communication,~~ Nous avons tenté **ici** de réfléchir au statut du bruit dans les tableaux sonores de Janequin. Nous avons montré comment, d'une part, en déstructurant les éléments du langage verbal et musical, Janequin suscitait une certaine intrusion du bruit dans la musique, mais aussi comment il a su domestiquer le tumulte, la matière brute, grossière, désorganisée en l'apprivoisant de

²⁴ BAÏF (Antoine de), *Sonnet à Janequin*, 1559.

manière artistique, dans des œuvres musicales de grande envergure ~~comme l'exprime Milan Kundera~~ :

«L'art de Janequin rappelle qu'il existe un univers acoustique extérieur à l'âme humaine et qui n'est pas seulement composé de bruits de la nature mais aussi de voix humaines qui parlent, qui crient, qui chantent, et qui donnent la chair sonore à la vie de tous les jours comme à celle des fêtes. Il rappelle que le compositeur a toute possibilité de donner à cet univers "objectif" une grande forme musicale²⁵.»

Discographie de référence :

Clément Janequin, *Les Cris de Paris*, Ensemble Clément Janequin, dir. Dominique Visse, Harmonia Mundi, 1982–1996.

Clément Janequin, *La Chasse et autres chansons*, Ensemble Clément Janequin, dir. Dominique Visse, Harmonia Mundi, 1988–2005.

La Reverdie, *O tu chara sciença. La musique dans la pensée médiévale*, Arcana, 1993/ 2006.

Ensemble Clément Janequin, dir. Dominique Visse, *Une fête chez Rabelais*, Harmonia Mundi, 1994.

Bruno Ducol, *Le Cri op. 34*, Ensemble Clément Janequin, dir. Dominique Visse, Harmonia Mundi, enregistrement à l'été 2008 [à paraître].

²⁵ KUNDERA (Milan), *Les Testaments trabis*, Paris : Gallimard, collection « Folio », n°2 703, 2000, 332 p.