Document generated on 08/03/2025 5:19 p.m.

Topiques, études satoriennes
Topoï Studies, Journal of the SATOR

Cris et onomatopées dans l'oeuvre d'Antonius Arena
Screams and Onomatopoeia in the work of Antonius Arena

Marie-Joëlle Louison-Lassablière

Volume 6, 2022

Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime, ou du son comme topos de scènes narratives

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1096703ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1096703ar

See table of contents

Publisher(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Louison-Lassablière, M.-J. (2022). Cris et onomatopées dans l'oeuvre d'Antonius Arena. *Topiques, études satoriennes / Topoï Studies, Journal of the SATOR*, *6*, 1–13. https://doi.org/10.7202/1096703ar

Article abstract

In his manual of choreographic pedagogy, Ad suos compagnones (1531) and his memoires titled Meygra Entrepriza(1537), Arena elaborates a theatrical soundtrack of war with the fracas of artillery and military songs, and the ballroom with music and beating feet. This illustration of sound utilizes all the vocal procedures that are offered by Latin, Italian and Occitan. While underlining human emotions, the author successfully transcends the macaronic triglossia in order to speak to the ears of those who ignore the latin, and in order to bring us the far echo of the Renaissance as Mother of arms and dances.

© Marie-Joëlle Louison-Lassablière, 2022

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Cris et onomatopées dans l'œuvre d'Antonius Arena

Marie-Joëlle Louison-Lassablière
Université Jean Monnet-Saint-Étienne

Issu d'une famille provençale, Antonius Arena (1500 ?-1544), de son vrai nom Antoine Arène, est né à Solliès dans l'arrière-pays toulonnais. En 1519, il s'inscrit à l'Université en droit d'Avignon. Ses études, perturbées par une épidémie de peste en 1521, se poursuivent à Toulouse. Son diplôme obtenu, il s'engage aux côtés du marquis de Saluces et participe à la septième guerre d'Italie. Après le sac de Rome par les Impériaux, il est fait prisonnier au château Saint-Ange. De retour en France sans solde ni ressources, il décide de donner des cours de danse qui lui assurent un maigre revenu. À nouveau enrôlé dans la cavalerie du capitaine de Lautrec fin 1527, il revient à Solliès écrire *Ad suos compagnones*[1], manuel de pédagogie chorégraphique où il consigne son expérience de maître à danser. Cette œuvre paraît pour la première fois en 1529[2]. Son succès conduit l'auteur à la retoucher pour en livrer une version définitive en 1531. Après sa publication, il s'installe à Aix où il fréquente un cercle de lettrés et entretient avec les intellectuels toulousains une abondante correspondance aujourd'hui perdue. Quand le 24 juillet 1536, Charles Quint attaque la ville d'Aix, Arena prend les armes pour la défendre, puis s'enfuit avec tous les habitants. Apprenant que sa maison natale a été pillée par l'ennemi et qu'il se trouve dépourvu du patrimoine sur lequel il comptait vivre, il sollicite une charge juridique. C'est à cette fin qu'il compose la *Meygra Entrepriza*[3] (1537) dans laquelle il s'adresse à François I^er^ pour lui redire sa fidélité et peindre avec humour les déboires de l'empereur dans sa prétention à conquérir la Provence. L'année suivante, il est nommé juge ordinaire au tribunal de Saint-Rémy. Il meurt en 1544 dans l'exercice de ses fonctions, célibataire et sans descendance.

Dans ces deux œuvres latines composées en distiques élégiaques, cris de ralliement, chocs d'armes ou d'armures, malédictions et insultes échangées entre soldats, mais également notes de musique, repères chorégraphiques ou titres de chansons à danser, proférés dans des circonstances très diverses, résonnent dans leur singularité car ils défient autant la métrique que la grammaire. Ces créations verbales et autres emprunts linguistiques ne cessent de poser des problèmes de traduction dès l'instant où l'on cherche à en rendre à la fois le sens et les sonorités.

[1] Antonius Arena, *Ad suos compagnones* [1531], 2012. Titre noté dans cet article : *ASC*.
[2] La version précédente, non datée (1527 ? 1528 ?), est lacunaire et inaboutie.
[3] *Id*., *Meygra Entrepriza* [1537], 2020. Titre noté dans cet article : *ME*.

Sans prétendre avoir résolu toutes ces difficultés, nous allons examiner quelques exemples des plus typiques (et/ou des plus topiques) pour montrer comment ils parlent à l'oreille du lecteur, quand bien même celui-ci ignorerait le latin. Pour cela, nous étudierons d'abord l'origine de ces cris et onomatopées et leur usage, avant d'en analyser les fonctions.

Origine des cris et onomatopées

Qu'ils appartiennent à l'époque classique (Varron, Charisius) ou à l'antiquité tardive (Polémon, Donat, Priscien), les grammairiens latins ont établi huit classes grammaticales[4]. C'est dans la dernière qu'ils ont inscrit l'*interjectio* ou *particula interjectiva*. Comme les adverbes, les conjonctions et les prépositions, l'interjection n'est soumise à aucune variation de cas, de temps ou de personne. Fortement ancrée dans l'oralité, elle n'a aucune fonction grammaticale dans la phrase, elle est en principe dépourvue de racine étymologique et constitue une unité linguistique qui échappe aux règles d'accord. Aussi est-elle reléguée au bas de la hiérarchie du langage où elle est rejointe par l'onomatopée. Or, la lecture des ouvrages d'Arena remet en cause cette classification. Interjections et onomatopées y sont travaillées comme des créations verbales qui méritent d'être étudiées comme telles. Arena rédige dans une langue hybride, le macaronique, qui latinise un vocabulaire issu de l'occitan, du français et de l'italien. Dans ce sabir triglossique qu'aucun peuple n'a parlé, qu'aucun grammairien n'a codifié, qu'aucun de ses contemporains n'avait même entendu mais qu'il devait toutefois lire sans peine, interjections et onomatopées revêtent une importance encore jamais égalée. À tour de rôle, diverses langues les prennent en charge selon l'impact sonore et sémantique que l'auteur leur assigne.

De l'occitan, on entend d'abord les syllabes mouillées, rendues à l'écrit par un usage fréquent de l'*y* ou de *lh* dans les interjections : « Oy, oy ! cantabam los copos quando pilhabam[5]. » L'accent méridional se manifeste également avec le roulement du *r* dans des expressions où il est redoublé sans autre raison apparente. S'agissant des altercations qu'elles peuvent avoir avec leurs proches, l'auteur écrit que les femmes « Tarrim tarrello bartavelare solent[6]. » En occitan, « bartavelo » désigne un loquet de porte, et par extension un oiseau, la perdrix bartavelle, « ainsi nommée à cause de son chant qui ressemble au bruit d'un loquet »

[4] Ces classes grammaticales sont : les *nomina*, les *pronomina*, les *verba,* les *adverbia*, les *participia*, les *conjunctiones*, les *praepositiones* et les *interjectiones*. Voir l'article de Dangolè Melnikiene, « Le Statut grammatical des onomatopées dans la linguistique moderne », 2015.
[5] « Je chantais Aïe ! Aïe ! quand je prenais des coups. » (*ASC*, v. 139).
[6] « ont coutume de se prendre pour des bartavelles, au cri de tarrim, tarrello. » C'est moi qui souligne les r redoublés. (*ASC*, v. 734).

explique Frédéric Mistral[7]. Ce qui fait donc de « Tarrim tarrello » à la fois un bruit de serrure, un cri de perdrix et la modulation suraiguë d'une colère féminine. Si l'on peut percevoir dans « bartavelare » une prise de bec, l'onomatopée, quant à elle, n'a pas d'équivalent français. Arena multiplie ce type de superposition qui donne à entendre un son derrière lequel se profile une polysémie dépréciative. Quand Charles Quint bat en retraite, Arena se fait le porte-parole des Provençaux en l'accablant d'injures : « Drilho, Gipone, drilho[8] ! » Le mot « drilho » est la forme occitane de drille. Selon Charles Nodier[9], il provient du bruit fait par les pièces disloquées et secouées d'une vieille armure. Par métonymie, il désigne aussi le soldat qui la porte. En occitan, le verbe « drilha » signifie : sauter, filer à toute vitesse, courir le plus vite possible[10]. Pour rendre le mépris de l'auteur à l'égard d'un ennemi dépenaillé et acculé à la reddition, il convient d'allier un verbe de mouvement à un terme militaire : « fous le camp ! » Si le sens est globalement respecté, cette traduction évince l'onomatopée au profit d'un impératif suivi de son complément et recourt à l'argot, ce que le poète ne s'était pas autorisé.

Pour Arena, l'italien fut la langue des combats, qu'il pratiqua aussi lors de son incarcération au château Saint-Ange avec la cour pontificale. Elle est également – et il ne pouvait l'ignorer – celle des premiers théoriciens de la danse[11]. Quand il se met à l'enseigner à son tour, il en scande le mouvement en pastichant l'italien par la récurrence des homéotéleutes en *o*, dont la valeur brève ou longue, varie selon son bon plaisir : « Tototo avant reculo tiro tiro reculo[12]. » Le verbe tirer n'appartient pas au vocabulaire chorégraphique de l'époque. Il s'agit d'une réminiscence des ordres donnés à l'artillerie : après avoir tiré, le soldat recule pour recharger son arme. L'auteur transpose donc un rythme et un déplacement empruntés aux compagnies dans lesquelles il a servi. Dans ce pentamètre peu académique, l'onomatopée « tototo » fonctionne comme le signal de départ d'une séquence chorégraphique sans autre signification que d'en impulser le rythme. De l'aula[13] au champ de bataille, les signaux s'équivalent. Lorsqu'Arena amorce la description d'une attaque militaire, c'est en français dans le texte qu'il rapporte l'ordre du capitaine : « A l'assaut, a l'assaut ! semper trompeta sonabat[14] », propos dont l'orthographe peut varier : « sensa dare alarmas aut a l'asaut,

[7] Frédéric Mistral, *Lou Tresor dou Felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français*, 1932, s. v. BARTAVELO.
[8] « Fous le camp, Gipon, fous le camp ! » (*ME*, v. 2300).
[9] Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées*, 1828, p. 68, s. v. DRILLE. « Gipone » (Gipon) est le surnom donné à l'empereur par les soldats de François 1er.
[10] Frédéric Mistral, *op. cit*., s. v. DRILHA.
[11] Il s'agit des auteurs italiens de manuels de pédagogie chorégraphique du Quattrocento : Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi* (1455), Guglielmo Ebreo, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463) et Antonio Cornazzano, *Libro dell'arte del danzare* (1465).
[12] « tototo, en avant, recule, tire, tire, recule. » (*ASC*, v. 846).
[13] Terme d'origine latine passé en occitan pour désigner le lieu où se donnaient les bals.
[14] « À l'assaut, à l'assaut ! la trompette sonnait toujours. » (*ASC*, v. 25).

a l'asaut[15] ! » L'usage du double *s* ou sa suppression tient à la nécessité d'allonger ou non la voyelle précédente pour respecter la métrique. Quoi qu'il en soit, l'effet est percutant puisque non seulement l'auteur ne latinise pas l'expression, mais il la reproduit dans ses vers telle qu'il l'a entendue pour fournir la preuve qu'il a bien pris part à l'événement qu'il relate.

Plus surprenants encore sont les emprunts au parler des troupes impériales. Il n'est pas sûr qu'Arena ait côtoyé les lansquenets au point d'avoir été influencé par leur vocabulaire, mais certains cris de ralliement ou de peur, après la victoire de Marignan, étaient devenus des poncifs. Tel est le célèbre « Farlorum bigot[16] ! » D'origine germanique, l'expression est attestée chez Rabelais sous la forme « Tout est frelore bigoth[17] ! » Tournée en dérision par les artistes français d'abord pour stigmatiser la couardise des ennemis, puis dix ans plus tard pour conjurer le désastre de Pavie, elle trouve place dans la chanson de Clément Janequin intitulée *La Guerre* qui se conclut en ces termes : « Escampe, toute frelore bigot[18] ! » La partition[19] indique que la phrase doit être chantée sur un rythme lent, fait de rondes et de blanches qui contrastent avec les noires et les croches des vers précédents. Placée par Arena en début de pentamètre, elle correspond à deux spondées suivis d'une voyelle longue, ce qui lui confère une gravité analogue au rythme choisi par le compositeur. Or, dans la tablature située à la fin d'*Ad suos compagnones*, on retrouve *Tout ferlorum* parmi les titres des basses danses[20] dont Arena fournit la chorégraphie ; elle s'exécute à quatorze quaternions[21] selon le schéma suivant : R 9 ss d ss r 9 ss ddd ss r 9[22]. Son succès a dû être important puisqu'en 1588, Thoinot Arbeau mentionne encore cette danse dans son *Orchésographie* : « Basse dance appellee "toute-frelore" à quatorze quaternions qui tiennent cinquante-six mesures et battemens de tambourin[23]. » Voilà comment le cri de guerre d'une armée qui capitule est devenu en quelques années une phrase mélodique et un thème chorégraphique.

[15] « sans donner l'alarme ni crier : à l'assaut, à l'assaut ! » (*ASC*, v. 272).
[16] « Tout est perdu, par Dieu ! ». En allemand : « Alles verloren bei Gott ! » (*ASC*, v. 128).
[17] François Rabelais, *Œuvres complètes*, 1955, *Le Quart Livre*, ch. XVIII, p. 593.
[18] *Les Chansons de la Guerre, la Chasse, le Chant des oyseaux, Lalouette, le Rossignol, composées par maistre Clement Janequin*, 1537.
[19] Partition consultable en ligne : www.tard-bourrichon.fr/documents/partitions/Janequin_Bataille.pdf. Elle est transposée en clé de sol.
[20] Terme générique qui regroupe toutes les danses effectuées terre à terre, dans lesquelles les pieds ne perdent jamais le contact avec le sol.
[21] Un quaternion est une séquence de 4 mesures successives en rythme binaire.
[22] Révérence, congé (appelé aussi branle), deux pas simples, un double, deux simples, reprise, congé, deux simples, trois doubles, deux simples, reprise, congé.
[23] Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, 1588, fol. 38 r°.

De l'usage des cris et onomatopées

Rien d'étrange à ce qu'un maître à danser, poète de surcroît, joue de la musique dans ses vers en y intégrant des notes : « Qui cantare solent ut re fa sol la re mi[24]. » Dans la partie fixe du pentamètre, les notes sont inscrites selon l'ordre qu'exige la métrique : l'*ut* dont le *u* est habituellement bref se trouve allongé par position puisque suivi de deux consonnes. Il en va de même pour le *o* du *sol*. Quant au *mi*, sans doute par analogie avec la contraction du pronom *mihi*, il est long. Arena obtient ainsi les deux dactyles et le pied catalectique réglementaires. Que l'on puisse ou non identifier cette mélodie (pour ce faire, il faudrait au moins en connaître la clé et les altérations) importe peu. Poésie et musique se rejoignent dans l'écriture littéraire comme elles le sont à l'origine[25].

L'évocation de la musique recourt souvent au mimologisme. Dans le vers suivant, Arena définit la turlure : « et bene turlururo carlamuare sciat[26] », avant d'en exploiter les sonorités à des fins poétiques : « turlururo luro dulciter ipse tenet[27] » ou encore « tantarireynola turo luro turo[28] ». Selon Nodier, turlure est un « mot factice formé pour représenter le son de la flûte[29]. » Introduite dans le premier vers par le verbe « carlamuare[30] » (jouer de la flûte), la seule mention du « turlururo » suffit ensuite au lecteur pour identifier l'instrument, à condition qu'il souscrive à la même convention que l'auteur. Car la perception auditive de la flûte a engendré l'onomatopée qui elle-même a donné le nom commun d'où découle à son tour l'onomatopée latinisée employée par Arena à l'ablatif singulier. Si convention il y a, elle outrepasse nos frontières puisqu'en 1544 l'allemand Hermann Matthias Werrecoren, parolier de la chanson *Die Schlacht vor Pavia,* traduit le son du fifre – les fanfares militaires au XVI^e^ siècle se composaient de fifres, de trompettes et de tambours – par le syntagme « turelure farilarifan[31] » dont on ne peut dire s'il est français, latin ou allemand, puisqu'il s'impose comme un son universel qui transcende les différences linguistiques des armées en présence. Le mot « turlure » est donc le terme onomatopéique pour traduire le jeu du fifre, nuancé par « farilarifan » dont l'allitération en *f* renvoie aux instruments à vent, flûte, fifre ou flageolet.

[24] « Ceux qui ont l'habitude de chanter ut re fa sol la ré mi. » (*ASC*, v. 1062).
[25] Rappelons que c'est un texte littéraire qui a fourni le nom des notes. Guy d'Arezzo (992-1050) a emprunté la première syllabe d'une hymne à Saint Jean-Baptiste : ***Ut*** *queant laxis /* ***Re****sonare fibris /* ***Mi****ra gestorum /* ***Fa****muli tuorum /* ***Sol****ve polluti /* ***La****bii reatum / Sancti Iohannes*. Le *si*, obtenu par contraction des majuscules de ***S****ancti* ***I****ohannes* n'a été ajouté qu'au XVI^e^ siècle par Anselme de Flandres. On notera qu'Arena n'en a pas fait usage.
[26] « et qu'il sache bien fredonner le turlururo. » (*ASC*, v. 1078).
[27] « lui-même module doucement le turlururo luro. » (*ASC*, v. 1084). Nous soulignons.
[28] *ASC*, v. 1570. Nous soulignons.
[29] Charles Nodier, *op. cit*., p. 278, s. v. TURLURE.
[30] Terme d'origine occitane. En latin classique, la flûte se dit *tibia*, et le verbe pour « jouer de la flûte » est *tibicinare.*
[31] Christelle Cazaux-Kowalski, « La musique et l'image de François 1^er^ », 2017, p. 249-265. Les textes en version intégrale de Janequin et Werrecoren sont placés en annexes, p. 266-267.

Une tradition séculaire a instauré une convention sonore à laquelle chacun se croit tenu. Aussi, dans son récit de la septième guerre d'Italie, Arena transcrit-il le son des trompettes en s'emparant du « taratantara » d'Ennius : « Ut tuba terribili sonitu taratantara dixit[32] » qu'il insère dans un centon : « et tuba terribili sonitu taratantara parlat[33] ». Il ignorait à quel avenir était promis ce terme de cinq syllabes, tonitruant, cacophonique et allitératif, qui allait intégrer le vocabulaire technique de la versification pour désigner la césure médiane d'un décasyllabe. Alain Chevrier[34] a montré à quel point furent décriés par la critique les vers de dix syllabes qu'une césure malencontreuse scindait en deux hémistiches impairs (5-5), écorchant les oreilles d'un auditoire habituellement bercé par les symétries paires (6-6) de l'alexandrin. Le « taratantara », passé de la poésie à la chanson de variété, allait stigmatiser ce qu'il convient d'appeler des vers de mirliton[35]. Devenue obsolète, l'onomatopée a cédé la place à l'expression « commettre un impair ».

D'aucuns ont suggéré que la longueur ou la brièveté des voyelles dans la métrique latine équivaudrait à des valeurs musicales. Thoinot Arbeau livre quelques explications à ce sujet quand il enseigne à son élève à repérer la cadence du tambour :

> […] appellons le son d'vne minime blanche qui se faict par vn coup de baston, appellons-le disie Tan ou Plan. Et le son de deux minimes noires qui se faict par deux coups de bastons appellons-le Tere, & le son de 4 croches qui se faict par 4 coups de bastons Fre[36].

Le battement lent (noté sur la portée par une blanche) est traduit par un *a* nasalisé ; le battement rapide (noté par une noire) est traduit par un *e* ; le roulement du tambour (noté par des croches), s'écrit avec deux consonnes : *Fre*. Si l'on applique ces valeurs au « taratantara » dont la scansion fait apparaître deux brèves, une longue, deux brèves, on obtient sur la partition : deux noires, une blanche, deux noires. Les compagnons auxquels s'adresse Arena, rompus comme lui à la vie militaire, en lisant ses vers, devaient entendre sonner la charge !

L'ensemble des procédés que nous venons d'étudier se retrouvent concentrés dans un court passage de la *Meygra Entrepriza* formé de trois distiques. Alors que l'armée impériale, harcelée et mise en déroute par les francs-tireurs provençaux – au nombre desquels figure

[32] Ennius (239-169 av. J-C.), *Annales*, fragment 140.
[33] « Et la trompe avec un bruit terrible émet son taratantara. » (*ASC*, v. 27).
[34] Alain Chevrier, *Le Décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara*, 2011, p. 13-26.
[35] Le mirliton est un petit instrument de musique populaire, ayant l'apparence d'une flûte en roseau ou en carton, bouchée avec un morceau de baudruche ou de papier aux deux extrémités. En faisant tututut, le joueur fait résonner la membrane à l'unisson de sa propre voix, donnant ainsi l'illusion que le mirliton produit une musique. L'expression « vers de mirliton » très péjorative, désigne des vers faciles et dépourvus de valeur poétique.
[36] Thoinot Arbeau, *op. cit*., fol. 9 r°.

Arena – reçoit l'ordre de se replier vers l'Italie, le poète orchestre les bruits de la troupe qui décampe :

> Bottocelo, botobast, montas, puttos, a cavallum,
> a chaval, a chival monto, ribalde caval,
> Tou patata patatou, fort tambourina tocabant,
> Atque malenconiter rauca floüta siblat.
> All'estandart tandart, o,o, montate cavallos,
> Italiam versus nos retirare decet[37].

Ces propos sont mis dans la bouche d'un commandant de la cavalerie ennemie. Les deux premiers mots prennent en compte les chevaux de monte (boute-selle) et les chevaux d'intendance sur lesquels il faut installer les bâts : « botobast ». L'ordre est décliné en plusieurs langues ou dialectes aux accents divers correspondant aux différentes nationalités des mercenaires enrôlés par Charles Quint et aux langues constituant le macaronique. Ensuite, on entend le piétinement de la cavalerie interprété selon la perception auditive qu'en a l'auteur : « tou patata patatou ». La musique prend le relais avec le tambour et la flûte dont le son est décrit par deux verbes latins : « tocare et siblare », nuancés par les adverbes : « fort » et « malenconiter », qui fonctionnent comme les indications d'intensité de cette partition poétique. Le vers 1907 renvoie l'écho : seules les deux dernières syllabes du mot « estandart » sont répercutées et l'exclamation *o* est redoublée. Le dernier ordre, formulé au pluriel, « montate », réunit l'ensemble des acteurs en un seul chœur.

Cet extrait présente des ressemblances notables avec la chanson de Werrecoren citée plus haut, particulièrement avec ces deux vers : « Tara tara boute selle, a caval, monta a caval / Tutt'alli standardi […]. » Bien que sa publication n'intervienne qu'en 1544, date de la mort d'Arena, elle reprenait celle des lansquenets allemands vaincus à Marignan. Une note placée en exergue de l'édition de Nuremberg stipule que le compositeur était présent à cette bataille : « Matthias Herman Werrecoren, qui et ipse in acie quaeque miserrima vidit, me obiter composuit[38]. » Si Arena n'y était pas – il n'avait alors qu'une quinzaine d'années – ses états de services lors des septième et huitième guerres d'Italie permettent de penser qu'il connaissait assez cet air pour le fredonner avec jubilation en voyant détaler les ennemis. Or, à cette époque, la chanson de guerre est devenue un genre musical à la mode. En produire une adaptation à la fin de l'été 1536 quand s'achève la guerre de Provence est une façon de célébrer un nouveau

[37] « Boute-selle, boute-charge, montez, à cheval les gars, à cheval, montez à cheval, chevauchée de malheur ! Tou patata patatou, les roulements de tambours résonnent fort, et une flute enrouée souffle avec mélancolie. À l'étendart, tendart, o, o, montez à cheval, il nous faut faire retraite vers l'Italie. » (*ME*, v. 1903-1908).
[38] Christelle Cazaux-Kowalski, « Matthias Herman Werrecoren, qui lui-même au front a vu certaines choses des plus déplorables, m'a composée à l'instant. » (p. 261).

Marignan. Cela en fait pour ainsi dire un texte engagé dont il ne faut pas sous-estimer la valeur parodique.

Fonctions et fonctionnement

Après sa première campagne en Italie et alors qu'il franchit les Alpes, Arena est détroussé par des bandits. Faute d'argent pour payer ses repas, il propose aux aubergistes de faire le récit de ses aventures guerrières pour les clients de passage. L'oralité l'amène à considérer les effets du son sur le public et à comprendre que pour capter l'auditoire, il faut le séduire par l'ouïe. De l'impact du bruit dépend la représentation mentale que chacun se fait des situations, des personnages et des atmosphères. Plus tard, il va transposer à l'écrit cette technique en interpellant des dédicataires réels ou supposés[39] avec une injonction qui ponctue son texte et revient comme un leitmotiv : « crede[40] ». Pour rendre les scènes qui ont marqué sa vie quotidienne, il les dote d'effets sonores.

Et d'abord dans le registre comique où le son des mots déclenche celui du rire, la communion dans le bruit validant l'art du conteur. Arena use et abuse des calembours. En jouant sur les mots, il les fait tinter à l'oreille d'un lectorat qui goûte aussi bien l'allusion érudite que le sous-entendu grivois. Quand il relate l'agonie d'Antoine de Leyve, il prête au mourant à son dernier souffle l'exclamation : « Pluto diable[41] ! » qui peut s'entendre en phonétique « Plût au diable ! » ou en traduction « Pluton diable ! », le dieu des enfers de la mythologie païenne trouvant son équivalent chrétien dans le diable. Le juron devient blasphématoire et ridiculise celui qui aux côtés de l'empereur prétendait défendre la chrétienté. Loin d'être triste, cette mort est applaudie comme une étape vers la victoire finale. Quelques vers plus loin, c'est Charles Quint qui hurle son désespoir en araméen : « Lama sabattani, heli, heli, Francia mennat[42] », reprenant à l'envers le cri d'agonie du Christ en croix. Humour noir que ce plagiat qui s'apparente aux traditions de la sorcellerie quand elle dévoie les rites et les chants sacrés en les inversant. L'auteur se plaît à discréditer l'empereur en le faisant passer pour un mécréant qui se serait trompé de formule.

[39] *Ad suos compagnones*… est dédié à Mgr Portalenqui, évêque de Troja ou Troia, mais très vite l'auteur s'adresse à l'élève virtuel auquel il enseigne la danse. Le dédicataire de la *Meygra Entreprisa* est François I[er] ; mais parfois Arena se confie à son meilleur ami, Guillaume Garsonnet.
[40] « Crois-moi ou croyez-moi » puisque le latin n'a pas de vouvoiement de politesse.
[41] *ME*, v. 1713.
[42] « Lama sabattani, héli, héli, la France nous refoule. » (*ME,* v. 1909).

L'effet de connivence est encore plus subtil quand le maître à danser entreprend de définir l'*antigalha*, danse facétieuse où les deux partenaires rivalisent de grimaces et de gestes obcènes : « L'antigalha gayha gens sagia nominat illam / petoto petontom farlara larireno[43] ». Le second vers scande le rythme de cette danse en lui assignant celui d'un pentamètre. Mais le grotesque apparaît avec « petoto » : en occitan, c'est le substantif mimologique pour un claquement de fouet mais aussi pour une claque, ou plus exactement une taloche car il s'agit d'un terme d'argot. Il a un homonyme qui signifie : petite crotte[44]. La valeur phonologique de l'expression est liée au geste qu'elle précise ou qu'elle double, mettant le scatologique au service de la pédagogie. À mi-chemin entre le langage qui enseigne et le chant fredonné sur lequel s'exécute la danse, l'onomatopée est chargée de véhiculer un mot d'ordre inavoué qui suggère ce qu'il ne peut imposer : « Braguim, bragayno ! de toto corpore fringant[45]. » Ce vers évoque le comportement de celui qui est « bragardus ». Tiré de l'occitan, le terme signifie : élégant, séduisant. Il s'apparente à l'italien « braga » (pantalon) dont le français « braguette » est un diminutif. En créant ce double hapax, Arena invite à considérer la danse comme une parade amoureuse qui laisse entrevoir bien d'autres plaisirs que chorégraphiques. Mais le sens de « braguim bragayno » reste incertain. Pour en conserver les sonorités, j'ai dû traduire – pudiquement – par : vive la bringue !

L'auteur emploie également des cris topiques dont il se réapproprie l'usage pour conférer à son récit une dimension réaliste. Ainsi le *topos* de la vitesse : « de passu in passu "posta" ! cridando venit[46] ». « Poste ! » était le cri des coursiers au galop quand ils réclamaient aux usagers de la route de leur laisser la priorité. En décrivant l'avancée des Impériaux au cri de « posta ! », l'auteur dramatise la situation et accélère le rythme de la narration en s'épargnant la description d'une chevauchée.

Recourant souvent à ce qu'on pourrait appeler du prêt-à-écrire, il utilise des onomatopées attestées dans de nombreux récits de batailles et devenues des poncifs. Leurs occurrences confèrent au texte un registre burlesque le plus souvent, et parfois épique, qui ennoblit son témoignage de soldat d'une patine littéraire : « Torcho, lorcho, tri, trac, brachia semper agunt[47]. » L'expression « torche lorgne » (ici modifiée en : lorche), présente dans *La Guerre* de Janequin, est connue depuis le Moyen Âge. Émile Littré l'a relevée dans le *Blason*

[43] « L'*antigalhia* gaie, les gens sages la nomment ainsi, / petoto petontom farlara larireno. » (*ASC*, v. 1591-1592).
[44] Frédéric Mistral, *op. cit*., s. v. PETOTO.
[45] « Vive la bringue ! ils s'ébattent à corps perdu. » (*ASC*, v. 415).
[46] « Elle avance pas à pas au cri de 'Poste !' » (*ME,* v. 500). On notera l'oxymore pour ridiculiser une armée qui se hâte lentement.
[47] « Torche, lorche, tri, trac, ses bras s'activent sans cesse. » (*ME*, v. 2058).

des armes et des dames de Coquillart, et dans la *Satire X* de Régnier[48]. Elle figure aussi chez Rabelais dans l'épisode du *Quart livre* où le nocher donne à entendre aux passagers les bruits d'une guerre qui opposa les Arismapiens aux Néphélibates : « Hin, hin, hin, hin, his, ticque, torche, lorgne, brededin, brededac[49], […] » Inutile d'en chercher le sens exact : le rythme binaire et les sonorités suffisent à évoquer la réciprocité des coups portés à l'adversaire.

S'agissant au contraire de la bombarde, le poète emprunte la focalisation interne pour en reproduire la détonation : « De tali guerra non escapare putabam /et mihi de morte granda paora fuit. […] / Tif taf tof et tif, dum la bombarda bisognat, /garda las gambas ne tibi blesset eas[50]. » « Bombarda », issu du celte via le bas latin « bombus » (bruit, fracas), est un substantif onomatopéique. Selon Émile Littré, « l'instrument de guerre et l'instrument de musique[51] ont été ainsi nommés du bruit qu'ils font[52] ». L'homonymie permet de sonoriser la scène militaire par l'allusion musicale. Là où on attendait « bom bom » (voire l'accusatif singulier de « bombus », c'est-à-dire « bom-bum »), l'auteur livre sa propre perception sensorielle, remplaçant l'onomatopée étymologique par une interprétation sonore peu conventionnelle. Arena modernise ainsi le *topos* de la bataille et fait entendre les mutations technologiques dont il a été témoin. En effet, la bombarde médiévale utilisée pour assiéger les citadelles projetait des boulets de pierre ou de fer contre les remparts en produisant une détonation sourde. Mais au début du XVI[e] siècle, la bombarde est devenue portative. Utilisée par les fantassins et les cavaliers[53], elle est beaucoup plus maniable et tire des coups précipités avec un bruit chuintant. C'est donc cette seconde catégorie d'artillerie qu'entend Arena sur les champs de bataille italiens. Son témoignage auditif authentifie la scène qu'il replace *de facto* dans son contexte historique.

L'onomatopée peut revêtir enfin une fonction mnémotechnique qui s'exerce particulièrement dans l'enseignement de la danse. Devant l'indigence du vocabulaire chorégraphique, le maître n'a d'autre choix que de relier les pas à des idéophones permettant à l'élève de mémoriser un enchaînement : « Terrabim terrabast, gisclando te remenabis[54] », « Patrim patrolo, teque dolendo nihil[55] », « Burlim burlayno, semper donando lo bindo[56]. » Ces

[48] Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1873-1874, vol. III, s. v. LORGNER.
[49] François Rabelais, *op. cit*., ch. LVI, p. 693.
[50] « Je pensais ne pas réchapper d'une telle guerre et j'eus très peur de la mort. […] Tif, taf, tof et tif, pendant qu'œuvre la bombarde, protège tes jambes afin qu'elle ne te les blesse pas. » (*ASC*, v.15-16 et 19-20). Dans ce vers, l'auteur s'adresse à lui-même.)
[51] La bombarde est un instrument à vent appartenant à la famille des hautbois.
[52] Littré, s. v. BOMBARDE.
[53] Louis Figuier, *Les Merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*, 1867, t. III, p. 311-314.
[54] « Terrabim, terrabast, en lançant [la jambe] tu te démèneras. » (*ASC*, v. 1543).
[55] « Patrim patrolo, et sans te plaindre. » (*ASC*, v. 1550).
[56] « Burlim burlayno, en donnant toujours le bindo. » (*ASC*, v. 1569).

expressions binaires marquent la latéralité, le va-et-vient de droite à gauche ou d'avant en arrière. Grammaticalement, elles fonctionnent comme des adverbes dont les finales sont calquées sur celles du latin classique : en – *im* comme « partim, praesertim, olim », en – *o*, comme « idcirco, vulgo, raro », etc. Toutefois, leur traduction s'avère des plus hasardeuses. Si « terrabim terrabast gisclando » peut s'interpréter à partir de la racine « terra » comme un battement de jambe avec passage du pied au sol (le battement-cloche selon la terminologie actuelle de la danse classique), les autres syntagmes ne sont intelligibles que dans une relation maître/élève fondée sur un consensus linguistique qui comporte une part non négligeable d'arbitraire. La fonction de ces idéophones est de susciter, par le biais de la mémoire spontanée, le souvenir exact d'une chorégraphie. En conservant leur mystère, ils participent aussi de la poésie d'Arena…

Cette étude montre à quel point le latin macaronique se prête à l'illustration sonore d'un texte narratif. Pour reprendre l'épisode des Paroles gelées tel qu'imaginé par Rabelais, les sons colorent chaque situation de mille nuances obtenues par la combinaison des voyelles, des consonnes, de l'étymologie, des homéotéleutes, des allitérations, le tout teinté d'accent méridional. Arena s'en sert pour élaborer la bande-son de deux mises en scène : celle du théâtre de la guerre avec le bruit de l'artillerie et des chants militaires, et celle de la salle de bal où les codes chorégraphiques impulsent le mouvement tout en marquant le tempo. Dans les deux cas, il s'agit d'une stratégie visant à synchroniser les déplacements des soldats ou des danseurs. Une fois « dégelés », ces propos s'interprètent comme des références érudites que le poète inscrit dans des vers soigneusement scandés pour véhiculer son expérience, sa compétence, son jugement, son sentiment, parfois aussi son humour. Perçus comme autant de témoignages d'une époque révolue, cris et onomatopées portent jusqu'à nous l'écho lointain d'une Renaissance, mère des armes et des danses.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

ARBEAU, Thoinot, *Orchésographie*, Lengres, Jehan des Preys, 1588.

ARENA, Antonius, *Anthonius Arena provincialis de bragardissima villa de Solerijs ad suos compagnones studiantes qui sunt de persona friantes bassas dansas in gallanti stilo bisognatas : et de novo per ipsum correctas et ioliter augmentatas cum guerra Romana totum ad longum sine require : et cum guerra Neapolitana : et cum revolta Genuensi : et guerra Avenionensi : et Epistola ad falotissimam garsam pro passando lo tempus alegramentum mandat*, Lyon, Claude Nourry et Pierre de Vingle, 1531, 40 feuillets non paginés en caractères gothiques.

—, *Ad suos compagnones...* [1531], Paris, Honoré Champion, 2012 [M.-J. Louison-Lassablière (éd. et trad.)].

—, *Meygra Entreprisa catoliqui imperatoris quando de anno Domini MDXXXVI veniebat per Provensam bene corrossatus, in postam prendere Fransam cum villis de Provensa, propter grossas et menutas gentes reiohire, per Anthonius Arenam bastifausata* [1536], Paris, Honoré Champion, 2020 [M.-J. Louison-Lassablière (éd. et trad.)].

JANEQUIN, Clément*, Les Chansons de la Guerre, la Chasse, le Chant des oyseaux, Lalouette, le Rossignol, composees par maistre Clement Janequin*, Paris, Pierre Attaingnant, Hubert Jullet, 1537.

RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1955.

Sources secondaires

CAZEAUX-KOWALSKI, Christelle, « La musique et l'image de François 1er », dans Bruno PETEY-GIRARD, Gilles POLIZZI et Trung TRAN (éds.), *François 1er imaginé*, Genève, Droz, 2017, p. 249-265.

CHEVRIER, Alain, *Le Décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara*, Paris, Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes), 18, 2011.

FIGUIER, Louis, *Les Merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*, Fume, Jouvet et C^ie^, 1867.

LITTRE, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874.

MELNIKIENE, Dangolè, « Le Statut grammatical des onomatopées dans la linguistique moderne », *Verbum*, 60, 2015, p. 168-187.

MISTRAL, Frédéric, *Lou Tresor dou Felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français*, Paris, Delagrave, 1932, 2 vol.

NODIER, Charles, *Dictionnaire raisonné des onomatopées*, Paris, Delangle frères, 1828.