

# LE MENEESTREL

4630. — 87<sup>e</sup> Année. — N<sup>o</sup> 4.



Vendredi 23 Janvier 1925.

## LES CRIS DE PARIS

### LEURS RAPPORTS AVEC LA MUSIQUE

(Fin) (1)

**C**OMMENT du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle les Cris de Paris se transformèrent-ils? — C'est là un point qu'il est presque impossible d'éclairer complètement. — Soyez persuadés cependant qu'à l'évolution du langage, à celle de la musique, aux bouleversements de l'aspect de Paris, correspondit une altération profonde des cris de jadis. Grâce aux altérations, aux modifications, aux «rajeunissements» qu'ils subirent, ils purent continuer à jouer un rôle prépondérant dans la vie publique.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle le vaudevilliste Panard eut l'idée d'exploiter leur popularité pour écrire un petit acte mêlé de chants et de pantomimes dont le protagoniste est un musicien qui fait la description de la capitale en en reprenant tous les cris.

Peu d'années après le célèbre Favart fit une «pièce d'actualité» destinée à fêter le triomphe remporté en 1758 par les Français sur les Anglais, qui avaient tenté une descente à Saint-Brieuc et avaient été repoussés.

— Pour l'œuvre de Favart, la scène représentait les boulevards illuminés, — des gens de toutes sortes attablés à droite et à gauche regardaient les «entrées» successives et se mêlaient à l'action. Ce qui nous intéresse dans cette œuvre intitulée *la Soirée du Boulevard* c'est que toutes les satires lancées par les chanteurs le furent sous forme de cris parisiens :

Achetez de mes bagatelles,  
Je vends le tout à juste prix,  
Peignes d'ivoire pour les belles,  
Peignes de cornes pour les maris !...

V'là des sifflets pour les pièces nouvelles,  
Depuis longtemps j'en fournis à Paris...

Des lanternes pour les jaloux,  
Pour les Argus des lunettes...

Et puis tout à coup retentissait plus sourdement le chant :

Achetez des boutons, tonton, des boutons d'Allemagne,  
des boutons de tombac...

ou bien encore celui-ci :

A trois liards les Anglais.

Ce dernier cri était celui dont se servaient les marchandes du Pont-Neuf qui vendaient la poire d'Angleterre.

Pour accompagner tous ces cris, Favart n'a pas

employé une orchestration bien compliquée, il tire tous ses effets burlesques de l'accouplement du hautbois et de la cornemuse, et rien n'est plus amusant certes que ces instruments aux nasiférations vagissantes pour alterner avec les interpellations des crieurs.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, avant Charpentier à qui j'ai hâte d'arriver, le compositeur Gaubert avait fait un ouvrage musical où se retrouvent les cris de Paris. Cet ouvrage d'un caractère burlesque était arrangé «pour le forte-piano» d'après les motifs des cris populaires «les broches à dents..., les cure-oreilles...». Dans ce pot pourri aucun effort, naturellement, pour traduire un état d'âme.

C'est cet effort que va tenter, avec une sincérité profonde, l'auteur de *Louise*. Pour celui-ci, l'intérêt du cri est dans l'intérêt de l'être humain qui le module — et qui souffre.

Après une nuit lourde, une nuit de misère et de débauche, la grande ville s'éveille; le jour, qui doit apporter des souffrances nouvelles et le recommencement des travaux épuisants, se lève trop tôt.

Le compositeur, par la nature de sa sensibilité, par sa vision douloureuse de Paris, se rapproche de Zola ou de Rictus...

Dès les premières gouttes de sang que l'aurore fait gicler dans les ténèbres, monte un appel désespéré : «voilà l'plaisir, Mesdames, voilà l'plaisir !» Cet appel signifie «il faut que je souffre..., il faut encore que je vive..., il faut que je charrie mes pitoyables denrées dans les fleuves malpropres et tristes que sont les rues des quartiers pauvres..., il faut — seul au milieu de la foule — que je chante pour attirer cette foule... Être anonyme, chair d'hôpital, âme qui vend du mouron, des carottes ou de vieux habits, je ferai passer ma voix dans les rues à la fois comme une prière, comme une confidence, comme un pardon — et comme un mépris. — Voilà l'plaisir, Mesdames, voilà l'plaisir !».

Ah ! quel abîme les siècles ont mis entre «l'oublieux», gracieux et léger, et le marchand de plaisir de «*Louise*» ! Charpentier a voulu donner l'impression d'un immense cœur populaire qui se met en mouvement. Les pulsations se font de plus en plus fortes, des coups, d'abord sourds, s'accroissent et forcent Paris à sortir de sa torpeur... et dans le rythme de grande machinerie vivante s'enchaînent les premiers cris du matin.

Le compositeur a trouvé d'étranges modulations modernes, de bizarres dégradés musicaux pour rendre la détresse des crieurs. Plusieurs de ses enchaînements nous font penser maintenant aux procédés de Debussy et la phrase mélodique «du mouron pour les p'tits oiseaux» pourrait, sans nous choquer, s'exhaler dans *Pelléas et Mélisande* au moment que les colombes s'envolent de la tour : «Qu'y a-t-il Pelléas?... qu'est-ce qui vole autour de moi? — Ce sont les colombes qui sortent de la tour».

(1) Voir le *Ménéstrel* du 16 janvier 1924.

A d'autres passages de *Louise*, la plainte (quel autre mot employer ?) qui s'échappe avec les mots : « Ah ! la carotte ! la carotte ! » ou bien : « la tendresse, la verdure ! » donnent l'idée au public que, derrière les mots indifférents, se jouent les drames de la destinée des pauvres, de ces pauvres qui se lamentent comme si la mort était suspendue sur leur tête et que pour les sauver il fallût de toute nécessité qu'on leur achetât leurs carottes ou leur mouron !

Dans Charpentier on sent que l'insouciance du cœur et la paix intérieure se sont enfuies bien loin des hommes !.. sa musique éclaire profondément leur vie dont l'apparence est grisâtre et « passe-partout ».

... Tel chante qui au cœur n'a joie.

Les cris de Paris ont éveillé au cœur de Marcel Proust des résonances toutes différentes de celles-ci.

L'œuvre de Marcel Proust évoque parfois la Galerie des Glaces. Elle a pu refléter des couchers et des levers de soleil, des jardins enchantés, l'embrasement de fêtes, des centaines d'êtres de toutes sortes, de plusieurs siècles et de plusieurs couches sociales, elle reste avant tout la Galerie des Glaces : les visions qu'elle nous procure y sont fréquemment plus précieuses par la façon dont elle nous les donne que par leur réalité. Les glaces multiplient les reflets en profondeur, jouent avec eux, les décomposent, en font une vérité personnelle et merveilleuse, qui cependant ne nous fait pas oublier le prix, unique en soi, des miroirs et des dorures.

Dans cette œuvre d'art que fut la pensée de Marcel Proust, les cris de Paris ne pouvaient trouver place que par leur valeur esthétique.

« C'est l'enchantement des vieux quartiers aristocratiques d'être à côté de cela populaire », lisons-nous dans *la Prisonnière*.

Marcel Proust a d'abord l'intuition des bruits qui montent de la rue. — « Et peut-être ces bruits avaient-ils été devancés eux-mêmes par quelque émanation plus rapide et plus pénétrante... glissée au travers de mon sommeil ». Ainsi le monde pénètre dans les sens amortis de l'auteur par une sorte d'endosmose... Marcel Proust ne cherche pas à saisir le monde : il attend que le monde soit venu à lui, l'ait imprégné, et quand le monde tout entier s'est emparé de son esprit, on s'aperçoit alors, avec étonnement, que ce monde est devenu le prisonnier de Marcel Proust, une matière incomparable sur laquelle il se plaît à faire vibrer son âme.

Pas un seul instant, il ne s'occupe des cris du point de vue de l'humanité qui les lance. Il retrace simplement le plaisir qu'il éprouve à l'appel des petits métiers ambulants, aux thèmes populaires « finement écrits pour des instruments variés... et qui orchestraient légèrement l'air matinal en une *ouverture pour un jour de fête* ». Pourquoi ce titre : « Overture pour un jour de fête » ? Tout bonnement parce que l'auteur est heureux et qu'Albertine est près de lui. Il a écrit que chacun est seul pour souffrir, il n'oublie pas, en revanche, que le jour de fête demeure également une question personnelle...

Ces cris lui donnent l'image de toute la vie de la rue, comme une branche de pommier de Normandie suffisait pour lui apporter la joie imaginaire d'un printemps au milieu des fleurs, et de ce que madame de Sévigné, qu'il admirait tant, appelait le « triomphe de Mai ». La « vie circulante », pour me servir de l'expression de

Proust, est pour lui le thème principal sous lequel la vie des êtres est une vie infiniment moins importante. Ce qui le retient ce sont les sonorités, la densité et la clarté de l'air, le milieu dans lequel sa pensée va se dérouler et va être déterminée. Il ne songe pas plus aux instruments invisibles, c'est-à-dire aux marchands et aux marchandes, qu'à l'Opéra nous ne nous occupons des musiciens de l'orchestre qui produisent l'atmosphère symphonique dans laquelle notre âme voyage.

Proust, avec un bonheur qui lui est coutumier, fait jouer sa mémoire sur son imagination, ses idées sur ses sentiments, ses impressions sur ses jugements. Il cherche, au moyen de ses connaissances de la technique musicale et dans ses réminiscences, quelles variations il peut broder sur les « leitmotive » populaires... Il découvre dans l'un d'eux la réplique de la psalmodie d'un prêtre, dans un autre la déclamation de Moussorgsky, dans un troisième un douloureux final où Debussy s'apparente à Rameau, mais tandis que Charpentier a accompli matériellement et pieusement la transformation des thèmes, Proust ne la réalise que pour le plaisir d'un instant, en vertu d'un mirage subjectif, — dont il jouit d'être la dupe, — et d'un excès d'invention ineffable.

Nous le comprenons en transmuant avec lui les airs que nous avons tous entendus, mais nous reconnaissons qu'en devenant « proustiens » ils perdent plus d'une fois leur caractère local.

Charpentier, même dans ses audaces les plus neuves pour l'époque où il composa *Louise*, même dans ses intervalles mélodiques les plus inattendus, ne sacrifie pas ce caractère à son inspiration. Il n'eût jamais écrit : « Ce sera gentil de manger tout ça ensemble, ce sera tous les bruits que nous entendons transformés en un bon repas », parce que les cris lui servent à créer l'ambiance et qu'il ont chez lui une valeur objective et une valeur décorative en même temps qu'une valeur expressive. Chez Proust, au contraire, ils ne servent qu'à modifier la manière de sentir de l'auteur à une heure précise de sa vie. Ils caressent ses nerfs comme un archet caresse un violon : le nombre des cordes est toujours le même, et cependant des harmoniques infinies se prolongent sur ces cordes, l'humidité ou la sécheresse de l'air ont une influence sur le bois du violon et par suite sur la qualité de ses vibrations. De plus qu'importe vraiment la construction de la phrase musicale ? Toutes les harmoniques ont le droit de naître !

Une réflexion que Marcel Proust écrivit dans la préface de *la Bible d'Amiens*, comme un reproche léger à Ruskin, donne je crois, par antagonisme, la clef de son style et peut, en ce qui nous occupe, jeter une singulière lumière sur la façon dont il a traité son *morceau* des cris de Paris :

« Je pensais aussi à ce plaisir qu'éprouve Ruskin à balancer ses phrases en un équilibre qui semble imposer à la pensée une ordonnance symétrique plutôt que le recevoir d'elle. »

L'harmonieuse description que nous donne Marcel Proust de son réveil et de son *duo* avec Albertine reçoit en effet, bien au contraire, son ordonnance de toutes les idées qui se succèdent et auxquelles l'auteur s'en voudrait de ne pas accorder de place dans son récit... Seulement, si l'on devait donner un titre à ce récit, beaucoup mieux que les « cris parisiens », il faudrait l'appeler — ce me semble — « Mes Cris de Paris » par Marcel Proust.

Marcel BELVIANES.