



# Ce que la chair fait au verbe. La poésie en musique incarnée

Jérôme Cabot

## ► To cite this version:

Jérôme Cabot. Ce que la chair fait au verbe. La poésie en musique incarnée. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2020, Poésie & chanson, 1091, pp.179-185. hal-02523638

**HAL Id: hal-02523638**

**<https://hal.science/hal-02523638>**

Submitted on 29 Mar 2020

**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.

**Ce que la chair fait au verbe**  
**La poésie en musique incarnée**  
**Jérôme Cabot**

La poésie a d'abord été un art de l'oralité, et de l'oralité musicalisée. La poésie *était* la chanson. Erato est équipée d'une lyre, pas d'un stylet. Puis l'imprimerie a eu pour effet de séparer la poésie de cette oralité chantante originelle, et de figer en convention les procédés qui y étaient associés : la rime ou le mètre, par exemple, nécessaires à la production, pour une bonne mémorisation, et à la réception, pour un impact accru sur l'écoute par le corps. Ce faisant, la poésie est progressivement devenue savante. Elle est devenue la Poésie. Par la suite, plus récemment, ces procédés, figés dans une codification de ce qui fait poésie, se sont vus, dans un banal mouvement de balancier, décriés comme fausse poésie, scolaire et dérisoire, vers de mirliton, littérature ringarde, tournant le dos à la modernité, ou au futurisme. La poésie du XX<sup>e</sup> siècle a snobé la chanson. Elle a fait plein de belles choses, mais elle en a oublié de chanter.

Parallèlement est apparue une forme orale de la poésie. C'est la chanson. En apparence, mêmes contraintes, mêmes caractéristiques originelles : la rime, le mètre, etc. La chanson opère la réhabilitation de ces procédés désuets. L'oralisation, *a fortiori* la mise en musique et en rythme, les réactivent, et leur donnent une raison d'être pragmatique, une efficacité. Mêmes procédés, donc, mais pas le même style, pas la même classe. On voit aisément ce qui, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, distinguait le poète du chansonnier. Même quand le poète s'essayait, tels Verlaine ou Hugo, à la *chanson d'automne* ou à celles *des rues et des bois*. Et le fossé s'est creusé tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. La poésie s'est majoritairement repliée sur une audience d'élite, la chanson a conquis les oreilles démocratiques – même si, une fois morts, un Brassens, un Ferré, un Nougaro, ont pu se voir, par dérogation, reconnaître la qualité posthume de poètes.

Or, que fait la chanson à la poésie ? Moi qui suis consubstantiellement chercheur en littérature et poète par la bouche, donc essentiellement oral, généralement accompagné du guitariste Bruno Izarn au sein du duo Double Hapax, la question me semble essentielle. Double Hapax propose une poésie brutale sur pneuma zeugma rock'n'roll : le rock'n'roll de Bruno Izarn, le *pneuma* du souffle poétique qui est le mien comme du chorus vocal du

musicien, et le zeugma pour ce drôle d'attelage du concret, celui de l'instrument fait de bois et de bronze, et de l'abstrait, le verbe poétique.

Pour commencer, la chanson donne à la poésie une audience que la poésie n'a plus depuis longtemps. Qu'on pense à ce que Ferré a fait pour les textes de Rimbaud, Verlaine, Apollinaire, Baudelaire, Rutebeuf, Aragon ou Villon. Ou, en espagnol, Paco Ibañez, pour Góngora, Machado, García Lorca, Quevedo et tant d'autres. Mais le gain qu'en retire la poésie n'est pas seulement quantitatif. La poésie ne se contente guère de quantités.

Le principal avantage est que, dans la chanson, la poésie avance masquée. *Larvatus prodeo*. Comme surgissent masquées, dans les rades interlopes où il arrive à Double Hapax de se produire, les figures, familières au répertoire du duo, de Nerval, Villon, Proust, Hugo, ou encore, comme ici, Lautréamont :

*La conjonction de nos existences fut aussi incongrue et stérile que la rencontre fortuite, sur une aire d'autoroute, d'une machine à coudre et d'un banjo alto.*<sup>1</sup>

Dans la chanson, la poésie ne s'affiche pas comme telle. Ni celle des influences, ni celle du texte même. Elle n'a pas ce côté imposant, intimidant, excluant, qu'elle a désormais dans son support imprimé. Elle surprend sa proie comme le fait une fresque de *street-art* au détour d'une rue – alors que le recueil de poèmes constitue une rencontre avec la poésie aussi prévisible que, pour les Beaux arts, une visite au Louvre. L'idée préconçue de l'art qu'on s'attend à trouver en neutralise la capacité subversive, voire la force émotionnelle. Or, la chanson, c'est comme le graffiti, l'aphorisme tagué sur un mur, qui mettent l'art là où on ne l'attend pas.

Au-delà de cet effet commotif du surgissement poétique, la chanson a pour effet d'incarner le verbe poétique, par une voix, un accent, un tempo, un timbre – et mieux encore, sur scène, par un corps, une gestuelle, un visage, un regard. Une érotique du texte. Les trois instances que Dominique Maingueneau et tant d'autres ont soin de distinguer dans le texte imprimé – scripteur, auteur, écrivain – sont confondues dans la poésie incarnée. C'est bien sûr une illusion. L'interprète, qu'il chante la poésie ou même qu'il la déclame, est une *persona*. Même en l'absence de mélodie, il n'a pas le même idiolecte, pas le même timbre, voire pas le

---

<sup>1</sup> Double Hapax, « Sewing banjo » : <https://souterraine.biz/album/anamnese>

même nom (avec un pseudonyme), ni le même costume, que l'individu qu'il était et redeviendra bientôt. Et pourtant, il se donne comme le même corps, il semble le même individu.

La poésie incarnée a donc pour exigence de disséminer des indices pour casser, ou du moins compliquer, la réception platement biographique induite par le Je poétique. Il s'agit de construire une scénographie. Créer une situation qui décuple les potentialités de réception du discours poétique, dès lors enraciné, et adressé. Le morceau de Double Hapax, « Au pied de l'échafaud », inspiré d'une affiche de Toulouse-Lautrec, verbalise les pensées d'un condamné à mort devant la guillotine ; *de facto*, la salle de concert se mue alors en place de Grève, le public se retrouve dans la position de la foule agglutinée pour ce spectacle macabre :

*Me v'là au pied du mur  
 Sans un murmure  
 Mais faudrait pas que ça dure  
 Je serre la mâchoire  
 Je broie du noir  
 Je scelle mes lèvres  
 J'ai de la fièvre  
 Je tiens ma langue  
 Soyons pas mièvres  
 Pas de derniers mots  
 Pas de harangue  
 Ni lamento ni testament  
 Une bouche fermée  
 N'accouche pas de sentiments  
 Et point n'y entrent de mouches  
 Pas même celles qui dans un instant  
 Viendront goûter au sang  
 Qui dégoutte  
 Les mouches qui butinent  
 Le suc de la guillotine  
 Qui s'agglutinent  
 Sur la sève du bois de justice*

*Et qui épongent les bavures du supplice*  
*Goutte à goutte<sup>2</sup>*

Dans la chanson, le lyrisme n'est plus un faisceau de procédés stylistiques, c'est la marque vivante d'une intention, une présence. Palpable. Dans le son, la sueur et les tripes. On voit ce que la chair fait au verbe, avec la poésie incarnée dans la chanson. Le constat est plus radical encore, me semble-t-il, dans le cas du parlé-chanté, cette forme intermédiaire pratiquée par Ferré, Gainsbourg, ou plus récemment Loïc Lantoine. Je précise en préambule que rien ne le distingue formellement de son cousin plus populaire, le *spoken word* issu de la culture afro-américaine, ni de son avatar savant, le *Sprechgesang* expérimenté par Luciano Berio, Stockhausen, Schönberg ou Alban Berg – rien, sinon des aïeux, des étiquettes et des circuits de diffusion différents. Bref, des raisons plus institutionnelles et sociologiques que strictement esthétiques. Dans ses formes les plus récentes, on a pu parler abusivement de slam, au prix d'un appauvrissement et d'un galvaudage dommageables de ce dernier terme, comme j'ai déjà pu le dire dans *Performances poétiques*<sup>3</sup>, en argumentant pour la restriction de ce terme à la seule scène ouverte.

Le parlé-chanté, en se privant des ressources de la mélodie, permet que le texte soit davantage écouté pour ce qu'il dit, et n'autorise pas la médiocrité poétique qu'un texte bien chanté peut supporter. Comme le dit Renaud Papillon Paravel, « certaines chansons deviennent des références, alors que les textes sont affligeants. Parler, c'est être sûr d'être entendu, mais pour les textes, c'est la guillotine. » Le parlé-chanté, certes, dispense le poète de la technicité de l'art lyrique, et peut passer pour une solution de facilité, comme je le revendique dans ce texte :

*Chais pas chanter, alors je slame*  
*Ma voix de casserole, c'est là mon drame, et c'est pas drôle*  
*Je vous interprète la mélodie de mes mots légers ou bien maudits*  
*Et j'ose et dis ma prosodie pianissimo ou allegro*  
*C'est mon fado pour les ados et les adultes*  
*Et j'exulte quand mes métaphores jouent du hard-core*

<sup>2</sup> Double Hapax, « Au pied de l'échafaud » : <https://kestekop.bandcamp.com/album/oxymore-ou-vif>

<sup>3</sup> Editions nouvelles Cécile Defaut, 2017. Voir <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02053669>

Mais qu'on ne s'y méprenne pas, le parlé-chanté impose une technicité non moindre, d'une autre nature. La perspective de l'oralisation poétique musicalisée requiert une écriture au gueuloir. Le *crash test* des vocables. Comme un chanteur fait ses gammes vocales, il s'agit, pour le poète parleur, de faire claquer les consonnes, chanter les voyelles. Il y a une sur-articulation poétique. D'abord, pour se bien faire entendre : il faut, dans un idiolecte où la prévisibilité de ce qui va suivre est bien plus faible que dans la conversation ordinaire, faire en sorte que le mot le plus incongru soit bien entendu pour ce qu'il est. Mais au-delà, c'est la beauté intrinsèque des phonèmes qu'il faut faire claquer. Que les R roulent, que les S sifflent, que les F fouettent, et que les L volent, ou se liquéfient. Que les syllabes ne soient pas moins musicales que la musique elle-même.

Entre le tempo musical et la scansion poétique, le rythme se ressent par le corps : l'octosyllabe swingue, l'alexandrin groove. Qu'on songe au magnifique livre audio *Nous n'avons fait que fuir*<sup>4</sup>, où la prose poétique de Bertrand Cantat recèle des alexandrins blancs, dissimulés dans les paragraphes imprimés, bien visibles à l'oreille, que la mise en musique de Noir Désir fait puissamment résonner.

Loin de la diction plate et monocorde, prétendument blanche (plutôt grisâtre, d'ailleurs) des diplômés d'école de théâtre et des poètes conceptuels, je suis partisan, en jouant du tempo, de l'intensité, du volume, de mettre du relief, de la *dynamique*, au sens acoustique du terme, désignant l'écart de niveau sonore entre les passages les plus forts et les plus faibles d'une œuvre musicale. Au regard de cette richesse, les ressources de la typographie, de la mise en espace du texte sur la page, sont de pâles ersatz, des subtilités solipsistes. C'est beau et suggestif, assurément, mais ce n'est jamais que de la 2D. C'est la beauté plastique – mais, au plastique de la poésie imprimée, la chanson préfère le cuir, matière animale. Le blanc de la page est un artifice d'esthète. Le blanc du silence de la voix suspendu à la résonance d'une note opère une tout autre tension, un suspense, source d'émotion – ou de comique :

*Je l'ai connue en pleine canicule*  
*Elle m'a dit qu'elle voulait que je l'en- // -grosse*  
*Que du contenu de mes testicules*

---

<sup>4</sup> Editions Verticales, 2004.

*Elle comptait faire un gosse<sup>5</sup>*

C'est pourquoi j'ai toujours pratiqué une sobriété à toute épreuve dans l'écrit, conscient de l'impossibilité de mimer l'oral : même pas la peine de faire semblant, à charge pour le lecteur de s'en saisir, sans qu'on tente de lui filer la partition. Etant entendu que, pour ma pratique, le lecteur n'est qu'un auditeur malheureux qui aura raté son rendez-vous avec la scène.

Le parlé-chanté induit donc une écoute moins rêveuse, et est plus direct, plus frontal, plus adressé que le chant : quand on déclame de la poésie musicalisée, on ne ferme pas les yeux, à l'inverse du chanteur qui peut tirer le rideau, et clore aussi les paupières de son auditoire. La chanson de Manu Galure, « Je ferme les yeux », en donne une belle illustration :

*C'est peut-être pour fuir  
Pour fuir quelques secondes  
La tempête du monde, retrouver des eaux bleues  
Dans le noir de mes yeux, des îles enchantées  
Je ferme les yeux pour chanter.*

Avec le parlé-chanté, j'ai le sentiment, au contraire, de l'affronter, cette tempête du monde, de nourrir ma parole de ses bourrasques et ses embruns. Un titre de Double Hapax, « Cavale sauvage », constitue un bon exemple de cette complémentarité : le chant de Bruno Izarn, choral, consiste en une mélodie puissante et hypnotique, dans une langue imaginaire que nous appelons le désespéranto, et qui fait par ailleurs l'objet d'un art poétique du même nom :

*Je parle le désespéranto  
Anthologie négative  
Ivresse des rimes  
Images de fauve  
OVNI novice  
Vice de forme  
Formule brisée*

---

<sup>5</sup> Double Hapax, « Canicule » : <https://kestekop.bandcamp.com/album/cabaret-etrange>

*Y z'exagèrent*  
*Erratique syntaxe*  
*Taxi-brousse on the rocks*  
*Oxymore ou vif*  
*Vif-argent à la page*  
*Agent double*  
*Et double hapax<sup>6</sup>*

De ce désespéranto psalmodié par Bruno Izarn dans « Cavale sauvage », mon discours poétique, bien articulé, parlé, et en français, donne quant à lui une traduction, martelée par l'anaphore qui colle au plus près, amoureuxment, de son chant :

*Il dit qu'il est sauvage*  
*Il dit qu'on ne lui a jamais connu de maître*  
*Il dit que l'horizon est son repaire*  
*Il dit qu'il est le dernier d'une tribu sans âge*  
*Il dit qu'il a appris à courir dans le désert*  
*Il dit que les grandes plaines ne sont plates que pour les géomètres et les notaires*  
*Il dit que la pluie des dieux lui fouette les joues*  
*Il dit que son chant porte plus loin que le cri des loups, que le vol des rapaces<sup>7</sup>*

Bruno Izarn peut fermer les yeux en chantant. Moi, qui le traduis pour un public, je regarde intensément, et alternativement, le sauvage et son audience. Le chant, en tant que tel, n'est pas du discours – même si l'on peut chanter du discours. La musique, encore moins. La musique, sensorielle, sensible, sensitive, primale, est avant le discours, se situe en amont. Un peu comme – paradoxalement – l'art conceptuel, lui qui a besoin des cartels, des notes d'intention, des supports pédagogiques, des laïus des médiateurs culturels, pour expliciter quelque chose. Sauf que, dans la chanson, la musique dit quelque chose de façon consubstantielle. La chanson permet à la poésie d'articuler le discours de la musique. Et la musique rend l'écoute du discours poétique infiniment plus charnelle, plus durable, plus incorporée : plus séduisante au début, plus profonde sur la durée. En chanson, la poésie se perçoit par l'épiderme et le cerveau, dans l'instant et la mémoire. Comme l'a dit Alain

<sup>6</sup> Double Hapax, « Désespéranto » : <https://kestekop.bandcamp.com/album/cabaret-etrange>

<sup>7</sup> Double Hapax, « Cavale sauvage » : <https://souterraine.biz/album/anamnese>



Bashung, « une chanson, on y vient pour la musique, on y reste pour les paroles. » La lecture d'un poème, c'est un flirt platonique avec la muse. La chanson, c'est, séductrice, fidèle et changeante, l'étreinte d'Erato.