

Le corps des mots : variations musicales d'un « vieux troubadour »

Julie Dekens

Université La Sorbonne - Paris IV et Zurich

julie.dekens@gmail.com



Synergies Brésil n° 9 - 2011 pp. 47-55

Résumé : Poète jurassien, Jean Cuttat (1916-1992) accorde une grande importance à la musicalité de ses vers. Renouant avec la tradition des troubadours médiévaux, ses Chansons du mal au cœur et son Baladin du troisième âge sont l'illustration d'une esthétique centrée sur le son. Il est question ici de chanter, chantonner ou fredonner, mais aussi de danser : la poésie de Cuttat rend hommage au corps de l'homme, à la dimension matérielle de la musique et au poids des mots. Saltimbanque des temps modernes, Cuttat travaille la voix et ses textes ne peuvent se lire sans être oralisés.

Mots-clés : Jean Cuttat, poésie, musique, chant

Resumo: O poeta suíço Jean Cuttat (1916-1992) confere uma grande importância à musicalidade em seus versos. Dialogando com a tradição dos trovadores medievais, seus poemas Chansons du mal au coeur e Baladin du troisième âge são o exemplo de uma estética centrada no som. E aqui, trata-se não apenas de cantar, cantarolar ou murmurar, mas também de se dançar: a poesia de Cuttat é um tributo ao corpo do homem, à dimensão material da música e ao peso das palavras. Saltimbanco dos tempos modernos, Cuttat trabalha a voz e seus textos não podem ser lidos sem serem oralizados.

Palavras-chave: Jean Cuttat, poesia, música, canção

Abstract: Swiss poet, Jean Cuttat (1916-1992) is attached to musicality in his verses. Like in the tradition of medieval troubadours, his Chansons du mal au Coeur and his Baladin du troisième âge are the illustration of an aesthetic focused on sound. Here, this is about singing, crooning and humming, but dancing too: Cuttats poetry is a tribute to men's body, to material dimension of music and to words' weight. Modern jester, Cuttat thinks the oral dimension of voice is all-important and his texts cannot be read without it.

Keywords: Jean Cuttat, poetry, music, singing

*Mon destin ne fut pas des pires
puisqu'il en reste des chansons.*
Cuttat, « Tout mon saoùl »
(Cuttat, 1993 : 124)

La poésie est un genre par essence sonore : des origines à nos jours, le poète dialogue avec la musique, au cœur de la langue et des mots. *Les Chansons du mal au cœur* et le *Baladin du troisième âge* de Jean Cuttat, poète suisse du vingtième siècle, puisent leur inspiration dans les possibilités phoniques du français, dont il explore les limites.

Prenant à contrepied l'idée que « Le vingtième siècle poétique en Europe s'est joué tout entier sur l'image. » (Meschonnic, 1990 : 482), Cuttat compose plus qu'il n'écrit et donne à entendre ce que Michèle Finck appelle les « gisements sonores et rythmiques » de la langue (Finck, 2004 : 9). Qu'il soit question de chanter, fredonner ou encore de danser, ce « vieux troubadour » (Cuttat, 1993 : 105) renoue avec la tradition mythologique et historique de la poésie, où l'écriture rejoint le chant, l'espace textuel la partition. On peut alors se demander dans quelle mesure ces vers proposent au lecteur de devenir un auditeur et de revenir à la dimension matérielle du chant poétique, tendu entre le silence de la lecture et le son de la voix.

Dans *Les Chansons du mal au cœur* ou le *Baladin du troisième âge*, il n'y a pas un « je » poétique, mais plusieurs. Artiste multiforme, Cuttat s'amuse à changer de costume, comme un acteur se transformant pour un rôle :

« ces oripeaux hétéroclites,
mes héros, mes allégories :
mirliflore au masque d'or fin,
frère lai, troubadour, stylite,
Christ, matador ou baladin. »
(Cuttat, 1993 : 151)

Le poète est tout cela à la fois : creuset où se mêlent diverses traditions, des héros antiques aux figures de saltimbanque, errant parmi les livres et cherchant une voix à travers des siècles d'écriture. L'iconographie ou encore les références lexicales poussent le lecteur à lire ces recueils dans une perspective médiévale : Cuttat, de son Jura natal à la Bretagne, « balcon de [s]es vieux jours » (Cuttat, 1993 : 107), trouve un écho à sa poésie dans les « baladin[s] » et « troubadour[s] » (Cuttat, 1993 : 105), des artistes ambulants qui renvoient à une réalité historique et un imaginaire littéraire, le poète bohémien. Mais à cet héritage s'ajoute une tradition essentielle : le mythe d'Orphée, « amant de la musique » (Brunel, 1998 : 1093), lui-même à l'origine de la conception musicale de la poésie. A l'image du chantre de Thrace, entre deux mondes, Cuttat « descen[d] au pays des ombres » (Cuttat, 1993 : 135) et ses poèmes sont un lieu de transition au cœur du son, de l'écrit à l'oral, du chant au silence de la page blanche, de la vie à la mort :

« Je n'ai chanté que des passages.
(Que chanterai-je de plus pur ? [...]) »
(Cuttat, 1993 : 61)

Double de la figure mythique, le « je » poétique dit avoir « refait le chant d'Orphée » (Cuttat, 1993 : 58). L'intrusion de cette référence n'est pas anodine, dans des recueils

qui accordent une place bien plus importante à l'univers médiéval, au Graal et autres fées. Cuttat se place sous l'égide d'Orphée, celui qui porte la lyre et dont la voix lui permet de descendre aux Enfers :

« [Eurydice] est en moi comme une lyre
de silence, comme un délire
muet d'éblouissants éclairs
jusqu'aux racines des entrailles. »

(Cuttat, 1993 : 59)

Le couple incarne à la fois la musique et le silence, cette tension mise en valeur par les rejets qui soulignent l'absence de son, et l'assonance en [i] qui associe les éléments liés à la musicalité. Eurydice se transforme en instrument muet, tandis que son époux continue à chanter. En effet, depuis *Les Métamorphoses* d'Ovide, le personnage féminin incarne l'envers du son et n'est présent que pour faire entendre son époux. Dans le mythe, le chant n'est rien sans le silence : la musique se compose à la fois du son et de son contraire, comme chez Cuttat, où les deux époux ne font qu'un, réunis syntaxiquement dans « Mon Eurydice », où le déterminant possessif dissimule la figure masculine. Symboles de l'espace poétique, où résonnent à la fois les mots, leur sens et la voix, Orphée et Eurydice fondent la musicalité du texte et surtout confirment que l'écriture de Cuttat trouve sa source dans le chant.

Pourtant, dans « Gnose », celui-ci met à distance l'image du poète musicien :

« On dit qu'ils sont hommes et ramure,
qu'ils sont la musique des yeux »

(Cuttat, 1993 : 134)

L'espace poétique se définirait comme un élément visuel - des vers assemblés sur une page blanche - où la musique peut trouver un écho, dans la mesure où elle reste muette, comme dans « Sainte » de Mallarmé. Cuttat n'adhère pas à cette conception de l'écriture, car elle en réduit les possibilités phoniques. Si le poème n'est pas l'expression de « la musique des yeux », il peut être un lieu où résonne le véritable son, et non un ersatz produit par une lecture silencieuse.

Chansons, couplets, balades : la musicalité est un motif structurant de l'écriture de Jean Cuttat. Dans le recueil de 1942, la mélodie n'est pas seulement créée à partir des rimes ou des assonances : les titres - du recueil ou des poèmes - sont une promesse faite au lecteur. Ainsi, le terme de « chanson », repris de manière anaphorique sur la couverture et dans chaque texte, forme à lui seul un rythme : « Chanson pour vivre », « Chanson dans l'écurie », « Chanson sur les toits », etc. La forme de chacune des pièces valorise la musique de la langue, comme le précise l'avant-propos du *Baladin du troisième âge* :

« Ces cinquante « neuvains » octosyllabiques - à rimes orales - ou trios de tercets, font écho aux cinquante dizains des *Chansons du mal au cœur* publiés cinquante ans plus tôt. » (Cuttat, 1993 : 105)

Les rimes, les strophes et la disposition générale - avec ces chiffres qui fonctionnent comme un tempo - attirent non le regard du lecteur, mais son oreille. Cette œuvre fonctionne en « écho », métaphore sonore s'il en est. Dès la première pièce des *Chansons*, le chant est au cœur des préoccupations :

« Beaux amis désenchantés
sous les branches de la croix,
belles voix parmi les voix
qui m'aidèrent à chanter,
nous croisons sur l'eau croupie
de la mort et de la vie.
Seul me reste un cœur malade
qui chantonne tout l'été
que le goût de vivre est fade
mais que vivre c'est chanter. »
(Cuttat, 1993 : 13)

S'adressant aux « désenchantés », ces êtres ayant perdu le pouvoir du *carmen* antique, à la fois chant et formule magique, le poète se définit comme une voix à l'écoute des autres. Chanteur avant tout, il parvient à lier deux éléments paradoxaux : écrire - activité muette par excellence - et chanter. Ce lien se trouve être la vie, indispensable au chant et à la poésie. Le poème liminaire fait alors office d'art poétique auquel font écho les suivants, comme la « Chanson plus haut que tout » qui commence par ce cri : « Vivre ! Chanter ! » (Cuttat, 1993 : 60). Les verbes juxtaposés à l'infinitif sont au maximum de leur extension, livrés comme deux concepts bruts. Dans le *Baladin*, les conseils « A un jeune poète » poursuivent ce parallèle entre vie et poésie, avec une apparente désinvolture : « La vie est là ; faut faire avec » (Cuttat, 1993 : 123). Le « Troisième âge » s'ouvre aussi sur cette idée : « Je ris, je rime et suis heureux » (Cuttat, 1993 : 125). Poésie et vie se rejoignent autour de l'assonance en [i] qui relie les trois verbes de cette phrase marquée par un mouvement ascendant en 2/2//4. Le son contenu dans les pronoms personnels et dans l'adjectif final met quant à lui en regard le moi et ses sentiments. Les rimes avec « chaleureux » et « dangereux » sont à l'image de l'écriture poétique comme chant et existence : à la fois prise de risque et élément indispensable au bonheur de l'être.

Cependant, le recueil de 1942, appelé « cahier de poésie » (Cuttat, 1993 : 53) dans la « Chanson de la belle au bois », est qualifié dans la toute dernière pièce de « cahier de chansons » (Cuttat, 1993 : 62). Le chant poétique se transforme avec la terminaison de ce nom. Issus du latin *cantus*, les deux termes n'ont pas le même signifié dans la langue moderne : *chanson* possède un sens populaire et évoque des airs simples, tandis que *chant* a une dimension plus noble. Si le chant poétique de Cuttat est une chanson, alors son rapport à la musicalité se transforme. Pour Michèle Aquien, ce procédé d'écriture est caractéristique :

« certains poètes désignent ainsi des poèmes qui ne sont pas destinés à être chantés, mais qui présentent des caractéristiques de la chanson dans son sens courant : strophes très rythmées, en vers courts. » (Aquien, 1993 : 79-80)

Dans les *Chansons*, comme dans le *Baladin*, les rimes sont simples, les cadences rapides, les jeux de « maux » (Cuttat, 1993 : 126) fréquents. Ce qui prime, ce sont les sons, quels qu'ils soient. Dans « Chanson de la vie », le lecteur écoute « L'oiseau moqueur : turlututu ! » (Cuttat, 1993 : 19). Dans « Cocagne », le baladin jure :

« Tudieu ! Moi je grouille et je fourmille
de mots, de musique et d'images. »
(Cuttat, 1993 : 142)

Au-delà de l'aspect cocasse de l'interjection initiale, le texte se tisse autour de la dimension ludique de la chanson : l'écho sonore et visuel des deux verbes se réfléchit dans le rythme ternaire du deuxième vers qui cristallise une poésie entre visuel et sonore.

Comme chez Prévert, ces chansons sont presque plus reliées à l'univers des plus jeunes qu'au monde de la poésie des adultes. Ainsi, les références à l'enfance, à l'école ou au collège sont particulièrement nombreuses. Dans la « Chanson de la vie », proche de la comptine, sont retranscrites des remontrances :

« Sa mère dit : non-mon-enfant !
Son père dit : je-l'interdis !
Le bon curé : Dieu-le-défend !
L'instituteur : je-te-punis ! »
(Cuttat, 1993 : 19)

L'anaphore de *dire*, puis l'ellipse de ce même verbe, la segmentation des citations par l'utilisation systématique du tiret, l'emploi du point d'exclamation : tous ces éléments imposent un rythme rapide et font basculer le chant dans la chanson. Ainsi, les références aux chansonnettes renvoient le lecteur à sa propre enfance, comme dans le dernier poème qui se termine sur une variation à partir de « Au clair de la lune », avec « Vous n'avez plus de feu et ma chandelle est morte. ». De même, le *Baladin* voit défiler « Perrette au pot au lait » ou encore la fameuse « souris verte » (Cuttat, 1993 : 154) ... Nous découvrons aussi des personnages de contes, avec la princesse de la « Chanson de la belle au bois », le « vampire » (Cuttat, 1993 : 124) du *Baladin* ou encore la « fée Carabosse » de « L'Âge d'or » (Cuttat, 1993 : 128). Le monde des « livres d'enfance » (Cuttat, 1993 : 122) ouvre alors de nouvelles perspectives : le chant devient une exploration des limites de la voix poétique.

Du chant à la chanson, Cuttat découvre un nouveau mode d'écriture, qu'il répète avec une nouvelle transition, de *chanter* à *chantonner*. L'utilisation d'un suffixe à valeur diminutive transforme son rapport à l'espace poétique. En effet, s'il est bien question de *chanter*, dans le premier poème des *Chansons du mal au cœur*, Cuttat utilise aussi le verbe *chantonner*, qui signifie « chanter à demi-voix », et qui revient à de multiples reprises :

« Seul me reste un cœur malade
qui chantonne tout l'été »
(Cuttat, 1993 : 13)¹

Son chant n'est donc pas un chant à pleine voix, comme cette chanson qui ouvre son recueil *Noël d'Ajoie*, avec « *Il est né le divin Enfant. (Cantique chanté à tue-tête [...])* » (Cuttat, 1993 : 65) : il est timide, fredonné, aux notes discrètement diminuées. Cela n'affecte en rien sa profondeur, mais ce suffixe est caractéristique d'une volonté de quitter l'image d'une poésie grandiose et de s'intéresser à des vers plus humbles :

« J'ai la sainte horreur du sublime.
Sans nulle rime ni raison
je privilégie ce qui rime. »
(Cuttat, 1993 : 132)

Dans « Clair de plume », on retrouve cette idée avec une amusante référence :

« Par Boileau ! j'écris clairement
(après des brousses de ratures)
pour ne pas embrouiller les gens. »
(Cuttat, 1993 : 153)

Cette simplicité conduit le « je » poétique à s'interroger sur la tradition du poète prométhéen :

« Que tisonnent-ils dans l'obscur,
ces poètes, gardiens du feu,
qui n'ont du feu que la brûlure ? »
(Cuttat, 1993 : 153)

Cette question met à distance ceux qu'il désigne par l'article démonstratif : le poète n'est plus celui qui sait une vérité, il affirme sans complexe, dans la « Chanson de la belle au bois » : « Moi j'ai chanté deux ou trois fois » (Cuttat, 1993 : 53). L'incertitude comprise dans la conjonction de coordination renforce l'image d'un poète qui se définit volontiers comme un « vieux troubadour » (Cuttat, 1993 : 105), à la fois héritier de toute une tradition orale de la poésie, errant de ville en ville, et porteur d'une nouvelle humilité.

Le poète « Baladin », danseur virtuose qui joue avec le français, s'attache alors à trouver un nouvel équilibre, où la langue « pèse et [...] pose » (Verlaine, *Jadis et naguère*). La danse de ce saltimbanque renvoie à toute cette conception musicale et matérielle de la poésie, où le poète encourage les mots dans sa « Chanson du bal » : « Allons, dansez ! » (Cuttat, 1993 : 29). La valse des assonances peut alors débiter :

« trois tours de danse joue à joue,
rien que trois tours et tout se joue. »
(Cuttat, 1993 : 29)

A partir de la chanson entre dans la ronde la « chair des mots » (Rancière), des « bruits de bottes » (Cuttat, 1993 : 27) aux « tambours abandonnés » (Cuttat, 1993 : 24). Cuttat entretient avec le chant un rapport corporel, si ce n'est charnel. Il le place dans une perspective concrète, suivant le principe physique qui veut que le son est « une onde matérielle propagée dans un milieu élastique »². A partir de cette idée, le poème devient un espace à deux dimensions, entre le visuel des lettres tracées à l'encre noire sur une page blanche et le son des mots qui résonnent à l'oreille du lecteur, à l'image des rimes et des allitérations qui traversent les vers. Cette dimension matérielle est un défi à la conception spirituelle de la poésie, où le signifiant domine le signifié sans toutefois verser dans l'hermétisme. Cuttat entend ainsi entrer dans ce que Rancière nommait « l'incarnation [que la littérature] remet incessamment en jeu » (Rancière, 1998 : 14). Le corps des mots devient un espace ludique. D'ailleurs, dans *Les Chansons*, les poèmes évoquant le mythe d'Orphée reprennent l'image d'un texte corporel, là où la tradition préfère s'intéresser à l'âme des deux amants :

« Elle est en moi comme une lyre
de silence, comme un délire
muet d'éblouissants éclairs
jusqu'aux racines des entrailles.

Je l'aime ! Et tout mon sang tressaille
comme un grand arbre dans la chair. »
(Cuttat, 1993 : 59)

Corps de la langue et de la voix, le texte se déploie autour de la métaphore du sang, image de l'écriture poétique :

« La mer, qu'on voit de mon bureau,
a bleui le sang de mes veines
qui s'écoule de mon stylo. »
(Cuttat, 1993 : 121)

Le texte est un prolongement du moi, comme dans « Art poétique » :

« Je pisse à la lune, ô délice
qui soulage le corps entier [...].
L'art poétique me dévisse,
me vidange comme un évier
pour que l'ivresse me remplisse. »
(Cuttat, 1993 : 133)

Le parallèle entre l'acte d'écrire et d'uriner lie matériel et spirituel, tout comme les rimes associent les mots. A l'image de Valmont qui rédige une missive sur le dos d'une femme, le poète associe l'écriture au corps, avec « Goethe », « qui pianotait / la mesure de l'hexamètre / sur l'épaule de sa maîtresse » (Cuttat, 1993 : 156) :

« Je fus toujours très satisfait
des poèmes que je vis naître
sur une hanche de tendresse. »
(Cuttat, 1993 : 156)

Le corps de la langue, cette fois, devient propice à diverses virtuosités, puisqu'il ne se donne plus seulement à lire dans un silence presque religieux : l'utilisation de l'exclamation (« Garde-à-vous, sous les drapeaux ! » (Cuttat, 1993 : 24)), du discours direct (« - O mon amour, où donc es-tu ? » (Cuttat, 1993 : 56)) ou de l'interjection (« Hé ! Hé ! le poème a du bon ! » (Cuttat, 1993 : 124)) fait entendre au lecteur la voix du « je » poétique. Les jeux de mots, associés par la proximité phonique, soulignent la matérialité du texte poétique :

« J'attends ma tour, décheux, déchaux,
guettant mon tour, tant qu'il me chaut
de mettre mes vieux jours au chaud. »
(Cuttat, 1993 : 146)

De même, l'emploi d'un langage familier, peu habituel en poésie, participe à cet effet, ici avec l'expression argotique et l'ellipse du pronom personnel :

« Que la mort ait pris rendez-vous,
m'en tamponne le coquillard. »
(Cuttat, 1993 : 129)

Dans ces recueils résonne la vie, de l'enfance à la vieillesse, du bruit à la musique : Cuttat explore les limites de la langue, notamment en y faisant entrer l'univers de la guerre³, qui devient - comme de nombreux motifs - un matériau sonore. L'évocation de l'armée, lieu où l'on chante aussi beaucoup, est alors l'occasion d'explorer les bruits les plus bruts. Le poème résonne du son de la guerre, souvent lié à l'exclamation, à une énumération ternaire ou encore à une allitération en [t] : « Eteins tes jeux, tes feux, tes rondes » (Cuttat, 1993 : 27). Dans « Chanson des noëls de guerre », on retrouve ces procédés, mis en valeur par la répétition entêtante d'un verbe :

« Autour de nous la peur galope
et la mort trotte, trotte, trotte. »
(Cuttat, 1993 : 27)

Symbole de la guerre, l'arme prend alors une nouvelle importance :

« Les baisers secs des mitrailleuses
(leurs aiguilles à tricoter)
contre nos cœurs et devant Dieu
viendront demain nous dire adieu. »
(Cuttat, 1993 : 25)

La mitrailleuse, « arme automatique à tir rapide »⁴, n'est pas un objet fortuit, que l'on pourrait interpréter uniquement comme biographique. Dans une poésie qui laisse à entendre les coups de fusil - « Pan ! dans le cœur. Pan ! dans la tête. » (Cuttat, 1993 : 26) -, elle est surtout la répétition d'un claquement dans le silence du champ de bataille : rapide et efficace, comme la chanson, elle impose un rythme, évoqué par le verbe *tirer* :

« C'est l'histoire qui se répète :
un pauvre diable d'ennemi
qui tire-tire-tire au bout
des petits plombs de rien du tout. »
(Cuttat, 1993 : 26)

En utilisant *répéter*, Cuttat attire notre attention sur la violence du troisième vers. Avec cette arme, le poète « artilleur-artificier » (Cuttat, 1993 : 133) régit la langue comme sa troupe :

« J'étais pour vous l'homme du chant ;
l'homme du champ mène la ronde... »

Ainsi, du champ de bataille au chant musical, il semble que les mots sont, pour Jean Cuttat, autant d'éléments physiques, palpables, écoutables : la langue écrite n'est pas seulement muette, réduite à une lecture sourde où le récepteur s'enferme en soi pour rejoindre l'essence du texte. La musique le plonge dans un univers où le matériel compte autant que le spirituel : l'espace poétique, les échos, le son des mots, la tessiture d'un poète « amoureux d'une souris verte » (Cuttat, 1993 : 154). Chorégraphe de la langue, ce « baladin » des temps modernes esquisse un ballet où l'étoile reste la chair du chant.

Revenir à la poésie chantée du Moyen-âge n'est pas un paradoxe, ni même un anachronisme : Cuttat rejoint la vague de fascination que l'on observe depuis le début du dix-neuvième siècle et l'intérêt du Romantisme pour la littérature médiévale. En

1993, date de publication du texte qui nous intéresse, ce retour en arrière de presque dix siècles est aussi une façon de renouer avec la tradition. L'avenir de la poésie se cristallise dans une nouvelle variation, orientée à la fois vers le passé et le futur. Cuttat y trouve un nouveau moyen d'enchanter le lecteur, lui qui depuis la seconde guerre mondiale est confronté à la difficulté à dire, à une langue désenchantée, au manque de perspectives. Les mots, dans leur texture, sont alors pour Jean Cuttat un moyen de puiser à la source une nouvelle jeunesse.

Notes

¹ De même, p. 29 : « Chantonneront nos pleurs et plaintes ».

² *Trésor de la Langue Française Informatisé*.

³ Jean Cuttat participa notamment à la lutte qui permit la création du 23^{ème} canton de la Confédération helvétique.

⁴ *TLFI*.

Références bibliographiques

Aquien, M., 1993. *Dictionnaire de poétique*. Paris : Le Livre de poche.

Brunel, P., 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Editions du Rocher.

Buschinger, D., 1980. *Musique, littérature et société au Moyen-âge*. Paris : Champion.

Cuttat, J., 1993. *Les Chansons du mal au cœur*. Lausanne : L'âge d'homme.

Finck, M., 2004. *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*. Paris : Champion.

Francillon, R., 1997. *Histoire de la littérature en Suisse Romande*, tome 3. Lausanne : Payot.

Gros, L-G., 1944. *Poètes contemporains*. Marseille : Cahiers du Sud.

Meschonnic, H., 1990. *Critique du rythme*. Paris : Verdier.

Rancière, J., 1998. *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*. Paris : Galilée.