



HAL
open science

Gaston Couté, le dernier des poètes maudits

Elisabeth Pillet

► **To cite this version:**

Elisabeth Pillet. Gaston Couté, le dernier des poètes maudits: Chanson, poésie et anarchisme à la Belle Époque. Presses universitaires de la Méditerranée, 356 p., 2011, 978-2-84269-942-0. hal-03050209

HAL Id: hal-03050209

<https://hal.science/hal-03050209>

Submitted on 22 Jul 2021

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.

Gaston COUTÉ
Le dernier des poètes maudits

Chanson, poésie et anarchisme à la Belle Époque

Collection « Arts »

La collection « Arts » accueille des ouvrages, études et essais sur les différentes formes d'art de l'époque moderne et contemporaine. Le fait ou l'objet artistique (œuvre d'art et architecture, performance, cinéma, théâtre et arts du spectacle) et la création, la pratique et la production artistique sont au centre des préoccupations de cette collection mais ils peuvent être analysés sous des angles différents : soit restitués dans leur contexte historique, culturel, esthétique ou théorique ; soit présentés dans une perspective interdisciplinaire de dialogue entre les différentes formes artistiques et de réflexion plus globale sur la représentation et son rapport à la réalité, au corps, sur le lien entre le texte et l'image.

Directrice de collection : Michèle-Caroline HECK.

Collection « Arts »

Gaston COUTÉ
Le dernier des poètes maudits

Chanson, poésie et anarchisme à la Belle Époque

Élisabeth PILLET

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Mots-clés : Couté, poésie, chanson, anarchisme, paysans, cabarets.

Illustration de couverture :
Gravure sur bois d'Alain DELAPORTE pour le poème de G. Couté : *Chanson de braconnier*.

ISBN 978-2-84269-942-0
Tous droits réservés, PULM, 2011.

À Mick

Remerciements

Je tiens à remercier ici ceux qui m'ont apporté leur soutien : avant tout, à la fois pour leur amitié et leur aide précieuse, pour l'enrichissement que m'ont apporté leurs suggestions tout au long de ce travail, Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant et Michel Desproges, qui a de plus mis à ma disposition sa documentation unique sur Couté et a relu les textes du poète.

Merci à Corinne Saminadayar-Perrin pour sa relecture attentive, à Alain Daudé et Robert Turquety pour l'aide à la réalisation du CD, ainsi qu'à ceux qui m'ont aidée à réunir et compléter ma documentation : Louis Lanoizelée et Roger Monclin, aujourd'hui disparus, qui m'ont communiqué leurs archives ; Lucien Séroux, Bernard Gainier, Christian Marcadet, Christian Deschamps, Christian Lassalle ; M. Christophe Gandon, responsable du Musée Gaston Couté de Meung-sur-Loire.

Les artistes qui ont autorisé la reproduction de leurs œuvres sur le CD — Michel Desproges, Hélène Maurice, Bernard Meulien, Gérard Pierron, le groupe Le P'tit Crème — ont apporté une contribution essentielle à cet ouvrage en faisant vivre les textes de Couté dans leur vraie dimension, celle de la voix parlée ou chantée, pour laquelle ils ont été écrits ; qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude. Je remercie également Lyrion Music, les disques Saravah, Mosaic Music distribution, Le P'tit Chariot productions et Fortin Productions.

Enfin, de tout cœur, merci aux nombreux amis qui ont eu foi dans mon projet et m'ont réconfortée dans les moments difficiles ; particulièrement à Pierre Boutan, Marie-Thérèse Chemla, Bernard Meulien, Catherine Pigé-Moreau, Brigitte Roger, Monique Royer, Robert Turquety, Marie-Jeanne Verny, Catherine et Henri Weber, Colette Zannettacci.

Avant-propos

Gaston Couté ? Encore un de ces auteurs mineurs, oubliés et justement oubliés que la passion exclusive et érudite d'un lecteur vient inopportunément tirer du néant où il méritait de reposer : tel est, peut-être, le jugement qu'aura spontanément formé le lecteur qui aura saisi une première fois ce volume, jeté un œil sur la table des matières, et qui parcourt maintenant les premières lignes de cet avant-propos. Dans ce cas, ce lecteur commettra plus qu'une injustice, une énorme erreur, comme j'ai eu moi-même le tort lorsque Élisabeth Pillet, il y a quelques années, m'a parlé pour la première fois de Gaston Couté — alors un parfait inconnu pour moi —, de soupçonner que son prosélytisme enthousiaste avait obscurci son sens des valeurs esthétiques.

Il faut admettre que la vraisemblance parlait en ma faveur. Il serait facile de citer les noms des *minores* dont des spécialistes monomaniaques et confits en dévotion littéraire ont sauvé la mémoire et les œuvres, avec la complicité d'éditeurs en mal de livres ou d'universitaires en mal de colloques. Certains de ces *minores*, grâce à la ténacité de leurs *supporters* et à la lassitude de tous les autres, sont même parvenus à se glisser parmi les *majores*. Alors que dire de Gaston Couté, artiste des cabarets montmartrois, fils d'un meunier beauceron, poète-chansonnier libertaire, mort à trente ans, en 1911, de faim, d'alcoolisme, de pauvreté ? de Gaston Couté, si absolument ignoré de l'université littéraire que ce parfait anonymat fait d'Élisabeth Pillet la seule « coutéienne » ou « coutéenne » de France et, sans doute, du monde ?

Mais, justement, cette anomalie est trop énorme, trop scandaleuse pour ne pas susciter des soupçons. Tout d'abord, elle concerne essentiellement le monde scolaire et universitaire — les institutions qui ont, au premier chef, la garde du Panthéon des grands auteurs ;

en revanche, il existe depuis longtemps, chez les connaisseurs de poésie populaire ou de chanson contestataire, un cercle nombreux, fidèle et constamment renouvelé de vrais amateurs : Élisabeth Pillet en évoque l'histoire dans l'un des chapitres de son livre. Surtout, il suffit de lire les textes de Couté, d'entendre ses chansons mises en voix par l'un ou l'autre de ses interprètes (parmi lesquels Édith Piaf, Pierre Brasseur, Bernard Lavilliers), pour se rendre à l'évidence : on a affaire, sans hésitation possible, à un auteur d'une exceptionnelle expressivité, à un auteur qui, par sa capacité à concentrer dans ses textes la violence, l'énergie de la révolte, la force déflagratrice de l'imagination et la puissance de l'invention verbale, est de la famille des Rimbaud ou des Lautréamont — pour rester dans la même aire chronologique.

Or, Rimbaud et Lautréamont sont devenus deux auteurs-culte des jeunesses révoltées. Plus que jamais, se pose la question irritante, obsédante de l'effacement mémoriel de Gaston Couté. Tout bien pesé, je ne vois que trois raisons possibles.

D'abord, Gaston Couté était un chansonnier. Du moins, ses textes, qu'ils fussent parlés ou chantés, étaient faits pour être interprétés. Couté n'était pas un auteur de recueils mais, au plein sens du terme, un auteur-interprète. Sa vie a été en tous points celle d'un poète maudit, comme ceux dont on recueille avaricieusement les moindres bribes écrites pour des œuvres complètes toujours à recommencer. Mais il a eu le malheur d'être un homme de spectacle. Des écrivains, l'histoire littéraire est toute prête à reconnaître que certains ont le droit d'écrire pour des *happy few*, selon la formule célèbre de Stendhal ; on se laisserait même aller à les préférer aux autres. Pour les chansonniers, au contraire, tout se passe comme si leur valeur artistique dépendait de leur succès, et seulement de lui : on ne parlera donc, pour le XIX^e siècle, que de Béranger, Dupont, Bruant, tout en laissant entendre, non sans inconséquence ou mauvaise foi, qu'un art soumis à ce point à son public ne peut être que de second ordre. Il ne s'agit pas de refaire ici l'inévitable parallèle entre poésie et chanson — qui d'ailleurs, répétons-le, ne concerne que partiellement Couté. Mais de constater, pour une fois, que la poésie du XIX^e siècle — celle de Hugo, Musset, Nerval, Verlaine, Rimbaud, Laforgue — ne peut se comprendre sans les liens d'innutrition réciproque qu'elle a constamment entretenus avec la chanson ; et que, pour le formuler brutalement, faire l'histoire de la poésie du XIX^e siècle en laissant de côté la chanson qui, aux côtés du théâtre et de la presse, constitue le vrai décor de la culture d'époque et l'une des sources principales de l'imaginaire collectif, est purement et simplement un contre-sens historique.

Ensuite, Gaston Couté était un poète-chansonnier anarchiste, qui a soutenu activement

toutes les luttes ouvrières et syndicales. Or, s'il existe tout de même, malgré les préventions élitistes ou bêttement scolaires des défenseurs du temple poétique, une tradition vivante de poésie et de chanson engagées, celle-ci a accédé au grand vedettariat dans l'enthousiasme du Front populaire puis du marxisme militant de l'après-guerre. Cette tradition-là, sous des formes très diverses, avait pour socle commun la dénonciation de la violence sociale et de l'arbitraire, un esprit de contestation qui se nourrissait d'une forme d'idéalisme, de l'adhésion à des valeurs supérieures — justice, égalité, liberté... — : en un mot, encore et toujours le vieux fonds romantique, actualisé grâce à l'expérience politique ou sociale acquise pendant les combats républicains. Mais que faire de l'œuvre de Gaston Couté, dont l'inspiration libertaire n'a jamais transigé avec quelque bon sentiment que ce soit, dont l'âpreté n'offre aucune ligne de fuite idéaliste ? Il n'est pas étonnant, somme toute, que le premier à le redécouvrir ait été un professeur maurassien, Romain Guignard : les textes de Couté avaient cette véhémence provocatrice qui plaît toujours aux intellectuels de la droite extrême — comme celle d'un Bloy, d'un Bernanos ou d'un Céline. À cette différence près, bien entendu essentielle, que chez Couté la radicalité de la révolte contre l'ordre bourgeois prend sa source dans l'affirmation passionnée du droit au bonheur, non pour quelques quelques êtres d'élite, mais pour chacun des « frères humains » à qui il prête sa voix.

Enfin, Gaston Couté était un poète-chansonnier patoisant, empruntant des mots et des tournures à sa Beauce natale. Double handicap pour l'auteur. La mythologie révolutionnaire française est fondamentalement urbaine voire parisienne, et on lui prête plus volontiers l'accent des faubourgs que le parler paysan, surtout lorsque ce parler vient, non pas du Sud rouge, pauvre et viticole, mais des riches plaines céréalières du Centre. Et puis, il devenait trop facile et tentant de le cantonner dans le folklore des littératures régionales. Alors qu'il en est des provincialismes chez Couté, qui a d'ailleurs écrit aussi bien en français standard, comme des ardennismes chez Rimbaud : par leur étrangeté même, ils apportent à l'imaginaire du texte une dimension supplémentaire, qui entraîne avec elle la force indicible de la terre et du labeur paysan, la présence épaisse et familière du réel, ainsi que le souvenir enfoui de l'enfance. La seule différence, de Rimbaud à Couté, est que les ardennismes sont tellement fondus et disséminés dans le français scolaire du premier, qu'ils ne constituent plus qu'une petite musique d'arrière-plan, d'ailleurs imperceptible à la plupart des lecteurs, alors que, chez Couté, la compréhension des textes demande à la première écoute, il faut le reconnaître, un peu d'attention et de disponibilité d'esprit. Mais le jeu en vaut la chan-

delle, et on se prend à aimer cette parlure singulière au point de ne plus pouvoir imaginer d'entendre la souffrance violente du « gâs qu'a mal tourné » dans un autre langage.

L'ouvrage d'Élisabeth Pillet est donc un livre essentiel. Sur l'œuvre de Gaston Couté, bien sûr, parce qu'elle évite les pièges du monographisme hagiographique de la façon la plus simple et la plus efficace : en étudiant cette œuvre systématiquement, rigoureusement, comme elle le ferait d'un Hugo ou d'un Baudelaire — passant en revue les mots, les rythmes, les images, les figures énonciatives, les formes phoniques avec l'attention qu'ils méritent. Cette partie de l'ouvrage permet de passer magistralement en revue les caractéristiques d'une poésie mettant l'inventivité verbale, la fantaisie comique même, au service d'un sujet lyrique dont la parole, la voix, l'épaisseur sonore même sont d'une présence extraordinaire : tout simplement, Élisabeth Pillet, peut-être pour la première fois de façon aussi nette dans un travail de critique littéraire, donne à concevoir et à ressentir cet *expressionnisme* poétique de langue française, qui réunirait, par exemple, aux côtés de Couté, Rimbaud (encore lui !) et Verhaeren — trois poètes des campagnes à blé, au fait —, et que l'attention exclusive portée au symbolisme fin de siècle, si urbain, si maniéré, si aristocratique et si policé, est scandaleusement parvenue à éclipser.

Mais le travail d'Élisabeth Pillet, venant après l'ouvrage de François Caradec et d'Alain Weill¹, constitue aussi une contribution capitale à l'histoire de la chanson de la Belle Époque et de ses cabarets montmartrois, à l'interprétation sociologique et culturelle de ces lieux de spectacle ambigus, devant constamment monnayer leur succès au prix de compromis passés avec les attentes de leur public et de leur époque. Sur un tout autre plan, le destin d'Alphonse Allais, humoriste d'avant-garde devenu blagueur professionnel pour la grande presse populaire, est exemplaire de ces accords tacites passés avec la *doxa* ambiante. Élisabeth Pillet, justement parce qu'elle se situe du côté de la poésie militante, et aux côtés d'un poète militant qui n'a jamais passé l'un de ces accords et qui pour cette même raison a été broyé par ce monde du spectacle contestataire, apporte un éclairage très neuf pour comprendre cette histoire, grâce à son érudition qui est d'autant plus impressionnante qu'elle sait rester discrète, et, en particulier, met en pleine lumière le tournant droitiste voire nationaliste qui, à partir de 1905, met brutalement sur la touche la culture libertaire — même sur la Butte ! — et prépare les esprits, sur fond de chansons populaires et « patrouillotiques », à la Grande Guerre qui se profile.

1. François CARADEC & Alain WEILL, *Le Café-concert, 1848-1914*, Paris, Fayard, 2007.

Il est cependant encore un enseignement qu'il faut tirer du livre d'Élisabeth Pillet, et c'est celui sans doute qui me touche le plus. Gaston Couté, poète-interprète, était l'auteur, pleinement auteur et écrivain, de textes à dire ou à chanter : et à ce titre le modèle de cette forme d'art qui implique, pour être appréciée dans sa vraie plénitude, la voix *et* l'écrit, qui se situe dans un entre-deux improbable où le silence et la parole ne cessent de s'appeler mutuellement l'un et l'autre, grâce à la force d'incarnation du poète qui les réunit en sa personne, face au public, puis à celle des interprètes qui lui substituent leur propre présence, tout aussi artistique. Cette forme d'art est, bien sûr, celle de la chanson — qui deviendra justement un art majeur au cours de ce xx^e siècle dont Couté n'aura connu que les premières années — ; mais elle définit plus généralement tout l'univers protéiforme du lyrisme moderne, auquel appartiennent aussi bien le poète romantique, l'humoriste fin de siècle, le « chanteur à texte ». Enfin, cet art est tout simplement aussi, je le crois bien, celui même de la poésie telle qu'en elle-même ; de la poésie qui, toujours, a besoin du livre, pour s'en échapper à volonté.

Alain VAILLANT

Introduction

Si le nom du poète Gaston Couté (1880-1911) est à peu près absent des recherches universitaires, des histoires littéraires et des manuels scolaires, son œuvre montre une belle vitalité. Depuis plus d'un siècle, les textes sont dits, chantés, cités et récités, mis en musique, lus, partagés, réédités ou patiemment recopiés à travers la France, dans des lieux très divers ; la voix du poète continue ainsi de résonner, de susciter l'émotion, elle accompagne la vie de lecteurs qui savent ses vers par cœur. Max Jacob aimait la poésie de Couté ; Pierre Seghers la réédita ; au nombre de ses interprètes figurent de grands noms du spectacle et de la chanson : Pierre Brasseur, Yves Deniaud, Édith Piaf, Jacques Douai, Cora Vaucaire, Monique Morelli, plus près de nous Bernard Lavilliers. Un disque consacré au poète a obtenu en 1980 le Prix de l'Académie Charles Cros ; l'édition la plus complète de ses œuvres, en cinq volumes, réalisée entre 1976 et 1980 par une association de lecteurs, s'est vendue à plusieurs milliers d'exemplaires. En ce début du XXI^e siècle, des dizaines d'interprètes, les uns amateurs, d'autres semi-professionnels ou professionnels, ont ses textes à leur répertoire.

Réception paradoxale d'une œuvre elle-même déconcertante au premier abord : patoisante et violemment révoltée, sociale et lyrique, à dire, à lire ou à chanter, à la fois enracinée dans son époque et d'une étonnante modernité... Qui était Couté ? Quelle fut sa place dans le paysage littéraire et culturel du tournant du siècle ? Comment rendre compte de l'intérêt que l'œuvre continue de susciter ? Telles sont les interrogations qui ont donné naissance à cet ouvrage.

Notre enquête s'est fondée sur plusieurs approches complémentaires : la connaissance des faits biographiques et des données historiques qui en constituent l'arrière-plan ; une étude

interne des textes, visant à faire mieux percevoir cette voix si singulière ; enfin une enquête de réception, mettant en relation l'œuvre avec l'horizon d'attente existant.

La perspective s'est considérablement élargie au fil des questions qui surgissaient. En effet l'analyse interne s'appuie nécessairement sur la compréhension des genres dans lesquels s'inscrit l'œuvre ; or il s'agit ici de chansons et de ce que nous proposons d'appeler, d'un terme qui s'employait à l'époque, la poésie à dire : textes écrits pour être dits en scène devant un public. Ces genres, qui sont des catégories très extensives et très anciennes, se déclinent de façon différente selon les cultures et les époques, et à l'intérieur d'une même aire et d'une même période selon les sphères culturelles où ils sont pratiqués. Lorsque le jeune poète arrive sur la scène littéraire, il s'agit essentiellement du café-concert, première forme du divertissement de masse en France ; mais également de deux circuits de production et de diffusion à public plus restreint, ceux où il fera l'essentiel de sa carrière : les « cabarets artistiques » de Montmartre et du Quartier Latin et la culture révolutionnaire militante, socialiste, anarchiste et/ou syndicaliste. Ces trois sphères ont chacune leur public (lui-même composite) et leurs artistes, leur répertoire, leurs lieux, leurs valeurs esthétiques, idéologiques et linguistiques. Mais elles présentent aussi des points de contact et des chevauchements, entre elles et avec la littérature légitimée ou en voie de légitimation. Nous avons pris appui pour en rendre compte sur d'excellents travaux existants sur tel corpus, tel établissement ou ensemble d'établissements, tel ou tel auteur ou artiste. La spécificité de notre approche — qui comporte l'inconvénient inévitable de devoir schématiser des descriptions très approfondies et nuancées, auxquelles nous renvoyons — est la mise en relation de ces circuits culturels ; en effet, les considérer isolément ne permet pas de rendre compte des choix qui s'offraient à Couté et à ses contemporains — artistes ou publics.

Par ailleurs le déroulement de la carrière du poète, en dépit de sa brièveté — une douzaine d'années — est marqué par un net tournant dans la réception. Nous avons pris en compte cette dimension diachronique ; ce qui nous a amenée à observer d'importantes évolutions au sein des sphères culturelles considérées, et par voie de conséquence dans leurs modalités de coexistence. Même sur cette courte période, les relations entre circuits culturels apparaissent comme un processus éminemment dynamique et en dernier ressort historique.

Si l'œuvre poétique de Couté est au cœur de notre analyse, celle-ci apporte ainsi des données et des éléments de réflexion qui participent de problématiques plus générales. Tout d'abord celle de la poésie orale au sens le plus large : chansons et textes dits, récités, racon-

tés ou joués, lyriques et/ou narratifs. Nous nous situons ici dans la perspective de l'important ouvrage de Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*¹ ; cette vaste et stimulante somme théorique s'appuie sur un très large éventail d'exemples, pris dans des aires géographiques et des époques très diverses, mais ne fait qu'assez peu appel à la France du XIX^e siècle. À cet égard, la connaissance de l'œuvre de Couté et de celles qui l'ont précédée ou en sont contemporaines est un pas dans une direction de recherche encore peu développée dans le domaine français pour l'époque moderne : l'étude d'œuvres de langage à transmission orale conçues d'abord pour être interprétées devant un public, en tant qu'elles diffèrent de textes poétiques prévus pour la publication et la lecture silencieuse.

Cette étude, dans sa dimension historique, se veut également une contribution aux recherches récentes sur la culture médiatique — presse ou littérature de masse ; elle éclaire en effet un pan mal connu de notre histoire culturelle au XIX^e siècle et à l'aube du XX^e siècle. On connaît mieux aujourd'hui la massification de la littérature par l'imprimé ; beaucoup moins ce qu'il advient, dans le même temps, de la culture orale. Or celle-ci ne disparaît nullement, mais se recompose et s'adapte dans les conditions nouvelles de la diffusion par l'imprimé, de l'urbanisation, de l'accès de nouvelles couches sociales à la culture et aux loisirs. Par quels circuits, dans quels lieux, pour quels publics ; comment s'affrontent ou se combinent oralité et culture écrite, valeurs esthétiques et commerciales, goûts du « peuple » et du public bourgeois, censure et logique libérale... Telles sont quelques-unes des questions sur lesquelles le cas de Couté conduit à s'interroger.

Ce travail intéresse également l'histoire sociale et politique, bien au-delà de Couté, anarchiste et artiste engagé. Car l'œuvre s'inscrit dans un ensemble complexe de représentations des paysans d'une part, du « peuple » d'autre part, qui sont en interrelation avec les évolutions sociales de la période, et font partie de l'histoire de ces groupes.

Nous présenterons tout d'abord une analyse de la scène parisienne de la chanson au tournant du siècle, au moment où Couté y fait ses débuts. Il s'agit là de saisir ce qui se jouait dans les « cabarets artistiques » de Montmartre et du Quartier Latin, dont l'inventivité et le succès ont été maintes fois célébrés et quelque peu mythifiés — y compris et peut-être surtout par les artistes eux-mêmes. Ces lieux originaux, creusets de toutes sortes de formes artistiques et des essais littéraires les plus échevelés, ne sont pas nés de rien, et n'existent pas seuls, mais en interaction et en complémentarité avec d'autres lieux de la chanson ; ils évoluent

1. Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Seuil (coll. « Poétique »), 1983.

par ailleurs assez vite. Nous rendrons compte de ces liens en synchronie et en diachronie. Nous examinerons ensuite le répertoire, en centrant l'analyse sur deux aspects relativement mal connus — les travaux existants portant surtout sur les formes de l'humour et du rire — et pourtant essentiels, aussi bien pour situer Couté que dans une perspective plus générale, en raison de leur importance dans les spectacles : l'oralité, et les représentations du peuple.

Les deux chapitres suivants seront consacrés à la biographie du poète et à une présentation sommaire de son œuvre. Le parcours de Couté est sous certains aspects caractéristique d'une génération — né en 1880, dans une famille de meuniers, c'est-à-dire d'artisans aisés, il fait partie des « nouvelles couches » dont la République favorise l'accès à la culture et à l'ascension sociale. Tournant le dos à ces perspectives, il fait, comme quelques autres, le choix de la vie de « poète-chansonnier ». Le succès que rencontre son œuvre originale et sans concessions à la fois auprès des militants des fêtes révolutionnaires et du public bourgeois des cabarets, puis la désaffection de ce dernier et la mort du poète à trente ans sont les faits principaux de sa brève trajectoire ; nous les replacerons dans leur contexte.

Notre enquête s'achèvera sur un questionnement intra-littéraire ; reprenant notre étude aux premières années du siècle, nous situerons l'œuvre dans l'ensemble des représentations des paysans et du peuple produites dans la chanson et en littérature, entre le tournant du siècle et la guerre. Nous avons tenté de rendre compte aussi justement que possible des œuvres produites dans chacun des circuits ; de cette étude se dégagent, on le verra, des spécificités, mais aussi de fortes convergences. La recherche poétique de Couté va à contre-courant de ces tendances fortes, ce qui explique en partie le silence dans lequel elle est tombée depuis près d'un siècle. Ce silence ne fut toutefois jamais total ; à toutes les époques, des admirateurs rares mais fervents du poète ont entretenu la flamme. Nous rappellerons les principales péripéties de ce sauvetage d'une œuvre par ses lecteurs.

Place ensuite à la poésie de Couté, telle qu'elle nous parle aujourd'hui. Nous proposons ici un choix de textes ; cette disposition quelque peu inhabituelle nous a paru la meilleure dans ce cas, étant donnée la diffusion relativement restreinte de l'œuvre. Les textes écrits sont complétés par un choix d'enregistrements. Nous incitons vivement le lecteur à commencer par leur écoute, car les textes patoisants sont d'une lecture assez difficile pour qui ne les a jamais entendus. Surtout, les œuvres de Couté, écrites pour être dites ou chantées, ne prennent leur pleine dimension qu'à travers la voix d'un interprète.

La dernière partie sera consacrée à l'écriture coutéenne. Après une longue fréquentation de l'œuvre, nous avons souhaité l'approcher d'un peu plus près, mieux la connaître et faire partager à nos lecteurs — « coutéens » anciens et nouveaux — cette exploration passionnante en elle-même, mais aussi par les réflexions qu'elle suscite sur le genre de la poésie orale, dont le talent de Couté fait apparaître avec éclat les potentialités.

Itinéraire d'un poète à l'ère médiatique

Culture orale urbaine et voix populaires au tournant du siècle

L'œuvre et la carrière de Couté se situent en marge du monde littéraire. Elles relèvent d'autres sphères culturelles : les « cabarets artistiques » de Montmartre et du Quartier Latin, la culture militante du mouvement ouvrier, et de façon beaucoup plus marginale le café-concert. Ces trois circuits sont très actifs dans la France de la fin du dix-neuvième siècle ; des dizaines de milliers de textes y sont produits et diffusés. La culture orale y vit sous des formes diverses, se modifiant considérablement en s'adaptant aux nouvelles conditions socio-économiques, urbanisme, développement des loisirs, nouveaux publics, nouveaux auteurs et diffusion massive de l'imprimé. Chaque sphère a ses caractéristiques propres, mais les échanges et les interactions sont nombreux. C'est dans cet horizon d'attente composite que s'inscrit Couté, plus précisément dans un cadre générique — des formes textuelles, en particulier poétiques, modelées par l'oralité — et dans un ensemble de représentations de la parole populaire, du peuple et des paysans. En vue de saisir le sens des choix du poète — choix de vie et choix esthétiques — la portée de l'œuvre et son originalité, il importe d'enquêter tout d'abord sur cet intertexte et ce contexte : répertoires, émergence de tel ou tel auteur ou caractéristiques de telle œuvre, qui eux-mêmes ne prennent toute leur signification qu'en relation avec l'histoire des lieux et de leur situation institutionnelle. Nous prendrons pour fil conducteur les « cabarets artistiques », qui jouèrent un rôle déterminant dans le déroulement de la carrière de Couté comme dans son inspiration.

L'émergence des « cabarets artistiques »

L'apparition de ces établissements est une étape d'un processus commencé dans la première moitié du siècle, avec l'essor rapide à Paris et dans les grandes villes des cafés-concerts, établissements commerciaux, mais aussi de nombreuses sociétés chantantes d'amateurs, dont les plus populaires, les « goguettes », jouèrent un rôle important dans la diffusion des idées républicaines. Le Second Empire les ayant interdites, les classes populaires se tournèrent en masse vers les cafés-concerts, qui devinrent pour une trentaine d'années le seul lieu public — hors la rue — où l'on pouvait entendre des chansons. Tournant décisif qui scinde désormais les participants en deux catégories : des professionnels, interprètes, auteurs, musiciens, rétribués par des propriétaires d'établissements et des éditeurs ; et un public de consommateurs.

Le répertoire des cafés-concerts comporte des numéros visuels : « curiosités », jongleurs, pantomimes..., des chansons bien sûr, mais aussi des textes dits ou joués, d'autres associant chanté et parlé. La gaîté y est débridée, elle joue sur les ressorts comiques carnavalesques : sexe, scatologie, dérision généralisée, jeux verbaux échevelés. Mais le public apprécie aussi des textes sérieux : chansons sentimentales, patriotiques ou sociales, « chansons vécues », etc. Les cafés-concerts sont étroitement surveillés par une censure préalable qui sera maintenue jusqu'en 1906. Sous l'influence conjuguée de ce contrôle — qui entraîne inévitablement l'autocensure —, de la visée commerciale qui incite à ne déplaire à aucune composante du public, et de l'effet culturel unificateur de la culture médiatique écrite, le répertoire s'édulcore progressivement. À travers tâtonnements et contradictions, un compromis est trouvé sur quelques éléments qui rencontrent un large consensus : le rire et la détente, l'érotisme — jolies filles déshabillées et grivoiserie ; la composante socialement subversive disparaît presque complètement. Le processus est à peu près achevé vers 1880. À cette date tous les groupes sociaux fréquentent le café-concert, qui peut être considéré comme la première forme du spectacle de masse en France ; les textes se vendent par dizaines de milliers.

L'expression de la critique sociale se trouve ainsi progressivement circonscrite au cadre d'une culture ouvrière qui se développe et parvient à créer et diffuser un certain nombre de chansons, malgré des conditions difficiles¹. Sous l'Empire, les auteurs sont lourdement sanctionnés, les peines d'emprisonnement et de déportation ne sont pas rares. La Commune est

1. Voir Robert BRÉCY, *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au Front Populaire*, Hier et Demain, 1978.

marquée par une « orgie de chants », selon l'expression d'un rapport de police, mais la répression reprend aussitôt après. Les chansons des communards sont interdites ; on les copie à la main dans les cahiers de chansons, quelques-unes sont publiées à l'étranger. Si la proportion entre textes sérieux et comiques est l'inverse de celle du café-concert, l'esthétique n'en diffère guère ; elle s'inspire essentiellement du romantisme ou du réalisme.

Les institutions littéraires ignorent dans l'ensemble la culture révolutionnaire, comme elles le font des recherches poétiques nouvelles qui donneront naissance au symbolisme. Le café-concert, véritable phénomène de société, apparaît dans la critique journalistique ; mais celle-ci ne cesse de déplorer son ineptie, sa vulgarité, sa platitude.

Cette configuration se modifie sensiblement dans les années 1880 ; les « cabarets artistiques » vont alors offrir un lieu tout aussi gai que le café-concert mais plus acceptable culturellement. Leur apparition, comme l'a montré Jerrold Seigel¹, est une étape importante dans le resserrement des liens entre entreprises commerciales et vie artistique et littéraire qui marque la fin du dix-neuvième siècle. Les mécènes se font de plus en plus rares, conduisant les artistes à rechercher d'autres moyens d'existence, tandis qu'un nouveau public potentiel, les classes moyennes, se constitue progressivement. Cette évolution se fait sur deux rythmes : l'un lent et continu, celui des progrès de l'alphabétisation et de l'élévation du niveau de vie ; l'autre, par à-coups, au rythme des crises politiques et sociales. Celle de 1877, qui aboutit à la stabilisation du régime républicain, est l'un de ces tournants.

Dès 1878, Émile Goudeau, jeune fonctionnaire d'origine provinciale, fonde dans un grand café du Quartier Latin le Club des Hydropathes, largement ouvert aux artistes prêts à se produire et au public des consommateurs. Il vise ainsi très consciemment à répondre aux besoins de sa génération : mettre en relation de jeunes écrivains et artistes entre eux et avec un public ; en effet les « bohèmes » sont d'origine souvent provinciale et petite-bourgeoise, sans relations dans le monde littéraire. Entre 1878 et 1884 éclosent d'autres groupes où se retrouvent en partie les mêmes personnes — « Hirsutes », « Jemenfoutistes », « Zutistes » et « Incohérents ». Mais dès 1881, le cabaret du Chat Noir, né de la rencontre de Goudeau avec Rodolphe Salis, irrésistible bonimenteur, doué d'un sens très sûr du spectacle et de la publicité, connaît un succès qui va bien au-delà du cercle des bohèmes.

Le Chat Noir s'attire la faveur de personnalités influentes grâce auxquelles il échappe à la censure ; liberté d'expression unique à l'époque pour les lieux où l'on chante. Il devient

1. Jerrold SEIGEL, *Paris bohème 1830-1930*, Gallimard, 1991.

un endroit à la mode ; la revue éponyme connaît également le succès. En 1885, l'installation dans une nouvelle salle plus spacieuse s'accompagne de nouveaux choix esthétiques et commerciaux. Le prix élevé des consommations opère une sélection dans le public ; les étudiants font place à la bourgeoisie aisée. Le cabaret et son spectacle prennent alors le pas sur la promotion d'écrivains et d'artistes. Une attraction prend progressivement une place centrale, reléguant poèmes et chansons au second plan : le théâtre d'ombres, forme artistique originale, inspirée des ombres chinoises mais aussi des marionnettes du spectacle forain ; le commentaire est tantôt dit, tantôt chanté et accompagné au piano. Le succès est énorme ; quarante pièces seront données entre 1886 et 1896. Dès 1889, le Chat Noir donne sa première chaque année devant la presse, comme un théâtre, et les entrées deviennent payantes.

Un des artistes, Aristide Bruant, a trouvé une formule qui plaît : chansons populistes sur les barrières de Paris et chansons patriotiques. Il fonde en 1885 dans le local laissé vacant par le Chat Noir son propre cabaret, le Mirliton, lui aussi accompagné d'une revue. À la suite de ces deux établissements, plusieurs autres s'ouvrent dans les années 1880, à Montmartre surtout, quelques-uns au Quartier Latin, et bénéficient de la même liberté d'expression.

C'est l'intense bariolage de styles, la coexistence de genres, thèmes et formes venus d'horizons culturels différents qui fait l'originalité et le charme de ces lieux nouveaux : les jeunes mouvements littéraires, symbolistes ou décadents, y sont bien représentés ; mais leurs textes alternent avec d'autres, où l'on retrouve la folle gaîté du café-concert, sa fantaisie verbale ou sa grivoiserie, et des genres sérieux et consensuels comme la romance sentimentale ou les chants patriotiques. L'appellation de « cabarets artistiques » dit bien cette dualité. De plus les cabarets mettent à profit la liberté que n'ont pas les cafés-concerts : ils font la satire de la vie politique et des personnalités du régime, on y entend des textes sociaux et révolutionnaires. Des formes artistiques plus spécifiques s'y élaborent : nous avons mentionné les pièces d'ombres, citons également les formes d'humour « moderne » qu'ont fait connaître les travaux de Daniel Grojnowski.

On peut tout faire au cabaret ; on pourrait même dire qu'il faut tout faire et tout tenter, puisque l'audace et la provocation sont précisément ce qu'on vient y chercher. À peu près n'importe qui peut tenter sa chance devant le public pour quelques soirées, à condition de plaire. Cela est vital — au sens propre, car les œuvres constituent pour la plupart des auteurs leur principal moyen d'existence. Malgré les références fréquemment faites par les critiques et les artistes aux sociétés chantantes du début du siècle, dont le Chat Noir est

souvent présenté comme l'héritier, il y a là une différence fondamentale. Les cabarets constituent la première forme de la chanson littéraire moderne telle qu'elle se développera aux ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles, à l'intersection des deux sphères dominantes de la culture médiatique et de la culture légitimée. D'où une ambivalence constitutive qu'a mise en lumière Jerrold Seigel : la bohème dans tous ses avatars fut pendant un siècle un espace où la société bourgeoise, en voie de se former et de se définir, explorait ses frontières et ses zones d'ombre, un banc d'essai de valeurs et d'idées marginales.

L'opposition [entre vie de bohème et vie bourgeoise] est si solidement ancrée et vient si aisément à l'esprit qu'elle peut nous induire en erreur, car elle implique un genre de séparation et une intensité d'hostilité, fréquemment démentis par l'expérience. La bohème a souvent exercé sur bien des bourgeois endurcis une forte séduction, qui n'a d'égale que dans les instincts et les aspirations fondamentalement bourgeois de nombreux bohèmes¹.

Dans les années 1880, première phase de stabilité du régime républicain, où la bourgeoisie jette les bases d'une société nouvelle, les cabarets jouent pleinement ce rôle de lieu d'exploration de tous les possibles.

Les artistes vivent plus ou moins bien leur dépendance vis-à-vis du public, et la nécessité de concilier des valeurs idéologiques et/ou esthétiques très différentes. Pour Salis et Bruant, qui sont à la fois auteurs-interprètes, directeurs artistiques et directeurs commerciaux de leurs établissements, l'ambiguïté semble être une seconde nature, assumée sans états d'âme ; pour d'autres les choses sont moins simples. La dérision généralisée et l'autodérision sont sans doute un des moyens de surmonter le malaise ; on sait l'importance au cabaret des formes d'humour caractérisées par l'ambivalence, le second degré, la mystification. Souvent aussi les artistes écrivent dans plusieurs genres. Jules Jouy est emblématique à cet égard : pilier des Hydropathes et du Chat Noir, « nègre » de Bruant pour quelques chansons, il donne aussi ses « chansons du jour » au *Cri du Peuple* : textes de formes et de styles très divers, dont certains deviendront des succès au café-concert². Par ailleurs il anime pendant plusieurs années, au Chat Noir, une goguette hebdomadaire, non commerciale, où les participants

1. Jerrold SEIGEL, *Paris bohème* [...], *op. cit.*, p. 15.

2. Citons *Fille d'ouvriers* et surtout le poème *La Veuve* (1887), tableau expressionniste d'une exécution capitale. Ce poème était alors dit et non chanté ; il ne fut mis en musique que bien plus tard.

viennent avec leurs textes. Il arrivait que Jouy écrive deux versions d'un texte, l'une pour le cabaret, l'autre pour le café-concert¹.

Pour le public bourgeois et mondain, il semble que les audaces idéologiques ou esthétiques de certains textes aient été neutralisées par le bariolage de l'ensemble. Les textes prennent en effet leur sens les uns par rapport aux autres ; en particulier, tout texte sérieux est pris dans un tissu conjonctif de rire et de gaîté. De plus le sens du spectacle est modulé par la situation : la soirée au cabaret est une parenthèse dans le quotidien, située dans un espace-temps autre (Montmartre n'est pas Paris), à caractère festif et carnavalesque, où l'on peut se laisser aller, boire et rire, mais aussi espace de transgression, où se livrer à vivre des émotions interdites ou taboues, donner libre cours à une part obscure de soi.

C'est cette nature fondamentalement composite qui fait des cabarets un espace culturel original, zone très dynamique de rencontre entre littérature légitimée, avant-garde et formes d'expressions orales et populaires, creuset de formes nouvelles ; milieu par essence instable et fluctuant. Tous les jeunes littérateurs n'y restent pas ; des « bohèmes » finiront grands bourgeois, qui préfet, qui académicien ou même ministre. Pour d'autres, tels Bruant ou Allais, le cabaret conduira au succès auprès du grand public. Les cabarets eux-mêmes ne cessent d'évoluer.

L'évolution des années 1890

Des changements se font sentir dès la fin des années 1880, et s'accroissent par la suite. Le public s'élargit assez vite à la moyenne et petite bourgeoisie, ce qui conduit à multiplier les lieux et influe sur les programmes ; toujours pas d'ouvriers en revanche, le prix des consommations leur restant inaccessible. L'exploitation de l'effet de mode induit à la fois la nécessité d'imiter et de celle de se distinguer ; par ailleurs, des divergences personnelles et artistiques apparaissent assez rapidement entre les animateurs. Au-delà de ces causes internes, les cabarets coexistent avec d'autres sphères culturelles et sont affectés par les déplacements qui s'y produisent.

Les années glorieuses du Chat Noir se situent entre 1884 et 1892. Après cette date, Salis, fatigué, se fait souvent remplacer pour la présentation du spectacle ; il doit organiser des tournées en province pour permettre au cabaret de survivre. L'établissement ferme ses

1. Voir Patrick BIAU, *Jules Jouy, 1855-1897, le poète chourineur*, Sénouillac, chez l'auteur, 1997.

portes à sa mort en 1897. Goudeau a quitté assez vite la direction de la revue ; celle-ci se sépare quelque peu des activités du cabaret. Le succès du Mirliton se maintient bien dans la même période que celui du Chat Noir et un peu au-delà. Bruant l'anime lui-même pendant dix ans, jusqu'en 1895 où il entreprend lui aussi une tournée en province et dans les colonies. C'est dans cette période qu'il publie ses textes en trois volumes ; il se produit également au café-concert des Ambassadeurs, un des plus luxueux de Paris, pour lequel Toulouse-Lautrec dessine l'affiche devenue célèbre. À partir de 1895, le chansonnier exploite sa célébrité dans les salons, au *five o'clock* du Figaro, en province — où son cachet s'élève à 500 francs-or. Dans le même temps, de 1897 à 1899, cultivant résolument l'ambivalence qui lui réussit si bien, il publie *La Lanterne de Bruant*, adressée à « ceux qui n'ont pas peur de l'argot, la langue verte et drue des dures vérités, ceux qui ont le dégoût des saletés sociales ¹ ». Après 1898 il ne paraît plus que rarement sur scène. Son dernier recueil de chansons et monologues, *Sur la Route* (1899) regroupe les textes parus dans *La Lanterne* ; la thématique s'infléchit — après la pègre des villes, les vagabonds des campagnes. Il s'inscrit ainsi dans un courant qui se développe au tournant du siècle, celui-là même qui inspirera Couté ; mais le recueil n'a guère de succès. Par la suite Bruant écrira des romans-feuilletons et des drames patriotiques. Salis et lui s'achètent chacun un château et une belle propriété en province.

Pendant ce temps de nombreux cabarets ont ouvert leurs portes, la plupart à Montmartre ou au Quartier Latin. Des dissidents du Chat Noir, excédés par le caractère de Salis, fondent l'Âne Rouge, l'Auberge du Clou, le Chien Noir. Plusieurs cabarets animés par de nouvelles équipes s'ouvrent en outre dans les années 1890, reprenant avec succès la formule du Chat Noir première manière : une petite salle, un présentateur et un spectacle composé de textes et de chansons. Parmi les plus importants, fondés entre 1893 et 1898, citons les Quat'z'Arts (qui publie aussi à partir de 1897 une petite revue), le Carillon, les Noctambules, le Conservatoire de Montmartre, le Tréteau de Tabarin, la Roulotte, le Cabaret des Arts. De plus en plus d'artistes et écrivains s'installent sur la Butte où ils peuvent vivre à peu de frais et constituent une sorte de communauté. Dès la fin des années 1880, mais surtout dans les années 1890, sont organisées des fêtes qui attirent un public venu de tout Paris : bals costumés, défilés de chars sur le thème de la vache enragée, etc. Ces événements ont à la fois un caractère spontané et une dimension publicitaire et commerciale ².

1. Extrait du texte de la quatrième de couverture présentant la revue.

2. Voir Jerrold SEIGEL, *Paris bohème* [...], *op. cit.*, p. 318-320.

Les programmes se diversifient. Certains cabarets se spécialisent dans la chanson humoristique sur l'actualité et les personnalités en vue. Beaucoup deviennent de minuscules théâtres, avec une scène et des fauteuils ; la chanson, la poésie et même les monologues comiques cèdent la place à des spectacles plus visuels, plus scéniques. Les dates suggèrent l'hypothèse d'une relation avec la naissance du cinéma, qui connaît à partir de 1896 un premier essor commercial. Tantôt on joue de petites pièces, genre dans lequel Courteline triomphe ; tantôt les spectacles se rapprochent de ceux des cafés-concerts, en adaptant le genre qui y fait alors fureur : la revue avec décors, chansons et costumes, ou en intercalant dans le programme de plus en plus de numéros visuels. D'autres encore s'orientent plutôt vers le spectacle de foire, avec un décor outrancier sur un thème à sensation : c'est ainsi qu'au Cabaret du Néant, des croque-morts servent des bocks sur des cercueils, tandis qu'un jeu de miroirs permet aux clients d'assister à leur future décomposition. Quel que soit le thème, l'érotisme et la pornographie sont souvent le principal attrait du programme, « poses plastiques » et « tableaux vivants » servant de prétexte à exhiber des femmes nues.

Cependant, au tournant du siècle, les cabarets artistiques première manière, dont le programme est centré sur les textes dits ou chantés, ont toujours une place dans le spectacle parisien. Un certain nombre sont en activité et ont trouvé leur public ; ce sont ceux où Coué se fera connaître. Mais le répertoire de ces établissements eux-mêmes a évolué : la poésie d'avant-garde n'y est plus guère représentée. Si certains poètes avaient été attirés par l'anarchisme, cela n'eut qu'un temps ; l'attentat d'Émile Henry en 1894 marque une rupture entre une grande partie des intellectuels sympathisants et les anarchistes. La préoccupation affirmée des poètes d'avant-garde est alors plutôt de se distinguer du vulgaire et de « l'universel reportage » ; rejet qui s'accompagne en poésie de celui des préoccupations sociales, de l'oralité et de la dimension narrative. En revanche ces composantes restent bien vivantes et productives dans le répertoire du cabaret où elles donnent lieu à l'émergence de nouvelles œuvres et de nouveaux artistes, faisant écho aux profonds bouleversements politiques, sociaux et culturels que connaît l'époque.

La parole en scène

Une partie des textes diffusés par les cabarets est destinée à la seule publication ; mais le succès du Chat Noir repose largement sur autre chose que des textes imprimés : citons les brillantes improvisations de Salis, les pièces d'ombres, mélange d'éléments visuels, musi-

caux et parlés, et bien entendu les chansons. En outre, de nombreux textes sont écrits pour être dits devant un auditoire ; ils sont le support d'une « performance », au sens défini par Paul Zumthor : « [...] l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant ¹. » On peut évidemment les lire, comme on lit du théâtre, mais leur visée première est autre. La production de ces textes à dire — en vers ou prose, sérieux ou humoristiques — est florissante à l'époque. La récitation de poésie, entre deux airs accompagnés au piano, est un moment quasi-rituel des soirées bourgeoises. Au café-concert, on dit des textes généralement comiques, s'inscrivant dans une tradition qui remonte au Moyen Âge ². Au cabaret, un comédien, Coquelin cadet, et un auteur, Charles Cros, tous deux Hydropathes, mettent le genre à la mode sous l'appellation de « monologue » en y introduisant l'humour moderne, provocateur ou déconcertant, dont le célèbre *Hareng Saur* deviendra l'emblème ³. Dans les années 80, Coquelin exploite largement ce succès, il est invité à se produire dans les soirées mondaines et les salons, écrit des monologues et deux courts ouvrages sur le sujet, le second en collaboration avec son frère, également comédien ⁴. Il n'est certes pas le seul auteur ni interprète du genre — parmi les plus appréciés, citons Mac Nab et Jules Jouy, chansonniers de talent — mais il est celui qui sut le mieux plaire au public mondain, qu'il veillait soigneusement à ne pas effaroucher ; la plaquette *L'Art de dire le monologue* est émaillée de recommandations à ce sujet.

Certains textes ont une tonalité sérieuse ; ils sont souvent l'œuvre des poètes qu'on appelle « humanitaires », bien-pensants et mélodramatiques. Coquelin aîné fait d'ailleurs une distinction entre « récit » et « monologue » ; il ne la précise pas, mais le terme de « récit » semble renvoyer à la fois à la distanciation énonciative introduite par un narrateur et à des textes qui peuvent être soit comiques, soit sérieux. Le public semble avoir donné la préférence à la drôlerie des monologues.

En dehors des plaquettes des frères Coquelin, il n'existe à notre connaissance que peu de travaux permettant de cerner les caractéristiques des textes à dire diffusés au cabaret ⁵.

1. Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 32.

2. Voir sur l'histoire du genre Jean-Marc DEFAYS, *Raymond Devos*, Bruxelles, Labor, 1992.

3. Nous considérons les titres de poèmes et de chansons comme des titres d'œuvres.

4. COQUELIN cadet, *Le Monologue moderne*, Ollendorff, 1881. Avec COQUELIN aîné, *L'Art de dire le monologue*, Ollendorff, 1884. Voir Françoise DUBOR, *L'Art de parler pour ne rien dire : Le monologue fumiste fin de siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2004 et *Anthologie de monologues fumistes*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

5. Outre nos propres observations, nous nous appuyons ici essentiellement sur l'ouvrage de Daniel GROJ-

Ceux de Daniel Grojnowski, qui portent sur l'ensemble des textes humoristiques, apportent des éléments. Tout d'abord sur les genres : D. Grojnowski recense quelques genres brefs, parmi lesquels maximes ou aphorismes, dont se souviendront les surréalistes dans leurs proverbes. À l'époque, ces formes sont très largement utilisées dans différentes sphères du discours social : outre les proverbes, les slogans publicitaires, le discours politique, l'école et ses manuels... Formules et sentences ne peuvent guère être utilisées telles quelles dans un spectacle, où il faut un minimum de durée. Mais elles réapparaissent en contexte, dans des genres de dimensions plus étendues : ainsi des parodies de vers célèbres insérées dans un poème humoristique. Autres genres brefs : les récits bâtis sur le schéma de l'histoire drôle, avec une chute surprenante ; et les fables-express. À l'opposé, des récits inflationnistes, qui se développent par digressions, épanchement verbal, évoquant le boniment d'un camelot ou la parole d'un conteur ; le lecteur est entraîné sans savoir où, à travers péripéties et détours, et c'est là que réside le plaisir. Déjà Coquelin signalait ce genre de forme chez Charles Cros, avec ceux qu'il appelle les « bavards ». De tels textes, souvent étonnamment longs, étaient aussi interprétés depuis longtemps au café-concert.

Qu'ils soient en vers ou en prose, ces textes sont généralement narratifs. Ce point est d'ailleurs souligné par Coquelin aîné :

Le mouvement, voilà la grande loi, la loi impérieuse de la poésie récitée.

Choisissez donc une œuvre de dimension restreinte, mais complète, vivante et mouvementée, dont le sujet soit clair, intéressant, humain, et qui ait, comme une pièce de théâtre, une exposition, un nœud, un dénouement.

Peu importe après cela que ce soit une épopée, comme les Pauvres gens ; un drame, comme la Robe ou la Vision de Claude ; un récit pittoresque comme le Naufragé ; une comédie comme le Chapeau ; un vaudeville à refrain, comme les Écrevisses ! — L'œuvre, comique ou tragique, renferme une action : elle vit, elle marche, elle commence, elle finit ; elle réalise les conditions nécessaires pour être dite avec succès¹.

Les schémas énonciatifs varient. L'énonciateur peut user de la première personne pour exprimer des expériences personnelles, des réactions, des considérations de toutes sortes, émaillant son discours d'apostrophes au public. D'autres textes sont dialogués, adressés à un

NOWSKI, *Aux commencements du rire moderne : L'esprit fumiste*, José Corti, 1997, ainsi que sur les deux plaquettes des frères Coquelin.

1. COQUELIN aîné et COQUELIN cadet, *L'Art de dire le monologue*, op. cit., p. 7-8.

interlocuteur fictif dont les répliques se devinent en creux. Enfin ce peut être un narrateur qui prend en charge le récit et les commentaires, au passé, les personnages s'exprimant dans des dialogues. Ces choix induisent une implication plus ou moins grande de l'énonciateur et du public.

D. Grojnowski souligne une autre caractéristique des textes de son corpus : le grossissement des effets, nécessaire à l'efficacité, comme dans un numéro de music-hall ; et, pourrait-on ajouter, comme au théâtre, qu'il s'agisse d'un texte comique ou sérieux.

Textes sérieux ou comiques ; inspirés de genres oraux existants, le plus souvent narratifs ; choix entre trois schémas énonciatifs possibles ; effets appuyés ; tels sont les traits de la poésie à dire, cadre dans lequel Couté se situera. Du point de vue thématique, l'œuvre s'inscrit dans un ensemble de représentations de la parole populaire.

Le thème social et les images du peuple au cabaret

Une des spécificités des cabarets est en effet l'importance de la thématique sociale, souvent traitée dans des formes visant à représenter l'expression populaire. Les chansons de Bruant, qui lui valurent la brillante réussite que l'on sait, coexistaient avec d'autres traitements du thème.

La poésie humanitaire

Tout d'abord ce qu'on appela la poésie « humanitaire » : œuvres poétiques déjà consacrées et largement diffusées par les institutions littéraires dans les années 1870, qu'a analysées Michèle Fontana¹. Les deux auteurs les plus importants en sont Eugène Manuel, qui publie en 1871 ses *Poèmes populaires* ; et François Coppée, qui connaît dès 1869 un immense succès avec *La Grève des forgerons*, monologue pathétique adressé au juge par un vieux forgeron pour expliquer son crime : ayant décidé de cesser la grève, il s'est vu traiter de lâche par un camarade, s'est battu avec lui et l'a tué. Coppée devient célèbre avec le recueil *Les Humbles*, en 1872. Ces écrivains bourgeois, dotés d'un solide capital culturel, prennent pour sujet la

1. « Une tentative de récupération : la poésie humanitaire », dans *La Poésie populaire en France au XIX^e siècle : Théories, pratiques et réception*, Hélène MILLOT (dir.) & al., éd. Du Lérot, p. 503-518.

vie de petits artisans et commerçants, domestiques et commis, ouvriers, miséreux et prostituées. Ils célèbrent les bons sentiments qui unissent les classes, la famille et le patriotisme ; idéalisme nuancé de réalisme, à travers l'évocation de petits détails de la vie quotidienne. L'écriture se veut elle aussi humble et modeste, elle évite les effets de style ; la langue est simple mais correcte, quelquefois marquée de traits populaires. L'énonciateur bourgeois est très présent, il est rare que le personnage populaire prenne directement la parole ; encore lui prête-t-on alors une langue et des idées « politiquement correctes », selon le terme de M. Fontana. Les textes de ces auteurs et d'autres dans la même veine, dits au cabaret puis dans les salons, remportent un grand succès, ils font partie du répertoire de Coquelin aîné ; Coppée fréquente d'ailleurs les Hydropathes.

Échos du café-concert et de la culture révolutionnaire

Mais certains artistes font entendre au cabaret l'écho de voix populaires, telles qu'elles s'expriment au café-concert et dans la culture militante.

Au café-concert, des chansons sociales sont proposées par les auteurs mais systématiquement refusées ; Michèle Mourey, analysant un corpus de près de cinq cents chansons censurées entre 1871 et 1906, y a observé l'omniprésence du thème de la misère populaire, et de son corollaire la prostitution¹. La censure ne laisse guère passer que la version humanitaire : histoires lamentables traitées sur le mode pathétique. Les chansons sociales réapparaissent pourtant très progressivement dans les années 1880, avec le retour des communards amnistiés. Une évolution se manifeste chez les auteurs de chansons refusées : alors que dans la période 1871-1890 ils s'expriment plutôt sur le mode résigné, faisant appel à la bonne volonté des riches, à partir de 1890 c'est la révolte qui l'emporte :

Les années 1892-1895 ont été effectivement vécues comme l'époque de la revanche des gueux. La sympathie du peuple pour les anarchistes dynamiteurs, qui en s'acharnant sur les bourgeois les vengeaient tous, se marque par l'importance numérique des chansons qui exploitent ce thème² [...].

1. Michèle MOUREY, *La Chanson politique et sociale de 1871 à 1906 : Étude d'une source*, mémoire de maîtrise, dir. Jacques Droz, Paris, 1970.

2. *Ibid.*, p. 154.

La version misérabiliste et résignée que la censure laisse passer est popularisée par de nombreux interprètes ; la plus grande vedette du genre est Eugénie Buffet, qui se fait connaître en 1890 en interprétant les chansons de Bruant, costumée en pauvre. Mais c'est en 1895 qu'elle connaît la célébrité avec *La Sérénade du pavé*. Un journaliste témoigne de cette vogue qu'il trouve inquiétante :

Il ne se passe pas de soirée où, dans les beuglants de Paris, on ne chante La Sérénade du pavé ou La fille Élixa. Il faut voir avec quelle émotion le public écoute, c'est triste à pleurer ; le café-concert est devenu une chose lugubre ; les gaudrioles y sont plus brutales, les plaisanteries macabres, la musique désolée¹.

Mais certaines chansons portent aussi un message social et obtiennent un grand succès dans les années 1890. Des artistes parmi les plus aimés du public, comme Mayol, interprètent au tournant du siècle des textes à la gloire des travailleurs. L'actualité sociale des années 1890 est commentée au café-concert : nombreuses chansons sur la fusillade de Fourmies en 1891², sur les grèves des mineurs de 1891 et 1893, puis sur les attentats anarchistes. Le ton n'est évidemment pas le même que dans les chansons militantes ; mais il arrive aussi que certaines de celles-ci se répandent largement dans le public populaire.

En effet la chanson révolutionnaire connaît dans cette période un renouveau auquel contribue la liberté de l'imprimé. Dans les années 1884-85, Eugène Pottier et Jean-Baptiste Clément, communards et chansonniers, sont les deux auteurs les plus importants, leurs œuvres sont chantées dans toutes les composantes du mouvement ouvrier ; ils écrivent beaucoup — certaines de celles de Clément sont interprétées au café-concert — et parviennent même à publier des recueils³. Mais la diffusion est surtout assurée dans le cadre d'une culture militante très active, à travers « soirées familiales », « goguettes révolutionnaires », rassemblements et manifestations, ainsi que par l'imprimé, presse et feuilles volantes ; en témoigne l'immense succès de *L'Internationale*, hors de toute diffusion commerciale.

Le répertoire du café-concert et les chansons révolutionnaires ont des traits communs : ils représentent les mêmes catégories sociales, travailleurs, ouvriers le plus souvent, femmes et

1. Cité par JACQUES-CHARLES, *Café Conc'*, Flammarion, 1966, p. 161-162.

2. À Fourmies, le 1^{er} mai 1891, la troupe avait tiré sur les manifestants, faisant neuf morts.

3. Pottier publie *Quel est le fou ?* en 1884, puis *Chants révolutionnaires* en 1887, avec une préface de Jules Vallès ; *L'Internationale* y figure. Clément publie ses *Chansons* en 1885.

enfants, vieillards, miséreux. La tonalité est souvent très sombre : description de la misère, faim, dégradation physique, prostitution, souffrance et désespoir, sans l'adoucissement des bons sentiments. La langue est rarement familière.

Mais les chansons militantes ont leurs spécificités. Elles abordent librement des sujets censurés au café-concert, tels que le commentaire au jour le jour de l'actualité, ou des thèmes plus généraux : chansons-programmes, chansons pacifistes ou féministes ; et nombreuses chansons sur les classes sociales : prolétaires, mais aussi la bourgeoisie et ses institutions, traitées sur le mode satirique ou protestataire. Quel que soit le groupe représenté, il l'est d'un point de vue de classe ; son malheur ou son bonheur ne sont ni individuels, ni fatals, ni éternels. Le dévoilement de toutes les formes de violence institutionnelles : misère, prostitution, accidents du travail, brutalités policières, peine de mort, guerre... et de l'injustice sociale, ainsi que du cynisme de ceux à qui tout cela profite, s'accompagne de la revendication d'une vie meilleure, impliquant un bouleversement profond ; les travailleurs sont incités à l'action collective, violente ou non, en particulier à la grève.

Les chansons sont écrites tantôt sur des airs de « classiques » révolutionnaires : *La Carmagnole*, *La Marseillaise* et toutes les chansons célèbres qui ont marqué l'histoire du dix-neuvième siècle ; tantôt sur des airs populaires ou sur des musiques originales. Le vers est souvent l'octosyllabe, et la versification généralement régulière. Les auteurs privilégient les temps du « discours », présent, passé composé et futur, ainsi que l'impératif pour exhorter à l'action. Les énonciateurs varient ; la première personne apparaît fréquemment. Le poète peut alors s'inclure dans un « nous » opposé au « vous » ou au « ils » de la classe adverse ; ou parler au singulier, en son propre nom. Les textes dont l'énonciateur est un ouvrier ne sont pas les plus fréquents ; le plus souvent, le poète apparaît comme un intercesseur ou un médiateur, même s'il passe très rapidement la parole à son personnage après l'avoir situé en quelques mots. Les personnages sont plutôt des types que des individus ; mais on trouve aussi, en particulier chez Clément, des récits plus personnels, des portraits comportant des détails réalistes. L'esthétique romantique reste dominante dans le ton sérieux ; l'écriture ne s'interdit pas les effets, au contraire : images et antithèses, anaphores, apostrophes et impératifs, exclamations et interrogations sont fréquents.

Les différents courants du mouvement socialiste chantent dans une large mesure le même répertoire ; cependant les anarchistes développent dans leurs chansons des thématiques et un imaginaire qui leur sont propres. Or à partir de 1895 surtout, beaucoup se tournent vers

le syndicalisme ; à travers eux, ces représentations se diffusent largement dans le mouvement ouvrier. Elles se retrouveront en partie dans l'œuvre de Couté ; nous en rappellerons ici les grands traits, d'après l'analyse de Gaetano Manfredonia¹. Les libertaires font une place plus importante que les autres courants socialistes à l'épanouissement de l'individu, ici et maintenant ; leurs chansons critiquent radicalement les « préjugés » et préconisent une autre morale, en particulier en matière de sexualité où ils prônent l'amour libre, l'épanouissement des sens et de la passion, dans la tradition fouriériste. L'influence de Rousseau est également sensible dans l'apologie du retour à des valeurs « naturelles ». L'idée de changer la vie quotidienne des individus sans attendre de pouvoir changer la société s'épanouira après 1894 dans la tendance « individualiste » du mouvement, et au-delà. D'où une réflexion sur l'éducation, très présente dans la culture syndicaliste après 1900, ainsi que sur les droits des femmes, qui s'accompagne d'une propagande néo-malthusienne active, y compris en chansons, avec le thème de la « grève des ventres ».

Les anarchistes s'identifient au « peuple », « gueux », « miséreux » ou « canaille » ; ils n'assignent pas de rôle historique à la classe ouvrière. De nombreuses chansons traitent le thème de la misère sur le mode pathétique, comme celles des autres courants socialistes ; mais d'autres, gaies et satiriques, dessinent une autre image des classes populaires : le « bon bougre » aimant la vie, qui n'a pas fait d'études mais, armé d'un solide bon sens, ne s'en laisse pas conter. C'est le personnage qu'Émile Pouget lance en 1889 — depuis Montmartre — dans son journal *Le Père Peinard*, au langage populaire et au ton très violent, qui paraîtra jusqu'en 1900, malgré de très fréquentes condamnations et des interruptions. Autre figure récurrente : les anarchistes se dépeignent comme réfractaires, irréguliers, hors-normes ; loin de la mystique du producteur, le libertaire est celui qui refuse de se soumettre aux contraintes de la société marchande ; il prend souvent la figure du « trimardeur » (vagabond) libre et fier, qui a choisi l'errance. Ces représentations n'étaient pas celles de tout le mouvement libertaire, mais elles eurent beaucoup de succès, au point de devenir des stéréotypes. Le chansonnier Paul Paillette (1845-1920) en est tout à fait représentatif, tant par son mode de vie que par ses chansons qui furent très populaires dans l'ensemble du mouvement ouvrier. Ancien ouvrier ciseleur, épicurien et bon vivant, apôtre de la liberté sexuelle, ami et sans doute « nègre » de Bruant, il se liera aussi d'amitié avec Couté, malgré leur différence d'âge. Paillette dit ses textes dans les cabarets de Montmartre ; il les publie et les vend

1. Gaetano MANFREDONIA, *La Chanson anarchiste en France des origines à 1914*, L'Harmattan, 1997, p. 215-238.

lui-même à partir de 1889 en recueils périodiquement augmentés, sous le titre inchangé de *Tablettes d'un lézard*. Parmi les plus populaires figurent *Heureux Temps*, hymne à l'âge d'or qui s'épanouira quand les contradictions sociales seront résolues, *Les Enfants de la nature*, portrait des anarchistes en « indépendants, fiers vagabonds », qui ont quitté le travail pour jouir du bonheur, et deux chansons en langage populaire : *Viv'ment ! Brave ouvrier*, satire à l'humour très noir de la vie d'un ouvrier docile, et *Profession de foi*, court poème composé de formules à l'emporte-pièce :

*J'suis un bohème, un révolté,
J'ai tout scié : Patrie et famille,
E'm'dégoût' la vieille société
Faut s'vend' pour avoir la croustille [...]
J'suis anarchiste¹.*

Des artistes de cabaret développent l'inspiration sociale et révolutionnaire dans certains de leurs textes ; certains sont très appréciés. Citons parmi les plus connus trois Hydropathes et membres du Chat Noir : Victor Meusy, Léon de Bercy et surtout Jules Jouy, auteur de nombreux succès dans tous les genres ; ainsi que deux auteurs de quelques années plus jeunes qu'eux, Eugène Lemer cier et Maurice Boukay. Si l'écriture est souvent plus travaillée au cabaret que chez les chansonniers militants, il existe entre les deux milieux une circulation de thèmes, de formes, et même de textes : certains poèmes ou chansons écrits pour le cabaret sont aussi diffusés parmi le public des révolutionnaires. Les années 1890 restent productives dans ce domaine ; c'est alors que Bruant écrit ses deux chansons les plus subversives : *À Biribi*, sur les bagnes militaires, et les célèbres *Canuts*, sur le sort des ouvriers tisserands lyonnais². De nouveaux artistes se font connaître également : Jules Mévisto, qui débute au Carillon en 1893, interprète des chansons et des poèmes dont les sujets et/ou énonciateurs sont souvent des personnages populaires. Maurice Boukay publie ses *Chansons rouges* en 1896 ; plusieurs d'entre elles sont adoptées par les militants, dont *Le Soleil rouge* qui rivalisa longtemps avec d'autres hymnes du mouvement ouvrier, y compris *L'Internationale*. Xavier Privas, qui débute en 1892, connaît un grand succès, il est élu « prince

1. Paul PAILLETTE, *Chansons et poèmes extraits des tablettes d'un lézard*, N. Blanpain [1888], p. 7.

2. Sur ces deux chansons voir Robert BRÉCY, *Florilège de la chanson révolutionnaire [...]*, *op. cit.*, p. 162-165.

des chansonniers » par ses camarades en 1899 ; il fait alors partie de l'équipe des Quat'z'Arts. Comme Boukay, Privas écrit des chansons sentimentales et des chansons sociales.

Mais les cabarets développent aussi des représentations plus spécifiques du peuple, celles de Bruant et Rictus, qui eux-mêmes doivent beaucoup à Richepin.

Les « gueux » au cabaret

Richepin

En 1876 paraît un ouvrage beaucoup moins légitimé que ceux de Coppée et Manuel, qui ouvre l'éventail des représentations : *La Chanson des gueux* de Jean Richepin, écrivain issu de la bourgeoisie mais très attiré par la marginalité. Après de brillantes études, il mène pendant quatre ans une vie errante, exerçant divers métiers, tout en prenant des contacts avec des écrivains connus, dont Coppée. *La Chanson des gueux* lui vaut une amende, un mois de prison — et la célébrité ; l'ouvrage contribue puissamment à mettre à la mode le mot et les personnages de « gueux » au cabaret. Le terme englobe des groupes différents, correspondant aux trois parties du recueil : « Gueux des champs » (mendiants allant de porte en porte), « Gueux de Paris » (clochards, truands et prostituées), « Nous autres gueux » : le poète et ses amis, artistes et bohèmes, avec la référence obligée à Villon. Les textes où il est question de miséreux sont très ambivalents ; les pauvres sont opposés aux riches, mais la pauvreté fait l'objet de valorisations opposées. Tantôt elle est associée au vagabondage, et celui-ci à la liberté, aux plaisirs simples et naturels, opposés aux contraintes de la propriété et du travail ; Richepin reprend ici les stéréotypes associés à la bohème, et déjà présents dans une chanson célèbre de Béranger, intitulée précisément *Les Gueux*¹. Tantôt la misère apparaît comme une injustice, cause de profondes souffrances auxquelles il est urgent de remédier. Richepin conclut souvent sur une incitation à l'action, elle aussi ambivalente : il fait appel à la pitié de son lecteur, comme dans la poésie humanitaire ; ou bien les gueux parlent sur un ton menaçant, comme dans les chansons de café-concert censurées ou les textes militants.

Les textes se divisent à peu près également en monologues où les gueux sont énonciateurs et en récits plus distanciés. Les registres de langue sont variés : langue littéraire, mais aussi argot, que Richepin valorise dans un avertissement au glossaire qui suit le recueil, comme

1. Refrain : « Les gueux, les gueux/ Sont les gens heureux/ Ils s'aiment entre eux/ Vivent les gueux. »

une « langue infiniment variée et renouvelée incessamment », tout en le mettant à distance : c'est le langage de « milieux étranges et souvent peu accessibles ». Quant aux chansons sur les paysans, elles sont écrites dans un français conventionnel, correct, mais émaillé de quelques termes d'allure patoisante. Les formes des poèmes sont d'une grande virtuosité qui confine par moments à l'exercice de style, dans la manière de Hugo. On peut penser que c'est cette combinaison de réussite formelle et de représentations cristallisant l'ambivalence de la bourgeoisie de l'époque vis-à-vis des « classes dangereuses » qui fit le succès du recueil, bien au-delà du cabaret, jusqu'au café-concert où certains textes, mis en musique, furent interprétés par de grandes vedettes. Plusieurs connaissent aussi un grand succès chez les militants ouvriers, dont *Noël misérable* qui donnera lieu à de nombreuses réécritures, parmi lesquelles une de Couté ; et surtout *Les Jacques*, texte allègrement incendiaire, incitant les paysans à une révolte sanglante, paru dans un autre recueil de Richepin, *Les Blasphèmes*, en 1884, et dont s'emparent anarchistes et socialistes¹.

Bruant

Mais le plus célèbre héritier de Richepin est sans aucun doute Aristide Bruant, qui s'engage dans l'une des voies ouvertes par *La Chanson des gueux* : les textes en argot sur des personnages de la pègre, formule qu'il adapte pour le spectacle de cabaret. Il écrit des monologues et des chansons². Les personnages sont quelquefois des miséreux, plus souvent des prostituées et leurs souteneurs, à l'occasion voleurs ou assassins. Rares sont ceux qui travaillent, ils exercent de petits métiers méprisés : chiffonnier, fossoyeur, crieur de journaux. Les bourgeois apparaissent comme clients ou comme victimes, non comme énonciateurs. Des marches militaires, qui sont de grands succès, mettent en scène des soldats.

Les personnages s'expriment très souvent à la première personne et au présent. Le plus souvent dans un monologue non adressé ; si le texte dessine un interlocuteur, il appartient généralement au même milieu que l'énonciateur. Des textes assez nombreux sont écrits au « nous », dans ce cas c'est tout un groupe social qui parle : clochards, truands, prostituées, soldats. D'autres sont des récits à la troisième personne, mais le narrateur emploie le plus

1. Voir Robert BRÉCY, *Florilège de la chanson révolutionnaire [...]*, *op. cit.*, p. 124

2. Monologues et chansons sont d'abord publiés en petits formats ou en revue, puis réunis dans les deux recueils successifs intitulés *Dans la rue*, parus respectivement en 1889 et 1895. Il semble avéré que Bruant ait employé plusieurs « nègres », dont Léon de Bercy, Jules Jouy et Paul Paillette.

souvent l'argot, ce qui donne l'impression qu'il appartient au même milieu que ses personnages. Le dosage varie, comme chez Richepin, d'un langage surtout caractérisé par une syntaxe et une morphologie populaires et de nombreuses élisions à des textes au vocabulaire si argotique qu'ils sont difficiles à comprendre sans lexique, d'où un effet d'exotisme social. Ce langage est émaillé çà et là d'expressions imagées, pittoresques et frappantes. Le corps et ses fonctions : sexualité, défécation, sont évoqués avec une liberté qui touche parfois à la complaisance.

Certains textes ont la forme de courtes scènes : une dispute, une lettre, des propos d'ivrogne... Les chansons traitant d'un groupe social sont souvent consacrées à la description de son mode de vie et de ses mœurs. Mais la structure la plus fréquente est celle du portrait ou du récit de vie, faits par le personnage lui-même ou par un narrateur. C'est celle de presque toutes les chansons à succès de Bruant, ponctuées au refrain par le nom d'un quartier ; elle est si stéréotypée que plusieurs se chantent sur le même air. Le vers, généralement l'octosyllabe, est très régulier.

Souteneurs, prostituées et vagabonds se montrent fréquemment satisfaits de leur sort. Mais le ton n'est pas toujours joyeux ; il est souvent question de souffrance, de misère, de violence, et bien des histoires ont une fin tragique. Certains textes sur les vagabonds visent à éveiller la pitié, dans la veine humanitaire. Dans d'autres apparaît occasionnellement la comparaison avec les riches, mais la plupart du temps les pauvres n'expriment pas d'animosité envers ceux-ci, tout au plus de l'envie. Très rare est l'expression d'un sentiment de révolte — généralement impuissante — devant l'ordre social. On retrouve ici l'ambivalence de Richepin entre rébellion et acceptation de l'ordre établi. Le plus souvent l'auteur ni les personnages ne prennent position ; les récits sont faits sur le ton du constat fataliste. L'impression d'ensemble est celle d'un monde où les êtres obéissent à leurs instincts et à la fatalité qui les a fait naître dans un certain milieu, vivent quelque temps intensément, au jour le jour, puis meurent dans la misère ou de mort violente. On comprend qu'un Zola ait apprécié de tels textes.

Les chansons de Bruant firent fureur au cabaret, mais également au café-concert ; ses personnages d'apaches et de filles devinrent très vite des stéréotypes. Au-delà des qualités d'interprète de l'auteur, de son sens du spectacle et de la publicité, il faut en chercher les raisons dans les textes eux-mêmes, chargés de résonances qui permettent de les entendre de plusieurs façons et en cela parfaitement adaptés à la culture médiatique alors en plein essor,

qui cherche à développer des produits culturels aptes à toucher le public le plus large possible. L'attrance pour les bas-fonds et la marginalité est largement partagée dans tous les groupes de la société, comme en témoigne à l'époque le succès du fait divers et du récit de crime¹. On peut penser que le public de Bruant trouvait dans ses chansons et dans son personnage les mêmes sensations fortes que celui d'aujourd'hui demande aux films policiers — avec la même assurance que la vie réelle, celle qu'on retrouve en sortant du spectacle, n'est pas remise en question. Dans les milieux littéraires, on perçoit l'œuvre de Bruant comme une forme de réalisme outré : c'est pour lui qu'est créé le terme de « chanson réaliste ». Il est apprécié d'écrivains comme France, Courteline, Zola, mais aussi Coppée — sensible à la « douce pitié » de l'auteur pour ses personnages — des critiques comme Lemaître. En l'absence de documents écrits, il est plus difficile de préciser ce qui séduisit le public populaire : l'évocation, même déformée ou très stylisée, de vies tragiques de personnages souvent issus de ces catégories sociales ; sans doute aussi, à travers l'argot, l'humour noir, les expressions colorées, une forme de reconnaissance d'identité ?

Quoi qu'il en soit, il importe de percevoir le déplacement qui s'opère ainsi : la représentation d'un groupe marginal, limité socialement et circonscrit géographiquement (à certains quartiers de Paris, alors situés à la périphérie de la ville), truands et prostituées, est perçue comme expression « populaire ». Glissement dans lequel la réception joue un rôle important : Bruant a en effet essayé différentes formules, et cela tout au long de sa carrière. En particulier, Jean Viau a montré que les monologues sont souvent d'orientation plus sociale que les chansons² ; leur forme est également moins stéréotypée. Mais ce sont les chansons que le public plébiscite.

Le « pauvre » de Jehan Rictus

Les débuts de Rictus au cabaret se situent une dizaine d'années après ceux de Bruant, et sont contemporains ceux de Couté ; les deux poètes seront souvent rapprochés par les lecteurs et les critiques. Après des essais peu concluants dans la veine symboliste, Rictus devient

1. Voir Dominique KALIFA, *L'Encre et le sang : Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Fayard, 1996.

2. Jean VIAU, « Aristide Bruant : le chant des asociaux est-il un chant social ? », dans *L'Art de la parole vive*, études réunies par Stéphane HIRSCHI, Élisabeth PILLET et Alain VAILLANT, Presses universitaires de Valenciennes, 2006, p. 299-312.

célèbre du jour au lendemain, fin 1896, en disant ses *Soliloques du pauvre* en français populaire parisien sur la scène des Quat'z'Arts. Très bien accueillis par la critique, ils paraissent en volume dès l'année suivante. Si Rictus se réfère constamment à Villon et se démarque très explicitement de Richepin, la filiation avec ce dernier comme avec Bruant n'en est pas moins nette. L'œuvre se compose de longs poèmes à dire, dont les énonciateurs sont souvent des personnages déclassés ou marginaux : un sans-abri qui arpente les rues de Paris dans les *Soliloques* ; ailleurs, des enfants pauvres et toutes sortes de personnages populaires, y compris quelquefois des femmes. Leur monde : la grande ville, Paris plus précisément. Les ouvriers sont également présents, mais rarement comme énonciateurs.

Dans ce recueil et dans les textes qu'il publiera par la suite, Rictus, comme Bruant, écrit en français populaire parisien. Dans certains textes le langage rend un son authentique et est resté très moderne. Dans d'autres, les termes argotiques sont accumulés, l'emploi de l'argot devient un exercice de style, limitant le nombre de lecteurs qui peuvent s'identifier au texte ; celui-ci devient un objet esthétique distancié. Mallarmé fait d'ailleurs au poète l'éloge suivant : « Oh quel étrange, poignant et sourd instrument vous vous êtes fait, je trouve géniale votre déformation de la langue ¹. »

L'écriture de Rictus est en effet beaucoup plus personnelle que celle de Bruant ; elle comporte de nombreuses images frappantes et originales, souvent crues. La présence du corps y est très forte : corps malade et misérable, sale et affamé, aux odeurs repoussantes ; sexualité, souvent sous la forme d'un rêve érotique où la femme et la mère se confondent. Le poète aborde le sexe sur le mode sérieux, en sortant de l'alternative entre sentimentalité et grivoiserie dans laquelle s'enferme alors le discours social dans son ensemble ; même les naturalistes n'avaient pas transgressé le tabou qui rendait quasiment indicible la sexualité ². En cela, il participe de la culture libertaire et de sa réflexion sur la libération du corps. Ses idées politiques et sociales comportent une composante anarchisante, antirépublicaine et anticléricale : il confronte la rhétorique républicaine à la réalité d'une société où coexistent le luxe et la misère, et critique amèrement la charité ; dans *Le Revenant* apparaît le thème du retour rêvé du Christ, opposé à l'institution de l'Église, qu'on retrouve chez Couté. Mais de

1. Lettre du 30 mai 1897, citée par Michèle FONTANA, « "L'artiste" et le "populo" : Jehan-Rictus, poète populaire ? », dans Hélène MILLOT (dir.) & al., *La Poésie populaire [...]*, op. cit., p. 550.

2. Voir Marc ANGENOT, *Le Cru et le faisandé : Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986.

très nombreux passages incitent à la résignation ou au désespoir. Les mouvements de révolte retombent très vite ; le plus souvent il n'y a que profonde tristesse, destins accablants contre lesquels on ne peut rien. Seul exutoire : le rêve éveillé où le vagabond trouve des femmes accueillantes et maternelles, des lits chauds où dormir enfin, de la nourriture ; mais ces rêveries débouchent souvent sur la mort. Les personnages sont des solitaires qui ne croient ni à la révolte violente, ni aux solutions politiques. Le seul remède que Rictus envisage aux problèmes sociaux est... une meilleure hygiène pour les ouvriers ! Il développe avec le plus grand sérieux ce thème, où l'on reconnaît l'écho des leçons de l'école primaire, dans un long monologue¹. L'amour et la sexualité sont assujettis aux lois sociales : les pauvres n'ont pas droit à l'amour, leur lien avec la nature est perverti ; même le printemps « [...] sent la merde et les lilas² ». Quand Rictus décrit l'amour dans les familles ouvrières, c'est sous l'aspect le plus sordide, en naturaliste : une triste routine, des grossesses répétées ; une violence et une bestialité allant quelquefois jusqu'au crime. La couleur dominante de cet univers est grise et morne.

Au-delà du cabaret, l'œuvre est saluée par des critiques, des écrivains comme Mallarmé et Bloy ; elle est reçue de façon favorable mais plus nuancée par les milieux libertaires et socialistes. Après les *Quat'z'Arts*, l'auteur récite *Les Soliloques du pauvre* sur la scène du Chat Noir où il fait sensation ; le recueil est épuisé en quelques mois et le *Mercure de France* se charge de la réimpression. Mais au contraire de celle d'un Bruant, la renommée du poète n'atteindra jamais le grand public. Moins que le ton misérabiliste, dont on a vu qu'il était très apprécié au café-concert, la forme choisie est sans doute en cause : non des chansons, mais des poèmes dont certains sont très longs, et qui nécessitent une écoute attentive et prolongée.

Avec Rictus, le public des cabarets consacre ainsi une œuvre tout aussi chargée d'ambivalence que celle de Bruant. D'autres textes moins ambigus qui paraissent à la même période ne suscitent pas le même intérêt, ainsi ceux que publie la revue *Les Quat'z'Arts*. Il arrive que la diffusion de telles œuvres se heurte à des obstacles. L'accueil à fait Paul Paillette en est un exemple ; si celui-ci passe au tournant du siècle dans presque tous les cabarets de Montmartre, il n'est pas engagé au Chat Noir, car il refuse certaines modifications et coupures dans ses textes que lui demandait Salis. En 1894, il est à la « Ville Japonaise » ; un de ses

1. « Conseils », dans *Le Cœur populaire*, Eugène Rey, 1914.

2. « Le Piège », *ibid.*

poèmes provoque une plainte d'un spectateur qui dénonce au préfet de police l'établissement comme un repaire d'anarchie ; le cabaret est fermé pendant plusieurs mois¹. Ces cas d'autocensure par un directeur d'établissement et de sanctions judiciaires ne sont sans doute pas isolés. Ils indiquent que malgré une beaucoup plus grande liberté et une meilleure capacité de résistance, les mécanismes de régulation à l'œuvre dans les cafés-concerts ne sont pas absents des cabarets et tendent à en orienter le répertoire dans un sens consensuel. En 1897, un dispositif de censure, certes plus léger qu'au café-concert, est même rétabli.

Mais au même moment surgit, simultanément au café-concert et au cabaret, une représentation du peuple tout à fait différente, dont la diffusion sera sans commune mesure avec celle de Rictus. Les paysans, jusqu'ici peu présents au cabaret, y font une entrée remarquée avec Botrel.

Botrel et l'évolution des représentations des paysans

Alors obscur chanteur de café-concert, Théodore Botrel propose en 1896 à la vedette montante qu'est Félix Mayol une chanson, *La Paimpolaise*, qui devient un grand succès populaire. L'année suivante, il chante lui-même au cabaret du Chien Noir, en costume traditionnel, ce qui fait forte impression, *La Paimpolaise* et tout un répertoire de chansons bretonnes de sa composition : *La Fanchette*, *Le petit Grégoire*, *Le Mouchoir de Cholet*, *La Cloche d'Ys*, etc. Le succès est immédiat : dès 1898 les *Chansons de chez nous* paraissent en un volume tiré à 50 000 exemplaires qui reçoit le prix Montyon, décerné par l'Académie Française « aux ouvrages les plus utiles aux mœurs ». D'autres recueils suivront ; Botrel effectue par la suite de nombreuses tournées en France et dans le monde entier, tandis que Mayol et Eugénie Buffet interprètent ses chansons au café-concert. Le « barde breton » obtient une reconnaissance officielle exceptionnelle à l'époque pour un auteur écrivant uniquement des chansons, et sa réussite commerciale est aussi brillante que celle de Bruant une dizaine d'années plus tôt.

Cet immense succès est un fait nouveau, une des facettes d'un changement affectant l'ensemble de la société française : des déplacements importants se produisent alors dans la

1. LÉON DE BERCY, *Montmartre et ses chansons*, H. Daragon, 1902, p. 92.

situation des paysans, se réfractant dans les représentations de façon différente selon les sphères culturelles.

Images des paysans au dix-neuvième siècle

En littérature, le dix-neuvième siècle jusqu'aux années 1890 prolonge la tradition très ancienne, remontant à l'Antiquité, de représentation des paysans. Cette tradition est double : la pastorale et l'idylle cultivent l'image idéalisée d'êtres naturellement bons, vivant éloignés de la corruption des villes ; tandis que dans la tradition dite réaliste, satirique — de *La Farce de maître Pathelin* à Molière ou Beaumarchais — le paysan balourd ou naïf fait rire par son ignorance des codes sociaux et linguistiques urbains. Dans la France post-révolutionnaire apparaît chez les romanciers réalistes une représentation très péjorative, dont *Les Paysans* de Balzac fournissent le prototype : paysans cupides, lubriques, violents, bornés. Ces modes de représentation ont en commun d'être fondés sur l'altérité ; que le paysan soit idéalisé ou dévalorisé, il est présenté comme fondamentalement différent de l'auteur et de ses lecteurs¹.

Ces images se retrouvent dans la chanson commerciale, avec certaines spécificités. L'idylle est très appréciée au café-concert ; Pierre Dupont, puis J.-B. Clément et leurs innombrables imitateurs la renouvellent en la traitant dans un style plus réaliste que dans les siècles précédents, y introduisant des détails précis. Par ailleurs le succès de *Ma Normandie* donne naissance à une floraison de chansons sur toutes les provinces ; se rattachent aussi à l'idylle les innombrables romances d'amour situées dans le cadre d'une nature souriante et harmonieuse. Tous ces airs sont interprétés par des chanteurs « à voix » qui sont de grandes vedettes : après Darcier qui avait dominé les années 1850-1875, c'est Marius Richard qui crée au début des années 1880 à la Scala *La Chanson des blés d'or* et *La Chanson des peupliers*. La version comique du stéréotype est elle aussi abondamment représentée. Mais l'image péjorative est absente ; en revanche il existe au café-concert un type de paysan rabelaisien, bon vivant, à la parole facile, dont la version féminine est la paysanne délurée².

1. Voir les travaux de Nelly WOLF, en particulier *Le Devoir démocratique en littérature : Images du peuple dans le roman — 1890-1939*, thèse d'État, Paris III, 1987.

2. Voir Élisabeth PILLET, « Les paysans au café-concert : stéréotypes et voix divergentes », dans *Les Voix du peuple, XIX^e et XX^e siècle*, textes réunis par Corinne GRENOUILLET et Éléonore REVERZY, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 219-229.

Les chansons révolutionnaires traitent le plus souvent de la misère des paysans et de leur dur travail ; les auteurs dénoncent les causes de cette situation : exploitation des propriétaires, impôts trop lourds, et appellent à la révolte pour conquérir un avenir différent ; la nécessité de l'alliance avec les ouvriers est souvent évoquée. Ces chansons ne diffèrent pas dans leur forme — énonciation, versification — des autres chansons sociales. Les personnages sont des types plutôt que des individus ; on trouve assez souvent le nom de « Jacques », qui symbolise le paysan révolté, ainsi dans la célèbre chanson de Béranger qui porte ce titre¹. On notera que les auteurs les plus connus de chansons sociales sur les paysans dans la seconde moitié du siècle, Dupont et Clément, sont aussi des auteurs productifs et couronnés de succès de romances pour le café-concert. Tout se passe comme si ces deux représentations qui nous apparaissent contradictoires coexistaient dans l'esprit du public populaire.

Quant aux premiers cabarets, les paysans y occupent une place relativement mineure et font l'objet d'un traitement stéréotypé qui ne diffère pas de celui qui domine au café-concert ou dans la littérature. Quelques paysans niais et ridicules apparaissent dans les monologues dits par Coquelin ; tandis que le Breton Léon Durocher, licencié ès lettres devenu chansonnier du Chat Noir, chante des romances dans la veine de Dupont et des chansons bretonnes préfigurant l'inspiration régionaliste.

Tentatives nouvelles des années 1890

Mais autour de 1890, la question de l'identité paysanne émerge dans la conscience sociale. La situation économique a changé : la crise agricole accentue l'exode rural, infligeant un démenti à l'idylle, comme au thème de l'attachement viscéral des paysans à la terre. D'autre part, la République visant à intégrer les paysans, il devient essentiel pour la classe dirigeante de les comprendre et de se faire comprendre d'eux ; or avec les progrès de l'alphabétisation, puis l'école obligatoire, la littérature joue un rôle de plus en plus important dans la propagation de modèles idéologiques et culturels. Tout cela amène à une prise de conscience de l'inadéquation des représentations existantes, univoques et essentialistes, et à un large débat sur la paysannerie.

1. Voir Robert BRÉCY, *Florilège de la chanson révolutionnaire*, op. cit., p. 35.

En littérature, ce débat a lieu surtout dans le roman, où il est déclenché par *La Terre* de Zola (1887¹) ; l'œuvre, qui provoqua une levée de boucliers dans la critique mais fut un grand succès de librairie, est à la fois le plus poussé au noir des portraits de paysans, dans la tradition des images péjoratives, et le premier texte qui y intègre des éléments nouveaux : explication économique et historique de la « nature paysanne » ; remèdes possibles à la situation ; sublimation épique du travail de la terre et des paysans. À sa suite paraissent d'autres romans qui s'efforcent de sortir des stéréotypes de la caricature ou de l'idylle, donnant naissance au tournant du siècle à ce qu'on appela le « roman rustique social », illustré par trois œuvres marquantes : *Jacquou le croquant* d'Eugène Le Roy et *La Terre qui meurt* de René Bazin en 1899 ; *La Vie d'un simple* d'Émile Guillaumin en 1904. Tous sont légitimés, à des degrés divers, et connaissent un grand succès de librairie. Les trois œuvres ont en commun la description juste et précise des coutumes locales, héritage du naturalisme ; tandis que la représentation de l'amour, sentimental et chaste, renvoie à l'idylle. Mais elles renouvellent le roman rustique en liant la vie des personnages à l'histoire et aux structures de la propriété. Les paysans y apparaissent comme des êtres humains et sociaux à part entière ; dans *Jacquou* et *La Vie d'un simple* surtout, où le narrateur est un paysan, et où la prise de conscience et l'action politique des personnages, leur foi dans le progrès social sont des thèmes essentiels. La langue prêtée aux paysans est dans tous les cas un français assez simple, plus ou moins coloré de termes régionaux et archaïques, épuré de tout vocable populaire ou familier. Les différences entre les trois romans sont également significatives. *Jacquou* et *La Vie d'un simple* se rattachent à la tradition réaliste, et présentent la paysannerie comme une classe opprimée face aux propriétaires terriens ; *La Terre qui meurt*, roman à tendance pastorale, exprime la nostalgie du passé prérévolutionnaire et chrétien, exalte la nature et « l'âme paysanne » menacée par l'industrialisation ; la parenté idéologique avec les thèmes conservateurs à connotation rustique — culte de la terre et des morts — illustrés par Barrès et Bourget est étroite. Or Bazin est beaucoup plus fortement reconnu que Le Roy et Guillaumin. Il fait une brillante carrière, et entre à l'Académie dès 1904 ; la thématique de *La Terre qui meurt* est reprise dans la plupart des romans rustiques qui paraissent dans les premières années du siècle.

En poésie, l'esthétique idéaliste et ésotérique du symbolisme domine la décennie 1885-1895 ; seuls les symbolistes belges ouvrent dans une certaine mesure leur œuvre aux réalités

1. Nous reprenons ici les analyses de Nelly WOLF, *Le Devoir démocratique [...]*, op. cit.

sociales. Dans *Les Campagnes hallucinées* (1893) et *Les Villages illusoires* (1895), Verhaeren traite de façon originale de la vie paysanne et de l'exode rural, dans un style heurté, métaphorique, outré jusqu'au paroxysme. Cependant le poète reste tributaire de la tradition d'objectivation des paysans ; ceux-ci n'ont pas la parole, pas même d'individualité — ils apparaissent généralement comme des groupes indistincts ; de plus leur mentalité est présentée sous un aspect très négatif, où l'on reconnaît les stéréotypes de la tradition « réaliste » : avare, ignorance, lubricité.

Mais les années 1890 sont aussi celles du « réveil des provinces », intense activité culturelle qui aboutira autour de 1900 à ce qu'on appellera le régionalisme¹. Ce mouvement complexe — culturel, littéraire, politique et social à la fois — est impulsé par toute une jeunesse appartenant aux couches moyennes intellectuelles d'origine provinciale. Le bouillonnement d'activité des années 1890 recouvre bien des divergences et des ambiguïtés : pour les uns, recherche d'une littérature à la fois moderne et enracinée dans une région, levant les tabous thématiques et linguistiques ; pour d'autres, intérêt pour une culture locale très traditionnelle — ceux-ci l'emportent dans le mouvement breton. Entre identité, langue et culture « régionales », « populaires » et « rurales », on observe également bien du flou et des glissements ; de même qu'entre des formes authentiques de culture régionale et un « folklore » recréé et stéréotypé. La production littéraire est alors surtout poétique. Elle comprend, outre des textes en français littéraire, une poésie patoisante, généralement écrite par des bourgeois cultivés, dont les modèles sont le Parnasse ou le romantisme, avec une prédilection pour Hugo et Richepin. Mais cette production surabondante ne touche qu'un public restreint ; tandis que des pièces et des monologues patoisants, mettant en scène la culture populaire rurale, sur un mode comique parfois mêlé au pathétique, sont dits ou joués, selon Anne-Marie Thiesse, dans les « cabarets » de Paris et de province².

Ces recherches de représentations nouvelles ne doivent pas masquer la vitalité de la tradition et surtout de l'idylle, qui reste très productive et sera toujours privilégiée par les instances légitimantes. Les romans de René Bazin, nous l'avons dit, restent proches de la pastorale. En poésie, s'inscrivant dans le courant général de retour à la réalité concrète, à la

1. Nous nous appuyons ici sur l'étude d'Anne-Marie THIESSE, *Écrire la France : Le mouvement régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, PUF (coll. « Ethnologies »), 1991.

2. Anne-Marie Thiesse, qui évoque très rapidement cette production dans l'ouvrage cité, emploie le mot « cabarets », peut-être dans un sens générique (incluant aussi les cafés-concerts).

poésie du monde sensible et quotidien, aux formes simples, qui se dessine à partir de 1895, deux jeunes auteurs connaissent rapidement le succès et la reconnaissance officielle : Paul Fort et surtout Francis Jammes, qui publie en 1898 son premier recueil, *De L'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*. Très vite leurs textes sont inclus dans les recueils de morceaux choisis destinés à l'école primaire. L'œuvre de Jammes se rattache à l'idylle : la vie rurale y est calme et harmonieuse ; nombreuses sont les évocations pittoresques de la nature et des travaux des champs ; ici encore les paysans parlent extrêmement peu, ils sont décrits et réduits à des objets esthétiques, au même titre que leur cadre de vie. Ils apparaissent paisibles, doux surtout (le mot revient comme un leitmotiv), simples, naïfs et beaux ; leur religion est liée au respect des traditions et de l'ordre social. L'œuvre exprime la nostalgie d'une vie aux mœurs patriarcales, rythmée par les saisons, opposée au monde de la ville. L'écriture vise elle aussi la simplicité et la naïveté, dans la syntaxe et le vocabulaire comme dans la versification — rimes souvent approximatives, rythme syntaxique enjambant la frontière métrique et se rapprochant de celui de la prose.

Les années 1890 dans la chanson

Ces années, et plus précisément à partir de 1894, sont celles d'une vague de succès de l'idylle paysanne, aussi bien au café-concert qu'au cabaret ; les plus célèbres sont celles de Gustave Goublier. Celui-ci compose en 1894 la mélodie de *L'Angelus de la mer*, sur des paroles de Léon Durocher dont ce sera le grand succès ; la célèbre romance reprend le thème du tableau de Millet : vie paisible des paysans, rythmée par les trois Angelus. Goublier compose aussi le non moins célèbre *Credo du paysan*¹ :

*Mon dur labeur fait sortir de la terre
De quoi nourrir ma femme et mes enfants
Mieux qu'un palais j'adore ma chaumière
À ces splendeurs je préfère les champs
Et le dimanche au repas de famille
Lorsque le soir vient tous nous réunir
Entre mes fils, ma femme et ma fille
Le cœur content j'espère en l'avenir.*

1. La première édition déposée à la Bibliothèque nationale n'est pas datée. La première édition datée est de 1897 (paroles de S. et F. BOREL, éd. Éveillard).

La langue est simple mais correcte. Dans l'ensemble des succès du genre on peut discerner une évolution, de ceux de Pierre Dupont, pleins de détails concrets, aux stéréotypes très généraux des romances des années 1890.

Au cabaret, la romance sentimentale située dans un cadre champêtre est bien représentée par Gabriel Montoya, qui entre au Chat Noir en 1890 et se spécialise dans le genre ; tandis que Marcel Legay, qui avait mis en musique de nombreux poèmes de ses contemporains, en particulier les *Chansons rouges* de Boukay, remporte un très grand succès avec une romance disant la nostalgie de son Artois natal : *Écoute ô mon cœur*.

Botrel fait la synthèse de la mode régionaliste et de la pastorale dans sa version réactionnaire. Son univers est résolument passiste : métiers artisanaux, catholicisme fervent, légendes et folklore ; apologie des valeurs traditionnelles — famille, autorité, travail, anti-alcoolisme, défense de la patrie, y compris en la peuplant de nombreux enfants ; le tout dans un français respectueux de la norme, ponctué de quelques formes populaires et de mots bretons ou gallos, généralement en italiques ou entre guillemets et glosés d'une note. Outre cette conformité aux modèles culturels dominants, l'immense popularité des chansons du « barde breton » s'appuie sur l'élément visuel et spectaculaire du costume ; d'autre part, comme Bruant dans ses plus grands succès, il privilégie les chansons à refrain, faciles à apprendre et à chanter en chœur, élément important de convivialité. Il rassemble ainsi un très large public, d'une façon caractéristique de la culture médiatique.

Mais dans la chanson aussi apparaissent des tentatives de représentations nouvelles du monde paysan. Au café-concert, les « paysanneries comiques » sont quelque peu passées de mode ; tandis qu'un certain nombre d'œuvres s'inspirent de textes naturalistes, les transposent ou même les citent. Elles ont en commun de traiter sur le mode sérieux, mais non idyllique, le sort des paysans. La plus célèbre est *La Terre* de Jules Jouy, dédiée à Zola, créée dès 1888 par la grande vedette Thérèse — évolution significative, puisque la chanteuse, figure emblématique du café-concert, avait conquis une immense popularité dans les années 1860 avec des personnages de paysannes comiques. *La Terre* est un texte composite, qui contient à la fois des éléments d'idylle, de chanson sociale et même un couplet patriotique ; anodin formellement, il est écrit dans un français parfaitement correct¹.

Dans la chanson militante, une œuvre marquante paraît en 1893 dans *Le Père Peinard* et connaît un franc succès : il s'agit de *La Chanson du gâs* de Constant Marie, cordonnier, com-

1. Texte reproduit par Robert BRÉCY, *Florilège de la chanson révolutionnaire* [...], op. cit., p. 131.

munard puis anarchiste, plus connu sous le surnom de Père Lapurge¹. Le texte se donne comme l'énergique prise de parole d'un paysan, dans un français d'oïl marqué comme populaire et régional, mais qui reste compréhensible et permet même des jeux de mots. Il intègre deux intertextes : *Les Bœufs* de Dupont dans la première strophe, *Les Jacques* de Richepin dans la dernière, et se présente comme un parcours de l'un à l'autre, de la radicale contestation de l'idylle à l'appel à la Révolution violente, en passant par la parole réaliste du paysan, porteuse d'une révolte véhémente mais aussi d'un regard satirique sur le riche propriétaire :

*On dirait qu'la nature
L'a fait dans ein' voiture
Pour s'en v'ni, ein' fois l'an,
Trachi not' pauv' argent*².

Malgré la part de stéréotypes qu'elle comporte, dans les slogans qui l'émaillent ou dans les caractéristiques du personnage, cette chanson tranche sur la production révolutionnaire de l'époque par le choix énonciatif et surtout linguistique : le personnage n'est pas qu'un type, il a aussi quelques traits individuels (à commencer par son nom : Baptiste, et non Jacques ou Jean) ; le langage populaire et patoisant renforce puissamment l'effet de la critique sociale, par le refus d'intégration au modèle culturel dominant, l'affirmation identitaire dont il est porteur. Cauté se souviendra de tout cela.



Les dernières années du siècle apparaissent avec le recul comme une période charnière dans l'histoire du cabaret : 1897 est l'année de la mort de Salis et de Jules Jouy, celle où le Chat Noir ferme ses portes, tandis que Maurice Boukay devient ministre ; mais c'est aussi l'année de l'émergence de Rictus — et de Botrel. Les établissements pris dans leur ensemble ont évolué nettement vers des programmes plus consensuels et plus spectaculaires, et les poètes d'avant-garde ne les fréquentent plus guère, mais des cabarets suffisamment nombreux jouent encore leur rôle de banc d'essai des possibles : des artistes de sensibilité et d'esthétique différentes peuvent s'y faire entendre et rencontrer un public.

1. Texte reproduit par Robert BRÉCY, *ibid.*, p. 143-145 ; sur la chanson et son auteur, voir aussi Gaetano MANDONIA, *La Chanson anarchiste en France [...]*, *op. cit.*

2. Cité par Robert BRÉCY, *ibid.*, p. 145.

La thématique populaire et sociale reste très présente dans le répertoire, en écho à des préoccupations présentes dans de larges couches de la société française, et au contraire de ce qui se passe en poésie ; mais elle connaît une évolution. Outre les chansons sociales qui continuent la veine des décennies précédentes, deux représentations nouvelles du peuple sont bien accueillies du public. L'œuvre de Rictus reste dans la tradition du cabaret artistique première manière, par sa profonde ambiguïté ; tandis que Botrel opte résolument pour un folklore régionaliste et passéiste. Malgré tout ce qui les sépare, on observe certains points communs entre les deux auteurs-interprètes : tous deux font le choix d'intégrer — certes de façon très différente — à leur écriture une variété de français non conforme à la norme, cela sans intention comique ; le langage ainsi élaboré est prêté à des personnages qui s'expriment souvent à la première personne. Chacune des œuvres propose — comme l'avait fait celle de Bruant — une réinterprétation de la notion de peuple, dans les deux cas assez restrictive : miséreux errant dans les rues de Paris, ou paysans et pêcheurs bretons vivant dans une société traditionnelle. Ces représentations, par leurs différences mêmes, attestent que les cabarets sont encore, au tournant du siècle un creuset où coexistent et se confrontent des tentatives esthétiques et idéologiques très diverses ; tandis que les disparités dans la réception indiquent qu'une évolution déjà très marquée est engagée vers la médiatisation de ces spectacles.

Le jeune Couté, qui débute à Paris en 1898, s'inscrit dans ce paysage culturel en pleine évolution.

À la conquête de Montmartre

Enfance et jeunesse

Gaston Couté naît à Beaugency (Loiret), le 23 septembre 1880, second et dernier enfant d'un père meunier¹. Deux ans plus tard, la famille s'installe à Meung-sur-Loire, au moulin de Clan ; ce moulin à eau est l'un des trois plus importants de la région, située en lisière des plaines à blé de la Beauce, qui en compte alors une trentaine. La famille jouit d'une confortable aisance et reçoit généreusement parents et amis ; Eugène Couté dirige efficacement son moulin, suit les innovations techniques, et s'intéresse également à la culture de la vigne. Blés, vignes et eaux courantes habiteront l'univers du poète.

Son père fait partie des « nouvelles couches » qui dans les années 1880 accèdent à l'expression politique et sociale : petits entrepreneurs, commerçants, artisans, membres des professions libérales, employés, ils constituent avec les paysans le principal soutien du régime républicain alors en voie de stabilisation. Rosa, la sœur aînée de Couté, épouse en 1889 un garçon charcutier qui s'associe à son beau-père à la direction du moulin et deviendra maire de Meung. Gaston Couté ne s'entendra jamais avec son beau-frère ; il s'en inspirera dans le portrait au vitriol d'un maire de village républicain, *Môssieu Imbu*.

1. La source principale de la biographie de Couté est l'ouvrage de Louis LANOIZELÉE, *Gaston Couté*, Paris, chez l'auteur, 1960. Nous saluons ici la rigueur et la qualité du travail de l'auteur, autodidacte passionné de littérature, et le remercions vivement, à titre posthume, pour l'aide qu'il nous a apportée en nous confiant sa documentation ; cependant il indique lui-même qu'il n'a pas pu vérifier les anecdotes qu'il rapporte. Nous avons confronté cette source à d'autres, elles-mêmes lacunaires et quelquefois contradictoires — principalement des articles de presse — en vue de cerner les faits d'aussi près que possible.

À partir de 1885, le jeune garçon fréquente l'école communale ; bon élève, il est reçu premier du canton au Certificat d'études en 1891 et poursuit sa scolarité au cours complémentaire de Meung-sur-Loire. L'enseignement primaire supérieur, nouvellement fondé, s'était développé rapidement. Il ouvrait des chances de promotion sociale aux membres des « nouvelles couches » ; le brevet élémentaire permettait en effet de passer des concours administratifs ou d'intégrer les écoles normales. Le jeune Gaston reste brillant en français et obtient de bons résultats en histoire ; il commence à écrire des récits et des poèmes. Mais, d'un naturel vif et malicieux, il déteste la contrainte et se montre très turbulent. Pendant les vacances il aide de bon cœur au moulin ; mais il est plus absorbé par les livres que par la vie pratique, et sa distraction lui vaut quelques mésaventures¹.

En 1895, Couté échoue au brevet. D'après son biographe, Louis Lanoizelée, il aurait laissé un ami faible en français copier sa narration ; manquant de temps pour en écrire une seconde, il eut lui-même une note insuffisante pour compenser sa faiblesse en mathématiques, et échoua tandis que son camarade était reçu. C'est cette même année — il a quinze ans — qu'il s'enthousiasme pour l'œuvre du poète Clovis Hugues, communard puis socialiste. L'échec quasi-volontaire à l'épreuve scolaire va de pair avec la découverte des idées et de la culture révolutionnaires. Celles-ci sont alors en plein essor ; en effet, la République a déçu la partie la plus populaire de son électorat, dont les difficultés économiques et sociales n'ont pas été résolues. Tandis qu'une opposition de droite se développe, le mouvement ouvrier s'organise, sur fond de grèves dures ; les idées anarchistes et socialistes se répandent et attirent de nombreux écrivains et artistes. À partir de 1893 l'instabilité ministérielle est très forte ; c'est la phase la plus intense des attentats anarchistes, qui aboutit au vote des lois dites « scélérates » de 1893-94, visant à réprimer très sévèrement la propagande libertaire, mais qui furent appliquées bien au-delà. Ces mesures mettent fin aux actions violentes, non à la diffusion des idées. Le jeune Couté s'y intéresse vivement ; s'il poursuit encore pendant quelque temps des études secondaires pouvant donner accès à une vie bourgeoise, c'est, semble-t-il, de plus en plus à contrecœur, et suivant le souhait de ses parents plutôt que son propre désir.

À l'automne 1895, il entre comme interne au lycée Pothier d'Orléans ; l'enseignement secondaire est alors payant et réservé à une élite. Couté est en section moderne, poursuivant ainsi un cursus caractéristique des classes moyennes émergentes ; cette section venait en effet d'être créée, en 1891, et devait aboutir à un baccalauréat spécifique. Mais celui-ci

1. Voir Louis LANOIZELÉE, *op. cit.*, p. 28-29.

demeura de seconde zone, n'ouvrant pas sur toutes les carrières. L'enseignement était autoritaire et les contenus restaient très classiques ; Couté ne s'y intéresse guère. Il participe aux activités de l'association artistique et théâtrale de l'établissement ; mais sa nature frondeuse lui vaut d'être souvent consigné le dimanche et plusieurs fois menacé de renvoi. C'est ainsi qu'il rencontre Pierre Dumarchey, le futur Pierre Mac Orlan, de deux ans plus jeune que lui — dans l'antichambre du censeur, où les deux lycéens attendent chacun une semonce... — et se lie d'amitié avec lui ; Mac Orlan le dépeint épris d'indépendance et complètement indifférent à la reconnaissance sociale¹. Voici un autre témoignage dont la source est le poète lui-même :

Cet esprit d'insubordination permanente, Couté le révéla sien dès sa prime jeunesse [...] Au lycée où il entra, vers la dixième année, ses camarades l'indignèrent par leur bas servilisme et leur lâcheté précoce, graine d'esclaves, démesurément soumis et transigeants. Un incident qu'il aime à rappeler vint, par surcroît, lui ôter tout crédit envers ses maîtres.

Un jour qu'il se faisait voir incapable de calculer la surface de la sphère, le dialogue suivant s'engagea :

Le professeur : — *M. Couté n'a pas encore appris sa leçon de géométrie !*

Couté : — ...

Le professeur : — *M. Couté a sans doute fait des vers ?*

Couté : — ...

Le professeur : — *Si M. Couté avoue qu'il a fait des vers, il ne sera pas puni.*

Couté : — *J'ai fait des vers.*

Le professeur : — *Ah ! Ah ! Vous avez fait des vers ! Voulez-vous aller les chercher, ces vers que nous les lisions ensemble ?*

Couté sortit, gagna « l'étude » des internes, et revint au bout de quelques instants, avec un poème que le professeur se mit en devoir de lire à voix haute. Il en regretta la mièvrerie et les sentiments vulgaires. Encouragé par les ricanements de la classe, il y trouva, en outre, de la rhétorique, du pathos, des rimes insuffisantes, des coupes défectueuses, des chevilles... Bref, il conclut que l'auteur eût mieux employé à apprendre sa leçon de géométrie, un temps aussi manifestement perdu. — Or le poème que Couté s'était contenté de recopier était simplement... de Victor Hugo !

Le jeune homme résista au plaisir de quinauder son maître, en révélant la supercherie. Avec une joie silencieuse, il se contenta d'admirer son sens critique. Mais, peu après — il atteignait ses seize

1. Voir « Hommage », préface de Pierre MAC ORLAN à la plaquette de Roger MONCLIN, *Gaston Couté, poète maudit (1880-1911)*, Pensée et action, Paris/Bruxelles, 1962.

ans — il quitta pour jamais la « boîte » dont son indépendance d'allures et d'esprit ne pouvait s'accommoder¹.

Couté quitte en effet le lycée, probablement en 1897, et trouve un poste d'employé à la Recette Générale d'Orléans, puis à la perception d'Ingré (Loiret). Tournant le dos à l'institution scolaire, il se lance dans l'écriture par d'autres voies : la presse tout d'abord, alors média en pleine expansion, qui à cette époque publie fréquemment des poèmes. Les débuts sont modestes : après un premier texte dans le périodique *La Meunerie française*, le jeune homme fait la connaissance d'Henri Da Costa, directeur littéraire de la petite *Revue littéraire et sténographique du Centre*, bimensuel destiné à populariser la sténographie. Il y publie treize contes et poèmes entre avril 1897 et août 1898², d'abord sous le pseudonyme de Gaston Koutay — sans doute inspiré de celui du chansonnier Maurice Boukay — puis sous celui de Pierre Printemps, et enfin sous son propre nom. Il donne également en 1898 quelques poèmes à une petite revue locale polycopiée, *Les Aydes fin de siècle*. Dans les écrits publiés jusqu'ici, le jeune homme cherche sa voie, s'essayant à des styles différents : brefs contes en prose réalistes, sérieux ou humoristiques ; poèmes et récits à couleur moyenâgeuse, un poème social rappelant le Hugo des *Pauvres gens*, d'autres, plus lyriques, dans lesquels l'influence décadente et symboliste est sensible, et où le thème de l'amour malheureux est récurrent ; une *Ballade à Jehanne* guerrière et revancharde. Si les poèmes sont tous strophiques et en vers syllabiques, les formes sont variées : peu de formes fixes (un sonnet et une ballade), la plupart ont la forme plus libre de chansons.

Un contemporain évoque le jeune homme à cette période :

Son feutre à larges bords, qu'il gardait, à toute occasion, obstinément, sur la tête, ses longs cheveux, sa lèvre railleuse, ses yeux malicieux, le distinguaient de ses camarades. Il causait peu, mais écrivait beaucoup [...] [Dans son œuvre] l'on devine l'influence de maître François Villon que Gaston Couté connaissait par cœur. Il répétait, souvent, avec le vieux poète :

*Ha ! Dieu ! si j'eusse étudié
Au tems de ma jeunesse folle*

1. Maurice DUHAMEL, « Gaston Couté », *Les Chansonniers de Montmartre*, n° 7, 25 juillet 1906.

2. Ces textes et leurs dates de parution figurent dans : Gaston COUTÉ, *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné*, Saint-Denis, Le Vent du Ch'min, 1981, t. 3, sous la rubrique « Œuvres jeunes ». Cette édition, la plus complète des œuvres de Couté à ce jour, en cinq tomes (1976-1980) sera citée désormais sous la forme : V.C., numéro du tome en chiffres romains, numéro de page.

*Et à bonnes mœurs dédié
J'eusse blason [sic] et couche molle¹.*

D'autres témoignages confirment que Villon fut pour Couté une référence forte sur le plan symbolique autant que littéraire, un « ancêtre » dans ses propres termes — rappelons que le poète « mauvais garçon » avait été emprisonné à Meung-sur-Loire. Au-delà, la référence à Villon et au Moyen Âge est courante chez les bohèmes qui animent alors les cabarets artistiques parisiens ; Couté est attiré vers ce milieu, comme beaucoup d'aspirants poètes de son temps. En 1897 et 1898, il envoie des textes à *La Lanterne de Bruant* ; le chansonnier ne les publie pas, mais répond brièvement dans la rubrique « Correspondance² ». Des trois titres mentionnés dans ce courrier, un seul, *La Dernière Bouteille*, correspond à un poème publié par la suite ; ce texte en trois strophes ponctuées d'un refrain est à notre connaissance le premier de l'œuvre énoncé par un paysan — ici un vieillard — parlant un français patoisé. Ce choix énonciatif et langagier se retrouve dans certains des poèmes qui se publiaient alors dans les revues régionalistes ; Bruant aussi accueillait alors dans sa revue des textes dans cette veine, en français populaire et régional d'oïl³, et lui-même, nous l'avons vu, abandonnant la pègre parisienne, prenait fréquemment pour énonciateurs des vagabonds de la campagne.

À Orléans comme dans la plupart des grandes villes, les cabarets artistiques ont fait des émules : de jeunes écrivains, réunis autour de Paul Besnard, grand bourgeois féru d'expression populaire et régionale, publient des poèmes dans une revue régionaliste, *Le Jardin de la France* ; ils se réunissent aussi le dimanche pour dire leurs œuvres dans un grand café, situé place du Martrois — d'où le nom tout trouvé de la jeune société : « Poètes et chansonniers du Mont-Martrois ». C'est là que le jeune Couté fait des débuts remarquables en public, avec un texte, *Les Cariatides de la Rotonde*, dont nous n'avons plus que les premiers vers :

*Je suis la même aux gros tétons
Qui fait craquer tous les boutons
De son corsage...*

1. SAINT-SIMONIN : « Les œuvres du chansonnier beauceron Gaston Couté : Quelques souvenirs personnels », *Le Journal du Loiret*, 28 juin 1928.

2. *La Lanterne de Bruant*, n^{os} 11 et 18 (1897), et n^o 28 (1898). Nous remercions Lucien Sérour qui nous a communiqué ces informations.

3. En particulier, la parenté est frappante entre la langue du poète bourguignon Fernand Clas et celle de Couté.

Cette vision toute personnelle de l'ornementation haussmannienne ne manqua pas de produire son effet : « Dans l'assistance composée en partie de bourgeois et d'intellectuels, l'étonnement fut prodigieux », se souvient un participant¹.

Le succès venant, les « Mont-Martrois » passent des cafés à une salle municipale, plus spacieuse, puis à un petit théâtre. Le lieu, l'entrée devenue payante, à un ou deux francs — car il faut couvrir les frais de location — accentuent la sélection sociale du public ; un ouvrier gagnait alors environ un franc par jour. Un membre du cercle relate une des premières soirées qui y furent données ; au programme, « les poètes dans leurs œuvres », selon la formule consacrée par le cabaret, et une pièce d'ombres, l'une des innovations artistiques qui avaient fait le succès du Chat Noir.

Le poète beauceron ouvre le feu. Il apparaît très calme, et presque grave bien que si jeune, le visage en lame de couteau, les cheveux longs séparés par une raie médiane, lui retombant le long des oreilles et jusque sur les yeux, la lavallière nouée négligemment, s'arrête au bord de l'estrade... et toise le public qui, décidément, ne lui semble pas sympathique. En effet, d'un seul coup, le parterre, d'abord figé, était devenu subitement enrhumé, ... toux, étternuements, remuements de pieds, bref agitation de mauvais augure. Notre poète ne se démonte nullement et, comme il a du caractère il le montre par son attitude un peu railleuse et par un sang-froid auxquels ne s'attendaient pas les manifestants en question. Le silence enfin se rétablit de l'autre côté de la rampe et le speaker put annoncer : « Mesdames, Messieurs, le poète beauceron Gaston Couté va vous dire un poème dont il est l'auteur : "Le vieux moulin" [...]. » Cela fut dit avec tant de conscience, tant d'âme et de simplicité que les bravos frénétiques de l'assemblée entière effacèrent cette sorte d'hostilité, manifestée au premier abord de part et d'autre².

Ce témoignage sur les débuts à la scène de Couté, alors encore amateur, est tout à fait caractéristique de ce que sera, pendant toute sa brève carrière, sa relation — affrontement, plutôt que réponse aux attentes — avec le public bourgeois, qu'il cherche cependant et parvient à conquérir ; avec Couté, l'ambivalence caractéristique des spectacles des cabarets n'est jamais adoucie, elle devient tension perceptible. Cela se joue ici dans l'échange non verbal entre l'ar-

1. Souvenirs d'un des membres du cercle, Jean GAY [Jean AUSSOURD] : « Les poètes du Val de Loire : Gaston Couté », *Blois et le Loir-et-Cher*, Blois, juillet-septembre 1944.

2. *Ibid.*

tiste et le public ; le texte est en effet plutôt anodin, comme la plupart de ceux que le jeune poète a écrits jusqu'ici ¹.

Mais l'œuvre prend, au milieu de l'année 1898, une orientation nettement plus sociale ; Couté se rapproche alors d'un des courants politiques qui s'affirment de plus en plus en France, expression d'un mécontentement grandissant face aux orientations du gouvernement républicain ; celui-ci, depuis 1896, s'est démarqué de la gauche, rejette l'anticléricalisme, et accepte l'appui de la droite. L'opposition de gauche se renforce : les socialistes conquièrent de nombreuses villes aux élections municipales de 1896, et certains d'entre eux théorisent à partir de cette situation un passage par étapes au socialisme. Parmi les républicains eux-mêmes, les radicaux et les radicaux-socialistes considèrent que le gouvernement trahit leur idéal ; ils sont unis par un anticléricalisme résolu, fortement identitaire, qui incarne l'émancipation des « petites gens » face aux notables traditionnels, très liés à l'Église catholique. De jeunes radicaux impulsent l'organisation de ce courant politique. Dans toute la France des comités locaux ou départementaux se regroupent, resserrant leurs liens avec les loges maçonniques et la presse locale. Ce dynamisme aboutit, aux élections législatives de mai 1898, à une victoire des radicaux qui ouvre des perspectives nouvelles.

C'est dans ce contexte qu'est fondé à Orléans, en août 1898, un nouveau quotidien, *Le Progrès du Loiret* ; Couté quitte son poste à la perception pour y entrer. Le journal se présente comme une alternative au quotidien existant, *Le Républicain orléanais*, qui n'a pas soutenu les candidats « républicains démocrates » lors de la campagne. « En avant ! Pour la vraie république, celle du Peuple », conclut l'éditorial du premier numéro. Très anticlérical, *Le Progrès du Loiret* est également dreyfusard, ce qui est alors beaucoup moins courant. En effet si « l'Affaire » a éclaté début 1898, avec le « J'accuse » de Zola, les radicaux — comme les socialistes — sont très divisés à cette date ; et l'écrasante majorité des journaux est antidreyfusarde. Le quotidien est, il est vrai, de dimensions fort modestes à ses débuts — outre le directeur, son seul rédacteur est Couté ; mais cette situation n'a rien d'exceptionnel à l'époque. Le jeune homme s'est installé à Orléans, où il loue une chambre, mais rentre souvent à Meung, parcourant les vingt kilomètres à vélo. Pendant les trois mois qu'il passe au *Progrès*, d'août à octobre, outre les articles non signés sur l'actualité locale, il fait paraître deux « Lettres ouvertes à M. le Curé de Meung », d'un ton polémique, protestant contre l'interdiction de

1. Il figure sous le titre *Le Deuil du moulin*, dans V.C., III, p. 88.

danser faite par le prêtre aux jeunes filles du catéchisme, et huit poèmes¹ ; il signe désormais de son nom. Les poèmes diffèrent nettement des précédents : plusieurs portent sur des thèmes sociaux ou anticléricaux. *La Dernière bouteille* est publiée ici pour la première fois ; Couté reprend le même choix d'énonciation — locuteurs paysans s'exprimant en français régional de l'Orléanais — dans deux autres poèmes, *Un Bon métier* et *Le Champ de naviots*. Ce dernier provoque une réaction critique d'un lecteur :

Écrivains et orateurs, qui animez le peuple, qui écrivez et parlez pour le peuple, gardez-vous d'employer son langage [...]. Comme s'il ne comprenait pas le Français correct, le beau Français avec toutes ses nuances et ses finesses² !

Écho d'un vaste débat sur la langue du « peuple » qui traverse le siècle, et sur lequel nous reviendrons. Il se peut que le poète débutant ait été influencé : les deux poèmes qu'il donne encore au journal, après cette lettre, sont écrits en français standard. Mais ce sont également les derniers.

Au cours d'un séjour du jeune homme dans sa famille, une troupe d'artistes montmartrois en tournée, dirigée par le chansonnier Castello, donne une soirée dans un café de Meung. Couté y assiste avec quelques amis. À la fin du spectacle, le Montmartrois ayant proposé aux spectateurs de se faire entendre à leur tour, le jeune poète dit deux de ses œuvres, dont *Le Champ de naviots* ; le public lui fait un accueil enthousiaste. Castello est également intéressé et surpris. Il encourage le jeune auteur à poursuivre dans cette veine, et même à tenter sa chance dans les cabarets parisiens. Il n'en fallait pas plus ; fin octobre 1898, Couté part pour Paris ; ses parents, à qui il a dit avoir trouvé un emploi dans la capitale, lui ont donné cent francs pour ses premiers frais. Une nouvelle phase de sa vie commence, celle d'un « poète-chansonnier » professionnel, disant ses œuvres sur les scènes des cabarets.

1. Il s'agit de *La dernière Bouteille*, *Idylle rouge*, *Un bon Métier*, *Gueux*, *Les trois Chansons du carillon*, *Le Champ de naviots*, *Variation sur l'air de Malbrough* et *Le pauvre Gars*. Les versions qui figurent dans l'édition du Vent du Ch'min diffèrent souvent notablement de celles publiées dans *Le Progrès du Loiret*.

2. Tribune libre : « À nos poètes ! », 6 septembre 1898.

Succès et vie de bohème

On ne sait pratiquement rien de la façon dont Couté tenta de prendre contact avec la scène parisienne ; sinon que le viatique de cent francs fut vite dépensé et qu'il mena pendant quelques semaines une vie difficile, n'ayant pas toujours de quoi manger ni payer un hôtel. Mais dès novembre 1898, il trouve un premier engagement dans un petit cabaret montmartrois récemment ouvert, *Al' Tartaine* (« la tartine » en français régional). C'est encore *Le Champ de naviois* qui a suscité l'intérêt du directeur. Le jeune débutant n'est pas payé : on lui offre en tout et pour tout une consommation. Mais il fait ses premières armes devant le public parisien et entre en relation avec plusieurs artistes, dont le compositeur Eugène Manescau, qui mettra en musique plusieurs de ses chansons, le chanteur anarchisant Buffalo, illettré mais excellent interprète, et le littérateur Maurice Lucas qui deviendra son ami. D'*Al' Tartaine* il passe dès décembre à l'Âne Rouge, un des cabarets les plus en vogue. Voici le témoignage d'un spectateur :

Nous vîmes s'avancer vers le tréteau un jeune homme vêtu d'un mac-farlane et coiffé d'un feutre large qu'il garda ostensiblement sur une tête pâle aux yeux pleins d'une amère ironie, entourée de longs cheveux noirs retombant sur le cou. Sans un geste, sans un salut, il dit avec un accent traînard apparenté au parler berrichon, des poésies d'un langage véhément et négligé sous une forme d'une grande impeccabilité [...]. Il se dégageait de la diction heurtée et encore malhabile du jeune homme une poésie de terroir intense, d'une satire impitoyable, d'une âpre philosophie [...]. Couté dit ainsi avec la chaleur sincère de sa voix inexercée à la diction : Le Champ de naviois, Le Gas qu'a perdu l'esprit [sic], Un bon Métier, puis sans se préoccuper du succès enthousiaste qui l'accueillait, sans daigner soulever son chapeau en guise de merci il gagna la table où l'attendait son salaire : un café crème, et disparut¹.

La notoriété de Couté grandit vite, et l'engagement suivant, à l'apéritif-concert des Funambules, lui vaut une rétribution de 3,50 francs par soirée, bientôt portée à 5 francs quand Jules Mévisto, auteur-interprète fort connu au cabaret, prend la direction de la programmation. C'est là que le découvrent en plus grand nombre le public et les artistes montmartrois ;

1. Maurice DAURAY, « La boîte aux souvenirs : Gaston Couté en Berri », *Le Gargaillou*, Châteauroux, n° 2, 15 mai 1925.

parmi eux Jehan Rictus¹. À partir de ce moment le jeune poète est lancé. Par la suite il passera dans les plus connus des cabarets de Montmartre et du Quartier Latin : les Noctambules, le Grillon, le Conservatoire de Montmartre, le Carillon, le Cabaret des Arts, le Pa-Cha-Noir, l'Alouette, la Nouvelle Athènes, le Gringoire, les Quat'z'Arts... Ce dernier établissement organisait une fois par semaine une « matinée poétique » qui permettait aux jeunes auteurs de faire entendre leurs œuvres. Couté, pourtant déjà très connu, y assiste régulièrement. Il se produit à différentes reprises en province : dès juin 1899 il participe à un spectacle à Châteauroux, avec d'autres artistes montmartrois, à l'invitation d'un cercle littéraire et artistique local, le Pierrot Noir. Il se rendra aussi plusieurs fois en Belgique.

À l'automne 1899, il est aux Noctambules, cabaret dirigé par Mévisto. Le spectateur de l'Âne Rouge que nous citons ci-dessus est devenu son ami, et l'accompagne :

Il me souvient encore de cette fameuse soirée aux Noctambules où pour la première fois il récita Le Christ en bois. La salle enfumée était comble et l'émotion du public d'élite (à ce moment-là l'élite intellectuelle seule fréquentait les cabarets du Quartier Latin) se traduisait par un roulement d'applaudissements inconnus en ce lieu. Un homme se leva, s'approcha de Couté, qui resté sur le tremplin regardait avec une surprise mêlée de confusion cette chambrée en délire, l'enleva dans ses bras et le serra sur son cœur. Laurent Tailhade embrassait Gaston Couté avec des larmes plein les yeux.

Couté regagnant notre coin favori, avait lui le stoïque, deux grosses larmes sur le visage².

L'enthousiasme de Laurent Tailhade, figure originale du monde littéraire, dont les sympathies pour l'anarchisme sont connues, est alors partagé par un public relativement nombreux. Les œuvres de Couté sont reprises par d'autres interprètes au cabaret, tel le chanteur Pierre Surgères. Des compositeurs connus, Marcel Legay, Louis Auguin et Léo Daniderff lui écrivent des mélodies. Même au café-concert, des artistes le font apprécier : la grande vedette qu'est

1. Le témoignage de Rictus (« Gaston Couté », *Les Hommes du jour*, 8 juillet 1911), écrit immédiatement après la mort de Couté (et refusé par *La Guerre sociale*, le journal où Couté publiait alors régulièrement), dans lequel il s'attribue un rôle important dans le lancement du jeune poète, doit être pris avec précaution (voir ci-après chap. III, p. 83). Rictus n'écrivit jamais sur Couté du vivant de celui-ci. Son texte est à confronter avec celui de Léon de Bercy, paru en 1902 (dans *Montmartre et ses chansons*, H. Daragon, p. 258-262) qui donne une version différente des débuts du poète.

2. Maurice DAURAY, « La boîte aux souvenirs : Gaston Couté en Berri (suite et fin) », *Le Gargaillou*, Châteauroux, n° 3, 15 juin 1925.

Mayol interprète ainsi *Le Gâs qu'a perdu l'esprit*, et l'enregistre en 1903. Deux artistes se spécialisent dans l'interprétation des textes et chansons de Couté : au cabaret, Castello, le chansonnier qui l'avait encouragé lors de sa tournée à Meung ; au café-concert, Raymond Broka, chanteur et militant syndical, l'un des principaux artisans de la création de l'Union syndicale des artistes lyriques qui défendait les droits des artistes contre leurs agents. Broka interprète Couté en blouse bleue ; ce vêtement était alors d'usage courant chez les paysans de différentes régions de France, les connotations en étaient tout à fait différentes de celles du costume régional et traditionnel d'un Botrel.

Les quelques témoignages dont nous disposons semblent indiquer que Couté, dans les premières années de sa carrière parisienne, se serait produit lui aussi en blouse, avec un chapeau de feutre noir qu'il gardait ostensiblement sur la tête ; c'est dans ce costume que Grandjouan fit son portrait en 1906. Par la suite il abandonna cette tenue et se présentait dans un costume de ville tout à fait ordinaire, avec une gestuelle minimaliste, et une diction décrite comme « sèche » ou « monotone » mais efficace :

Je l'entends encore. Rien ne peut remplacer son impeccable diction. Toutes les nuances du langage rude des Beaucerons étaient notées dans son débit heurté. Les sarcasmes s'alliaient à l'intonation. Et quel scalpel ! Il fouillait à même la chair, plus puante était la plaie et plus il l'épinglait à la pointe acérée de son verbe. Qui n'a pas entendu Gaston Couté déclamer ses Gourgandines ne le connaîtra complètement jamais¹ !

[...] avec ce débit d'une monotonie que l'on pouvait croire un peu voulue, et qui disait si tranquillement mais si bien ce qu'il voulait dire² [...].

En dehors de ses activités rémunérées, le « poète-chansonnier », comme beaucoup de ses camarades, prête bénévolement son concours à des soirées organisées par les militants révolutionnaires. Couté adhère aux idées anarchistes, et dans les premiers temps de sa vie à Paris il participe activement au mouvement, comme l'indiquent deux rapports de police dont il fait l'objet en novembre 1900 :

Couté a promis son concours cet hiver à toute soirée chantante organisée par le groupe anarchique de la rue Giton.

1. Henri FABRE, « La Chanson d'un gars qu'a mal tourné [...] », *Les Hommes du Jour*, nouvelle série, n° 3, 1^{er} juillet 1928.

2. MAUSSA, *Le Socialisme*, 8 juillet 1911.

Il a été vu au comité socialiste révolutionnaire du 9^e arrondissement, rue Pigalle, 62 et à la rue Giton¹.

Couté qui a collaboré au Journal du Peuple et au Libertaire, prête son concours dans les soirées familiales ou concerts organisés par les anarchistes.

En résumé, cet individu professe des opinions libertaires et fréquente les milieux anarchistes. Il ne paraît pas être dangereux.

Son nom est inconnu aux sommiers judiciaires².

Dans la période qui s'étend de 1894 — fin des attentats — à la guerre, les idées libertaires ont une influence importante dans l'ensemble du mouvement ouvrier, notamment à travers les syndicats. Mais les façons de concevoir l'anarchisme et d'en réaliser l'idéal sont diverses, ce que reflètent les organes de presse militants. Parmi ceux-ci, *Le Libertaire*, dirigé par Sébastien Faure, est le premier à prendre position pour Dreyfus. Faure fonde en février 1899 le quotidien le *Journal du Peuple*, qui suit au jour le jour les péripéties de l'affaire ; *Le Libertaire* cesse momentanément de paraître. Couté donne quatre textes au *Journal du Peuple* entre avril et décembre. Dreyfus est gracié en septembre 1899 ; Faure reprend alors la direction du *Libertaire*, où le poète publie cinq textes entre octobre et décembre³. Tous expriment une violente révolte sociale ; ce sont des poèmes strophiques en vers syllabiques, mais Couté varie constamment les formes et les angles de vue, comme il le fera toujours. Des textes courts en quelques strophes avec refrain alternent avec de longs poèmes dont le mouvement est beaucoup plus complexe. Plusieurs revisitent l'idylle sur le mode satirique : c'est ainsi que *Taureaux*, avec son refrain martelé : « Bourgeois ! nous sommes des taureaux ! » évoque la célèbre chanson de Dupont, *Les Bœufs*. La langue est tantôt correcte, tantôt fortement patoisée ; les formes énonciatives varient, comme les énonciateurs : tantôt des personnages populaires, « gâs » ou « traîneux », tantôt le poète-narrateur ; lecteurs, bourgeois ou « bonnes gens » sont énergiquement apostrophés. Quelques-uns de ces poèmes — *Le Gâs qu'a mal tourné*, *Les Conscrits*, *L'Amour anarchiste*, *Le Christ en bois* — resteront parmi les plus appréciés des lecteurs de Couté. L'auteur, qui n'a que dix-neuf ans, y fait entendre d'emblée une

1. Archives de la préfecture de police, dossier Couté, 15 novembre 1900.

2. *Ibid.*, 30 nov. 1900.

3. Dans *Le Journal du Peuple* : *La Chanson des corbeaux*, *Le Gâs qu'a perdu l'esprit*, *Les Conscrits*, *Le Gâs qu'a mal tourné*. Dans *Le Libertaire* : *L'Amour anarchiste*, *Taureaux*, *Chanson de moisson*, *La Tête de mort*, *Le Christ en bois*.

voix puissamment originale ; il s'appuie certes sur ce qu'il a pu lire chez Bruant, Rictus ou leurs imitateurs, mais s'en distingue à la fois par la radicalité de la révolte et par l'élaboration de l'écriture.

Le débat est alors très vif entre deux courants libertaires, l'un hostile, l'autre favorable au syndicalisme. Cette période est aussi marquée par la dispersion du mouvement en tendances : néo-malthusianisme, réflexion sur l'éducation, mouvement coopératif, antimilitarisme ou naturisme. Couté fut l'ami de plusieurs des animateurs du mouvement néo-malthusien : Sébastien Faure, Eugène Humbert, Victor Méric. Faure était aussi un de ceux qui considéraient l'éducation comme un facteur déterminant d'une stratégie révolutionnaire, et tentaient de mettre sur pied des alternatives à l'école républicaine. Un des animateurs les plus importants de ce courant de pensée fut le Catalan Francisco Ferrer ; militant de la laïcité et du rationalisme, il ouvrit à Barcelone en 1901 une école adoptant ces principes, mais dut s'exiler en France où il fonda la revue *L'École rénovée*. À sa suite, Sébastien Faure fonda en 1904 près de Rambouillet la Ruche, « école de l'avenir¹ ». Couté s'intéressait vivement aux idées de Ferrer, et visita la Ruche. Révolte passionnée contre l'injustice sociale, antimilitarisme, critique de la culture scolaire, apologie d'une vie naturelle tiennent une place centrale dans sa poésie, de même que le refus de la morale sexuelle bourgeoise, l'évocation des frustrations et des souffrances où elle enferme les femmes aussi bien que les hommes, et un plaidoyer vibrant pour l'amour libre. Ces idées sont à la source vive de l'œuvre, dans sa thématique comme dans ses formes. De 1900 à 1910, Couté, à notre connaissance, ne publie plus dans la presse libertaire, ni d'ailleurs dans aucun organe politique. Il n'y a plus de rapport de police sur lui avant 1911. Il semble avoir choisi de militer autrement, par la poésie, en participant aux fêtes et soirées politiques et syndicales. Celles-ci ont lieu dans des salles de quartier, des locaux syndicaux, des maisons du peuple, des meetings... Le public, bien différent socialement de celui des cabarets, fait au jeune auteur un accueil enthousiaste. Victor Méric, qui lui avait demandé de participer aux soirées de la Maison du Peuple de Paris, modeste local situé au fond d'une impasse de Montmartre, note à ce propos :

1. Voir Jean MAÎTRON, *Histoire du mouvement anarchiste en France*, SUDEL, 1951. Sur Faure voir aussi Robert BRÉCY, *Autour de la Muse Rouge, (Groupe de poètes et chansonniers révolutionnaires), 1901-1939*, Christian Pirot, 1991, p. 22-23.

Il connut, impasse Pers, de prodigieux succès. Il entra de plain-pied dans la confiance populaire. Ses poèmes colorés, directs, aux images audacieuses et brutales, frappaient l'imagination, allaient au cœur des foules¹.

Cinquante ans après, un militant libertaire se souvient :

Il me semble le revoir encore, récitant Les Conscrits, à la tribune de la Bourse du Travail de Paris, à une époque où le syndicalisme était un peu plus... coloré qu'aujourd'hui. Ah ! Ces poésies en poatois, nous les connaissions toutes par cœur. Le Christ en boué [sic] nous enthousiasmait, ainsi que Les Gourgandines et tant d'autres œuvres du Gas qu'a mal tourné. Plusieurs camarades s'étaient spécialisés dans la récitation de ces œuvres² [...].

Parmi ces interprètes, amateurs ceux-là, artistes à leurs heures, le plus marquant est Fernand Coladant, ouvrier passionné de chanson et de poésie, qui devient, comme Broka, l'ami de Couté.

Le poète, loin de tout sectarisme, prêta toujours généreusement son concours aux militants révolutionnaires de toutes les tendances du socialisme aussi bien qu'aux libertaires et aux syndicalistes. Cette attitude d'ouverture est aussi celle de l'association de poètes et chansonniers révolutionnaires La Muse Rouge, qui se constitue en 1901 et joue un rôle culturel important ; militants et chansonniers professionnels s'y côtoient, Couté en est membre dès sa fondation³.

La diffusion orale de l'œuvre se fait donc principalement dans les cabarets artistiques, ce qui permet au poète-chansonnier de gagner sa vie ; et dans les milieux révolutionnaires, public que Couté préférerait de beaucoup, mais qui ne pouvait guère le rémunérer. La diffusion par l'imprimé se fait aussi par ces circuits, mais de façon beaucoup plus inégale. Outre la presse libertaire, les textes sont diffusés de façon militante, en particulier sous l'action de la Muse Rouge. Mais dès 1899, et cela pendant une dizaine d'années, ils sont publiés essentiellement dans le circuit commercial, en « petits formats », chez des éditeurs spécialisés. Ce support bon marché — une double feuille illustrée, comportant le texte et, pour les chansons, la mélodie — ancêtre du disque, était alors une des formes les plus importantes de diffusion

1. Victor MÉRIC, *Coulisses et tréteaux : À travers la jungle politique et littéraire*, Paris, Valois, 1931, p. 33.

2. André LORULOT, « Le Poète Gaston Couté », *L'Idée libre*, mars 1950.

3. Voir Robert BRÉCY, *Autour de la Muse Rouge*, op. cit.

de la chanson ; l'éditeur achetait à leurs auteurs paroles et musique, qui devenaient alors son entière propriété. Une série de six chansons est publiée chez un premier éditeur en 1899 ; une chanson isolée chez un autre ; une autre encore dans *Le Gil Blas illustré* en 1900¹. Par la suite, et jusqu'en 1910, Couté publie l'essentiel de ses textes chez Ondet, un des plus importants éditeurs de musique parisien, qui connaissait alors un énorme succès de vente avec les *Chansons de chez nous* de Botrel. Outre des œuvres isolées, Ondet publie quarante textes sous la forme de quatre séries de dix « petits formats » sous le titre commun *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné*. En 1902 le jeune poète figure dans un ouvrage de Léon de Bercy, *Montmartre et ses chansons*, suite de courtes monographies présentant les plus importants artistes de la Butte, anciens et nouveaux. La notice le concernant annonce la publication prochaine de ses œuvres en volume chez Ondet².

Couté est désormais un auteur et artiste reconnu ; il publiera de nombreux textes. Sans entrer ici dans l'analyse de la poétique qui fera l'objet de la seconde partie de cet ouvrage, tentons de caractériser très globalement l'œuvre et les raisons de son succès. Le poète cultive différentes inspirations : chansons mais aussi poèmes à dire, forme qu'il explore et s'approprie pour lui donner des dimensions tout à fait neuves ; romances d'amour relativement traditionnelles et textes très engagés ; quelques textes situés dans un univers citadin, d'autres beaucoup plus nombreux enracinés dans le monde paysan ; une langue tantôt fortement marquée de traits populaires et patoisants, tantôt conforme aux normes, mais aussi des formes intermédiaires. L'enthousiasme que suscite Couté chez les militants comme son succès au cabaret renvoient, nous semble-t-il, au versant de l'œuvre le plus original, celui où se conjuguent engagement révolutionnaire, connaissance intime du monde paysan et culture littéraire pour donner naissance à une puissante expression poétique. Couté, s'il est certes également un poète lyrique, donne la parole aux paysans comme personne ne l'avait fait avant lui, ses personnages transmutent une langue méprisée, le « patois », en un verbe éclatant, disant un monde déchiré de contradictions ; l'amertume se conjugue à la rage et à la joie de vivre, le réalisme à l'émotion, la dimension sociale aux histoires individuelles, les images jaillissent d'une langue insoumise et rebelle. Au moment où Botrel recycle les stéréotypes les plus éculés de l'idylle, la parole poétique coutéenne les fait voler en éclats.

1. *Chansons de la Beauce*, de Gaston COUTÉ, dites par l'auteur, Blanc-dal-Mutto, 1899 ; *Le Pré d'amour*, Enoch, s.d. ; *Le Sacrilège impuni*, *Le Gil Blas illustré*, 18 mai 1900.

2. LÉON DE BERCY, *Montmartre et ses chansons*, op. cit., p. 260.

Le fait qu'Ondet ait publié les œuvres des deux auteurs peut surprendre ; mais cet éclectisme idéologique et esthétique reflète celui du public des cabarets de l'époque. Les deux artistes se produisaient d'ailleurs dans les mêmes établissements ; même si la réussite fulgurante de Botrel est sans commune mesure avec la notoriété d'un Couté, il existait alors un public pour de telles œuvres. En effet les deux années de débats passionnés et d'action militante de l'affaire Dreyfus avaient fait se rencontrer ouvriers et intellectuels, unis dans un même combat ; la période qui suit est celle d'un véritable bouillonnement d'idées dans toute la société et d'une évolution vers la gauche de l'opinion publique. Tandis que les idées révolutionnaires, anarchistes en particulier, se répandent dans la classe ouvrière, de nombreux bourgeois libéraux ou intellectuels effectuent une prise de conscience sociale¹. Des universitaires en vue deviennent des compagnons de route du socialisme ; beaucoup d'intellectuels socialistes et radicaux s'engagent dans la Ligue des Droits de l'Homme et les Universités Populaires qui naissent dans cette période. Les « UP » fleurissent dans tout le pays entre 1899 et 1902 ; elles visent la démocratisation de la culture et de l'instruction, la diffusion de l'anticléricalisme, et rencontrent une aspiration forte du mouvement ouvrier à s'approprier connaissances et culture. L'invitation de Couté à se produire à la « Maison du peuple » participe de cette dynamique, comme en témoigne Victor Méric :

De très brillants conférenciers passèrent à la Maison du Peuple, parmi lesquels Laurent Tailhade, Charbonnel, Clovis Hugues ; de nombreux savants, artistes, écrivains. En ce temps-là, après l'affaire Dreyfus, on évangélisait les masses. Les intellectuels, selon la formule d'alors, « allaient au peuple ».

Dès que Couté sut de quoi il s'agissait, il accepta avec enthousiasme².

Pendant quelques années, des bourgeois progressistes sont en contact avec des militants ouvriers, ont avec eux des préoccupations communes et des échanges. De leur côté quelques artistes, dès les années 1890, s'étaient interrogés, avec des militants, sur l'« Art social », préoccupation qui se retrouve au tournant du siècle dans de petites revues : *L'Enclos*, *La Revue naturaliste* ou *L'Effort*³. Des peintres et dessinateurs tels que Pissarro, Luce, Signac, Ibels, Grand-

1. Voir Antoine COMPAGNON, *La Troisième République des Lettres : De Flaubert à Proust*, Seuil, 1983.

2. Victor MÉRIC, *Coulisses et tréteaux [...]*, op. cit., p. 33.

3. Voir Madeleine REBÉRIOUX, *La République radicale ? 1898-1914*, Seuil (coll. « Histoire »), *Nouvelle Histoire de la France contemporaine*, t. II, 1975 ; et Christophe PROCHASSON, « Créateurs, syndicalistes, intellectuels autour

jouan, Kupka et toute l'équipe de *L'Assiette au beurre*, fondée en 1901, explorent des directions nouvelles où se conjuguent idées révolutionnaires et recherche artistique. Ces artistes sont appréciés par une frange de la bourgeoisie suffisamment nombreuse pour rendre viable, d'un point de vue commercial, la diffusion de leur travail¹.

Le jeune poète parvient ainsi à vivre de sa plume. Contrairement à certains autres chansonniers, il n'a pas de second métier, mais ses cachets (dix à douze francs par jour en 1900, selon un rapport de police) complétés au moins dans les premiers temps par une aide de ses parents, suffisent à ses besoins. Couté mène alors la joyeuse vie des bohèmes montmartrois, impécunieuse mais libre et éclairée par les rêves, le goût des idées et de l'art, l'amitié et l'échange d'idées ; logeant dans des hôtels ou des chambres bon marché, vivant la nuit, dilapidant le jour ce qu'il a gagné la veille — dans les périodes fastes — en offrant à manger et à boire à tous, tandis que dans les mauvaises passes il vit du crédit ou de la générosité de quelques commerçants et hôteliers qui aident à leur façon les artistes ; passant ses loisirs à deviser, en vidant force bouteilles, avec ses amis, chansonniers comme lui, artistes, jeunes écrivains, mais aussi journalistes ou militants révolutionnaires. Pierre Mac Orlan, qui vit alors difficilement de ses dessins et chansons, est l'un d'eux ; pendant quelques mois il loge, comme Couté et le dessinateur Jules Depaquit, à l'hôtel Bouscarat, place du Tertre ; les trois jeunes gens ne se quittent guère. Mac Orlan a plusieurs fois évoqué cette période dans ses souvenirs.

[...] les commerçants de Montmartre se montraient d'ailleurs d'une qualité exceptionnelle. Je ne pense pas qu'on retrouverait aujourd'hui des hommes de cette distinction. Ils aimaient les artistes, leur consentaient des crédits illimités. Ils vivaient eux-mêmes avec fantaisie. Ce n'est pas le « Chat Noir » et ses dérivés qui ont laissé de Montmartre cette impression qui put longtemps agir sur de jeunes destinées. Cette extraordinaire atmosphère de camaraderie, de négligence et de liberté fut créée par des commerçants de la rue des Saules, de la rue Norvins, de la Rue de l'Abreuvoir [...]. Mon vieil ami Tony Taveau, qui vécut avec Couté et moi-même des heures assez déprimantes entre la place du Tertre et la maison de Roudon-les-Mauves, près de Meung, a gardé de Bernois, fruitier rue Norvins, l'amical souvenir que cet excellent homme méritait.

de 1900 », dans *Jules Grandjouan, créateur de l'affiche politique illustrée en France*, Fabienne DUMONT, Marie-Hélène JOUZEAU et Joël MORIS (dir.), Somogy Éditions d'art, 2001, p. 65-75.

1. Michel DIXMIER, dans « L'Assiette au beurre, revue contestataire et artistique » dans *Jules Grandjouan [...]*, *ibid.*, indique que l'éditeur de *L'Assiette au beurre*, comme Ondet, était plutôt un commerçant avisé qu'un homme de convictions révolutionnaires ; et que sa clientèle resta toujours bourgeoise et aisée.

Chez Bernois la table était toujours servie autour de la lampe allumée. Le maître de cette table partageait son pain, son vin et sa bourse avec ceux qu'il estimait parce que son imagination s'émouvait à leurs récits. Couté fumait souvent sa pipe à cette table¹.

L'été, place du Tertre, offrait une image assez précise du bonheur de vivre sans trop travailler. À la terrasse du restaurant Bouscarat, des tables s'organisaient, il y avait celle de Depaquit, avec Couté et Lucas qui écrivit cette jolie chanson : « Nos deux cœurs ». À côté Érik Satie et Max Jacob contemplaient le pavé de la rue calme en compagnie de Delaw, d'Utter adolescent et de quelques autres clients²...

À travers la biographie de Couté par Louis Lanoizelée et les nombreux livres de souvenirs sur Montmartre qui fleurirent après la guerre, on peut glaner des anecdotes pittoresques sur la vie du jeune poète et de ses amis à cette époque, leurs frasques et leurs mésaventures, les expédients qu'ils inventent pour s'amuser et profiter de la vie malgré leur impécuniosité chronique. En voici un exemple :

C'était un charmant compagnon et un bohème impénitent. Il se trouvait souvent en délicatesse avec ses logeurs et avait installé, pour un temps, ses pénates à l'arrière-boutique d'un bougnat dans les bonnes grâces duquel il était entré.

Nous étions parfois conviés à partager son dîner, à condition d'apporter quelques victuailles et notre couteau, car il n'en possédait qu'un ! Pour le vin, il se chargeait de le fournir à discrétion, voici par quel moyen :

Un gros tonneau était placé contre la porte qui séparait l'estaminet de la salle du fond, Couté n'avait rien trouvé de mieux que de percer, à l'aide d'un vilebrequin, la double paroi, et d'y introduire une canelle [sic].

Grâce à cet ingénieux système, il tirait du vin à volonté et se livrait avec ses invités à de franches lippées que n'eût point désavouées son ancêtre François Villon³.

L'été, quand les cabarets ferment leurs portes, Couté loue à un paysan une petite maison, à Meung ou aux environs. Il retrouve quelques amis qu'il a dans la région et reçoit souvent la

1. *Villes : Montmartre*, chap. IV, 1927. Cité par Lucien SÉROUX, « Gaston Couté dans l'œuvre de Pierre Mac-Orlan », *Les Amis de Gaston Couté*, Meung-sur-Loire, n° 32, 1973.

2. *Montmartre*, 1946, cité par Lucien SÉROUX, *ibid.*

3. René DEVILLIERS, *Butte, Boul' Mich & Cie, Souvenirs d'un chansonnier*, Nantes, Aux portes du large, 1945, p. 35. Ces souvenirs débutent en 1903. Comme beaucoup d'auteurs de souvenirs sur Montmartre parus dans cette période, Devilliers choisit d'en relater les « épisodes cocasses » (p. 48-49).

visite de camarades parisiens, quelquefois avec leurs compagnes ; les journées se passent en promenades, parties de pêche ou de chasse, flâneries au bord de la Loire, et toujours à boire, converser et plaisanter. Si le jeune homme est plutôt mal vu à Meung, où il fait figure de « gâs qu'a mal tourné », il y gardera toujours quelques fidèles amis¹ et reste en bonnes relations avec ses parents qui, s'ils ne comprennent pas ses choix et ses préoccupations, l'aiment et le reçoivent chaleureusement ; il aide à l'occasion au travail du moulin, au battage du blé ou aux vendanges. Couté est heureux de reprendre contact chaque année avec la campagne, la nature, les paysans ; leur façon de penser et de dire les choses, leur langage imagé sont une des sources essentielles de son écriture. Il prend même des notes, quand une expression ou une idée l'intéresse ou le frappe. On lui demande son concours, qu'il ne refuse jamais, à des manifestations locales, meetings politiques ou soirées de bienfaisance. Un de ses admirateurs et amis, Gustave Séjourné, est le maire socialiste du village de Saint-Ay, voisin de Meung-sur-Loire. Pour les cérémonies du 14 juillet 1908, il demande au poète de lui écrire une Marseillaise pacifiste. Ce sera *La Paysanne, Marseillaise fraternelle des gâs de Saint-Ay*.

Ce rythme de vie, Montmartre l'hiver, Meung l'été, et quelques tournées, n'est qu'occasionnellement interrompu : de temps en temps Couté part pour de longs voyages à pied, tel un de ces vagabonds qui tiennent une grande place dans son œuvre. Une de ces équipées, celle qu'il fait avec un ami montmartrois, Maurice Lucas, à la fin de l'été 1899, nous est connue dans le détail grâce au récit qu'en fit ce dernier dans la presse locale. Lucas étant venu passer quelques jours à Meung, les deux amis décident de se rendre à Châteauroux, où Couté s'est fait de nombreux amis lors de son premier passage pour un spectacle donné au mois de juin ; puis à Gargilisse, où des amis peintres les ont invités. N'ayant pas de quoi payer le train, ils partent à pied : pour couvrir les frais, Couté dit ses poèmes et Lucas fait des « pastels-express », dans des soirées organisées à chaque étape dans un café, annoncées par le tambour de ville et par une affiche ; pastels et poèmes sont les lots d'une tombola tirée à la fin de la séance. Le voyage, ponctué d'étapes chez des amis, dure plusieurs semaines ; il est fertile en péripéties. Tantôt les deux artistes errants et chevelus sont bien accueillis, tantôt le maire leur refuse l'autorisation de se produire ; ailleurs ils subissent un contrôle d'identité de gendarmes soupçonneux, et n'échappent à l'arrestation que par un récital de poèmes improvisé. Un soir Couté est violemment pris à partie par un spectateur patriote, indigné par ses textes antimilitaristes.

1. Il s'agit de Maurice Frottier, Gustave Séjourné, Joseph Veillard.

*Nous faudra-t-il dormir ce soir au coin des meules ?
Hélas ! tout est possible avec nos sales gueules.*

s'interroge le jeune poète dans un sonnet écrit à une étape ¹.

Lucas, dans un article paru à la mort du poète, évoque d'autres voyages à pied, dont un dans l'Yonne en hiver, mais nous n'avons pas d'autres renseignements sur ceux-ci.

Couté s'intègre donc immédiatement au milieu montmartrois, où les esprits indépendants ne manquent pas ; outre de nombreux camarades et connaissances, il se fait quelques amis fidèles. Parmi les plus proches, les uns sont poètes ou chansonniers comme lui : outre Maurice Lucas, littérateur et dessinateur à ses heures, Paul Paillette, figure truculente de la culture anarchiste et de la Muse Rouge, resté vert et bon vivant malgré la soixantaine ; les chansonniers Dominus, un des principaux animateurs du cabaret des Quat'z'Arts, et Gaston Dumestre, ainsi que Louis Marsolleau, plus engagé politiquement, dreyfusard et socialiste. Tony Taveau, licencié ès lettres devenu un personnage pittoresque de la bohème montmartroise, fut aussi l'ami de Couté ; il était le « nègre » de journalistes ou hommes politiques en vue, qui envoyaient des courriers spéciaux, en fiacre, jusqu'à la petite chambre où il leur rédigeait articles et discours. D'un caractère lunatique, tantôt renfrogné, tantôt éblouissant de verve, Taveau buvait beaucoup. Couté et lui partagèrent, un temps, un petit logement à Montmartre ; il passa plusieurs étés à Meung. Couté eut des relations amicales mais plus épisodiques avec Mac Orlan, nous l'avons vu plus haut. Il a bien connu Max Jacob et Xavier Privas ; ainsi qu'Anatole Belval-Delahaye, animateur d'un groupe et d'un journal « d'action d'art », *Les Loups*.

Il avait aussi plusieurs amis parmi les militants et les journalistes d'extrême-gauche : outre Sébastien Faure et Fernand Coladant, Auguste Liard dit Liard-Courtois, agitateur anarchiste très connu à l'époque ; objet de plusieurs condamnations, dont cinq ans de bagne à Cayenne, pour ses activités militantes, il avait finalement obtenu sa grâce en 1900. Couté était également lié à Fernand Desprès, journaliste socialiste, originaire comme lui de la Loire ; nous avons déjà cité Eugène Humbert, libertaire, un des animateurs du néo-malthusianisme, et Victor Méric, homme de lettres et journaliste anarchiste qui collabora au *Libertaire*, aux *Hommes du jour* et à la *Guerre sociale*, également auteur de chansons antimilitaristes ; comme Couté, il est membre de la Muse Rouge dès sa fondation.

1. V.C., II, p. 134.

Parmi les peintres et dessinateurs, l'ami le plus proche du poète fut Jules Depaquit, bohème plein de fantaisie, dessinateur anarchisant, qui deviendra un des rédacteurs de *La Vache enragée* et un des promoteurs de la sécession de la « commune libre » de Montmartre d'avec la France. Couté était lié également avec le peintre d'avant-garde Frantisek Kupka, qui était aussi un des plus célèbres dessinateurs de *L'Assiette au beurre*, ainsi qu'avec Pierre Dumont, jeune peintre de l'école de Rouen. Parmi les illustrateurs de ses chansons, les deux plus importants sont, comme Kupka, deux artistes anarchistes très engagés : Henri-Gabriel Ibels, Nabi, caricaturiste et lithographe, qui illustre cinq des dix textes de la première série parue chez Ondet ; c'est à Ibels qu'Ondet confiera les illustrations de l'édition de l'œuvre en volume. Jules Grandjouan, un des caricaturistes les plus célèbres de son temps, illustre aussi une dizaine de ses chansons¹.

Une solide amitié lie enfin le poète-chansonnier à trois de ses fidèles interprètes : Raymond Broka, Castello et Coladant, ainsi qu'à certains de ses compositeurs : Pierre Surgères (également interprète), Eugène Manescau, chef d'orchestre aux Quat'z'Arts, et le plus connu, Léo Daniderff, qui après des études musicales au conservatoire avait choisi le spectacle ; chanteur, pianiste chez Bruant et dans divers cabarets, il composa des musiques de chansons dont certaines furent de grands succès.

En revanche le poète n'avait pas de liens personnels avec certains artistes qu'il a dû côtoyer, et dont l'œuvre présente des points de convergence avec la sienne. Parmi ceux-ci, Jehan Rictus, qu'il connaissait². Nous n'avons pas de traces de contacts de Couté avec Clovis Hugues, qu'il aurait pu aisément croiser, puisque le poète, élu socialiste indépendant à Paris en 1893, y fut réélu en 1898 et en 1902, et se produisait aux Quat'z'Arts. Rien non plus sur un chansonnier, fils de meunier lui aussi, dont l'œuvre est alors très populaire dans les milieux révolutionnaires : Jean-Baptiste Clément. Les parcours des deux chansonniers se sont pourtant croisés, ou frôlés, pendant quelques années. Clément a plus de soixante ans au tournant

1. D'autres dessinateurs (dont Poulbot, Steinlen, Mac Orlan) illustrent une ou deux chansons seulement. Voir la série d'articles de Lucien SÉROUX, « Les illustrateurs de Gaston Couté », *Les Amis de Gaston Couté*, n^{os} 31 à 37, 1972-1978. Sur la collaboration entre Couté et Grandjouan en 1906, voir ci-après chap. III, p. 83.

2. Le musée de Meung possède une lettre d'Eugène Rey, ami et éditeur de Rictus, qui éditera aussi Couté dans les années vingt ; il y indique que les deux poètes se connaissaient et se côtoyaient dans les cabarets, et que Rictus reconnaissait à Couté un grand talent, mais qu'ils n'avaient pas de relations d'amitié. L'opinion de Couté sur Rictus ne s'est exprimée que graphiquement, par une caricature publiée par *La Guerre Sociale* après sa mort, reproduite dans V.C., III, p. 158 : l'auteur des *Soliloques du pauvre* y est transformé en fontaine de larmes.

du siècle (il mourra en 1903) mais reste très actif. Son compositeur attiré est alors Eugène Manescau, qui compose aussi pour Couté ; à partir de 1898 il tient à Montmartre une librairie socialiste, où il diffuse en particulier des chansons ; et en 1900, il est l'administrateur de la Maison du Peuple, impasse Pers. En 1897-98, Clément, alors journaliste socialiste, publie plusieurs chansons d'actualité par semaine dans *La Petite République* ; l'une d'elles s'intitule *Les Conscrits*. Or en novembre 1899, Couté publie dans *Le Journal du peuple* un poème d'une esthétique très différente, mais antimilitariste lui aussi, sous un titre identique ; ce texte a dû connaître le succès au-delà du public militant, car c'est le premier de Couté que publie Ondet. Vers 1900, celui-ci édite aussi quelques chansons de Clément, dont *Les Conscrits* ; l'illustration de Steinlen ressemble étrangement à celle qu'avait faite Ibels pour Couté, ce qui porte à croire qu'Ondet souhaitait entretenir la confusion. Nous ne savons rien des réactions de l'un ou de l'autre auteur à cette manœuvre commerciale. Quoi qu'il en soit l'engagement politique de Clément ne pouvait que le séparer de Couté : socialiste militant, il s'était opposé activement et avec un certain succès aux anarchistes dans les années 1888-1895. Du côté du monde littéraire, nous n'avons d'indices — assez minces — de contacts de Couté qu'avec un seul auteur, Charles-Louis Philippe¹.

Le jeune poète s'attire aussi, semble-t-il, quelques inimitiés aussi solides que ses amitiés : car ce joyeux compagnon après boire, cet ami fidèle est aussi facilement sarcastique et mordant, blessant même. Il a des têtes de Turc parmi ses camarades, deux en particulier : Gabriel Montoya et Marcel Legay, tous deux auteurs-interprètes d'un certain renom, cultivant le genre de la romance ; Legay était aussi le compositeur des *Chansons rouges* de Boukay, il écrivit quelques mélodies pour Couté. Ni l'un ni l'autre de ces artistes ne semble avoir tenu rigueur au jeune chansonnier de ses attaques. Ils n'en étaient pas les seules cibles : un chansonnier, dans ses souvenirs, indique que le jeune homme était redouté, pour sa verve cinglante, des chansonniers « médiocres ou embourgeoisés² ». On peut se faire une idée de son style en lisant l'extrait d'une lettre certainement adressée à son beau-frère :

D'après quelqu'un qui se donne comme votre ami il paraît que vous auriez prétendu, au café, qu'étant allé à Paris et qu'étant entré dans un établissement où je travaillais, je n'avais rien osé dire devant vous.

1. Voir ci-après, p. 85.

2. René DEVILLIERS, *Butte, Boul' Mich & C^{ie}*, op. cit., p. 34. Voir aussi les caricatures de Legay, Montoya, Rictus et Privas — qui n'étaient toutefois peut-être pas destinées à la publication — parues dans le numéro spécial de *La Guerre Sociale* consacré à Couté, le 6 juillet 1911.

Vous me permettez, Monsieur, de trouver ceci un tant soit peu prétentieux, car si à Meung, vous êtes autorisé à vous permettre d'afficher votre nom au bas des affiches électorales, vous n'êtes à Paris, sauf dans les endroits à femmes sans doute, qu'un tout tout tout petit bonhomme. Et quand bien même, Monsieur vous auriez été cent fois plus autorisé à dire ce qu'il paraît que vous avez dit vous auriez encore et tout de même ouvert la bouche pour ranger deux bêtises de plus à votre actif. La 1^{re} : parce que, n'importe où, à Montmartre, à Belleville, au Quartier Latin etc., je n'ai jamais reculé à dire les choses que j'ai pensées et écrites même au moment où se trouvaient dans la salle de spectacle des nationalistes autrement dangereux que vous ou simplement des inspecteurs de la censure.

La 2^e parce qu'étant payé par un directeur, je dois passer tous les jours et à l'heure qu'il m'assigne en son établissement, de même que votre bonne doit vous servir votre déjeuner à l'heure que vous lui avez désignée.

Maintenant, Monsieur, si, comme je le souhaite, ce qu'on m'a conté à votre sujet n'est que stupidité bien compatible avec l'esprit de la ville que vous habitez je m'excuse sincèrement et vous prie d'oublier tout ce que je viens de vous écrire¹.

Tous les témoignages, y compris ceux des amis de Couté, convergent pour évoquer son caractère entier et ombrageux. Fier, il a pu paraître hautain ; l'émotion et la sensibilité si présentes dans son œuvre ne se manifestaient pas de la même façon dans ses rapports humains, du moins au premier contact. Facilement provocant envers ceux qui lui étaient antipathiques, il avait de plus un total mépris pour les convenances ; en voici un exemple :

Gaston Couté détestait les congratulateurs de toutes sortes qui venaient le féliciter après un tour de chant. Il avait consenti à participer à une manifestation donnée par la Section locale du Parti Socialiste. Il appréhendait le flot des importuns qui viendraient l'entourer après la séance et dont il ne pourrait plus se débarrasser.

Aussi, avant le jour venu il alla repérer les lieux. Il remarqua une petite fenêtre donnant dans un chemin longeant le grand bâtiment. Il dit à son ami Frottier de l'attendre à cet endroit aussitôt après son dernier poème.

Ce qui fut fait. La fenêtre s'ouvrit doucement et la tête de Couté apparut. Il enjamba l'appui, et son ami qui était grand et costaud, le reçut dans ses bras.

Pendant qu'on cherchait vainement Couté, qui semblait s'être volatilisé, les deux compères faisaient une belle promenade sur les bords de Loire, loin des bruits de la foule².

1. Lettre reproduite dans V.C., III, p. 138-139.

2. Louis LANOIZELÉE, *Gaston Couté*, op. cit., p. 71-72.

D'autres témoignages montrent Couté invectivant énergiquement le public qui se permet de quitter la salle à la représentation d'une pièce de son ami Depaquit ; ou jetant son cachet sur le trottoir, après une soirée bien arrosée, en s'écriant : « *Sale pognon, c'est pour c'te salouprerie-là que le monde est malheureux. Et marde. Tiens, voilà c'que j'en fais de c'sale outil*¹. » Le rejet de l'argent et des biens matériels allait quelquefois chez lui jusqu'au choix délibéré de l'inconfort : en plusieurs occasions, il préféra dormir sur un plancher ou un tas de copeaux plutôt que dans un lit. Les voyages à pied, au moins celui dont nous avons le récit, ont dû participer moins de la nécessité que du goût de l'aventure et d'une vie simple, au jour le jour, reposant sur des moyens financiers minimalistes. Voici comment deux amis proches évoquent le poète :

*Je crois que personne n'a pu pénétrer le caractère de Gaston Couté. Lui-même, peut-être, ne se connaissait pas [...] Jules Vallès n'a pas peint de « réfractaire » aussi résolu, aussi irréductible*².

*Gaston Couté était un révolté, un sarcastique, un violent de langage, mais au fond, comme tous les spontanés et les violents, il possédait un cœur d'or, une bonté sans limites*³.

Couté apparaît ainsi épris d'absolu, de liberté, refusant tout compromis et tout effort pour se faire accepter, mais ami chaleureux ; il est aussi gai et fantasque, aime rire, toujours prêt à se lancer dans quelque entreprise farfelue, au mépris des réalités concrètes. Sa vie a également une face plus sombre et secrète, dans laquelle s'enracinait sans doute en partie sa violence mais qu'il ne livra pas : des relations amoureuses difficiles, et dont aucune ne fut durable ; l'angoisse de la maladie qu'il refusa toujours de soigner : ajourné pour « faiblesse » au conseil de révision en 1900, il fut définitivement exempté pour « bronchite spécifique » en 1902. Ce terme recouvrait des affections pulmonaires aiguës comme la coqueluche ou la pneumonie⁴. Ajoutons à cela la difficulté à se produire pour vivre devant un public jamais acquis d'avance, et appartenant précisément à la classe sociale dont le poète rejetait radicalement les valeurs et le mode de vie ; cette situation lui était pénible, et il demandait souvent à des amis d'être

1. Anecdote rapportée par LÉO DANIDERFF à Roger MONCLIN, *Gaston Couté, poète maudit (1880-1911)*, Pensée et action, Paris/Bruxelles, 1962, p. 23. Ce témoignage est à prendre avec précaution, car cette plaquette comporte un certain nombre d'inexactitudes.

2. DOMINUS, « Gaston Couté », *Nos Vedettes d'hier et d'aujourd'hui*, 1^{er} mars 1932.

3. Maurice DAURAY, « La boîte aux souvenirs : Gaston Couté [...] », art. cit., *Le Gargaillou*, n° 3, 15 juin 1925.

4. Nous remercions le Musée du service de santé des armées, qui nous a communiqué cette information.

dans la salle pour le soutenir. On peut penser que ces souffrances et difficultés ne furent pas étrangères à son addiction à la boisson. Tous les bohèmes montmartrois buvaient beaucoup, il est vrai ; mais il semble que le jeune poète soit devenu dépendant de l'alcool assez tôt après son arrivée à Paris, vers l'âge de vingt ans ¹.

1. Deux témoignages d'amis proches paraissent indiquer, sans le nommer, que Paul Paillette l'y aurait entraîné. Victor MÉRIC, *Coulisses et tréteaux* [...], *op. cit.*, p. 31 : « Il buvait surtout en compagnie d'un vieux chansonnier qui fut son néfaste initiateur. Il devait en mourir, plus tard, après quelques années terribles de lassitude et d'écoeurement. » DOMINUS, « Gaston Couté », art. cit. : « Dès ses débuts au cabaret, il avait été entraîné par certains qui élevaient l'intempérance à la hauteur d'un art. Cela, hélas ! n'est pas sans avoir hâté sa fin. »

Les temps difficiles

Les premières années de la vie de Couté à Paris comportent à notre connaissance peu de faits marquants ; mais entre 1905 et 1907, sa vie professionnelle connaît de nouveaux développements. Les années qui suivent voient une nette désaffection du public des cabarets pour l'œuvre du poète ; sa situation se dégrade rapidement, jusqu'à sa mort précoce en 1911.

Le tournant de 1905-07

Fin 1905, Couté prend avec ses amis Dumestre et Dominus la direction artistique d'un petit cabaret au Quartier Latin. Dumestre a relaté avec humour cet épisode :

En ce temps-là, — novembre 1905 — M^e de Moro-Giafferi bien que pas encore député ni ministre, avait déjà des fréquentations effroyables¹.

C'est lui qui m'aboucha avec cet excellent Mathieu, propriétaire de l'Ange Gabriel, rue Pirouette, lequel m'offrit un cabaret tout monté rue Champollion dont le propriétaire — lui, Mathieu — avait tué un homme d'un coup de matraque devant son comptoir de l'Ange Gabriel, dont le garçon, Félix Chansel dit le Tonkin, avait tué un homme dans un duel à la loyale sur le terre-plein du Pont-Neuf ; dont le plongeur avait tué un homme à coups de revolver dans une maison publique où il était sommelier [...] nous prîmes l'affaire Dominus, Gaston Couté et moi.

Les pourparlers furent du dernier pittoresque.

Nous nous retrouvions chaque nuit à l'Ange Gabriel assez mal famé, entre de Moro-Giafferi et l'herculéen Mathieu qui nous gavait d'extraordinaires soupes à l'oignon pour nous inciter à signer le

1. Vincent de Moro-Giafferi n'a alors que vingt-sept ans, mais il s'est rendu célèbre en défendant les « bandits tragiques », Bonnot et ses coaccusés. Il deviendra un ténor du barreau.

contrat. Quelquefois, nous partions avec le défenseur de la veuve et de l'orphelin, flanqués du jovial Tonkin, visiter les bouges des Halles. Il y avait bien quelques coups de pétard échangés de temps à autre, mais comme nous marchions sous l'aile de Moro-Giafferi, véritable dieu de la pègre à cette époque, tout se terminait le mieux du monde [...].

Notre cabaret enseigné « La Truie qui file » installé à trois maisons des « Noctambules », fit terriblement loucher le culinaire Martial Boyer qui, chaque soir, sur le seuil de sa porte comme une sympathique sous-maîtresse, s'efforçait à circonvenir les clients venant chez nous. C'était alors dans cette calme rue Champollion une engueulade à la manière des héros d'Homère entre le Martial et moi. Puis quand mon tour arrivait de chanter, je passais la consigne à Couté qui, muni de forces neuves, reprenait la conversation au point où je l'avais laissée. Si les choses se gâtaient jusque d'en venir aux mains, nous lâchions le gigantesque Tonkin et Boyer réintérait ses foyers en vitesse.

Ça a duré comme ça pendant des mois [...]. Nos pensionnaires et [le pianiste] payés, il nous restait chaque soir, à nous directeurs, un peu plus que la peau pour notre subsistance et nos menus plaisirs. Encore Dominus était-il appointé par le Caveau de la République où il officiait chaque soir ; mais Couté et moi commencions à la trouver verdâtre.

Nous mangions le moins possible, non par goût ni par hygiène, mais parce que ça se trouvait ainsi ¹.

Dumestre attribue l'échec de l'entreprise au choix d'un mauvais pianiste, mais peut-être d'autres options étaient-elles en cause, tels le répertoire de Couté et Dumestre eux-mêmes et des artistes qu'ils programmaient, souvent engagés socialement ² ; tandis que les Noctambules, avec des chansonniers plus consensuels, connaissaient un grand succès.

En 1906, Couté se produit plusieurs fois en province : son ami le peintre Pierre Dumont le fait engager dans un petit café chantant du vieux Rouen, où le public populaire côtoie écrivains et artistes. Une soirée à Orléans, dont les frais sont avancés par l'éditeur Ondet, ne fait pas recette. L'été de la même année, Couté et Liard-Courtois font ensemble une petite tournée de soirées sur « La chanson sociale » dans quelques localités de l'Orléanais, sans grand succès non plus, sauf au village de Saint-Ay, dont le maire socialiste est l'ami du poète.

Malgré ces résultats peu encourageants, d'autres éléments indiquent que Couté est encore un artiste très apprécié. Cette même année, une revue nouvellement fondée par l'équipe de *L'Assiette au beurre*, *Les Chansonniers de Montmartre*, lui consacre un numéro ³. Le célèbre

1. Gaston DUMESTRE, *Jeunesse orageuse*, Biarritz, Éditions de l'Atelier, 1933, p. 320-323. Nous remercions Michel Desproges qui nous a communiqué ce texte.

2. Voir Anatole BELVAL-DELAHAYE, « Nos admirations : Gaston Couté », *Les Loups*, n° 21, août 1911.

3. N° 7 du 25 juillet 1906.

hebdomadaire satirique est alors à un tournant de son histoire ; à partir de 1906, il s'engage de façon beaucoup plus radicale qu'auparavant aux côtés de l'extrême-gauche syndicale, antimilitariste et anticolonialiste, sous l'influence des dessinateurs Grandjouan et Delannoy¹. *Les Chansonniers de Montmartre* apparaissent à certains égards comme une transposition à la culture orale et chansonnière de la formule de *L'Assiette au beurre* : chaque numéro est thématique, mais consacré ici à un chansonnier ; il comporte un texte de présentation, un choix de poèmes et/ou chansons, et des illustrations originales de belle qualité, souvent de Grandjouan. La collection vise à constituer une « véritable encyclopédie de la chanson moderne », comme l'indique le sous-titre. Après un premier numéro sur Bruant, d'autres ont été consacrés à Jouy, Delmet, Xanrof... Couté succède ainsi à de grands noms d'artistes montmartrois. Le numéro qui lui est consacré contient dix textes et chansons illustrés par Grandjouan ; un portrait de couverture du même artiste le montre pensif et prématurément usé, l'air beaucoup plus âgé que ses vingt-cinq ans. Couté avait chargé Grandjouan de demander à Charles-Louis Philippe le texte introductif. Le dessinateur, alors retenu à Nantes, pria Léon Fropié de faire la démarche à sa place². Si elle fut faite, elle n'aboutit pas : la présentation est signée de Maurice Duhamel, compositeur de l'une des mélodies.

Autre indice de la notoriété de Couté à cette date : en 1906, Gustave Goublier, célèbre auteur de romances paysannes à succès telles que *L'Angelus de la mer*, *Le Credo du paysan* et *La Voix des chênes*, écrit *La Croix du chemin* ; cette chanson est une réponse au *Christ en bois*, un des poèmes les plus populaires de Couté, dans lequel un vagabond apostrophe violemment le Christ du calvaire au pied duquel il passe une nuit glaciale, l'estomac vide. Chez Goublier le vagabond est muet, l'auteur et la croix ont la parole dans un même discours lénifiant :

*Pareille au chêne de cent ans
La vieille croix de bois sur les moissons sommeille
Des soirs bleus à l'aube vermeille
Sous les neiges d'hiver, dans les fleurs du printemps*

1. Voir Michel DIXMIER, art. cit., dans *Jules Grandjouan [...]*, *op. cit.*

2. Lettre datée de Nantes, 13 juin 1906, et reproduite dans l'article de François TALVA, « D'un bref parallèle entre Gaston Couté et Charles-Louis Philippe », *Les Amis de Charles-Louis Philippe*, n° 20, décembre 1962. Louis Lanoizelée (*Gaston Couté, op. cit.*, p. 36) indique qu'un ami de Couté aurait eu en main un exemplaire de *Bubu de Montparnasse* dédié au poète par l'auteur.

*Elle est là, dans les luzernières
De l'orage bravant les coups
Pour dire aux paysans : « Soyez bons ! Aimez-vous !
Restez unis comme des frères ! »*

Dans cette période où le renom de Couté semble grandir dans une fraction du public, tandis que dans une autre on observe plutôt des réactions de désaffection ou de rejet, son éditeur fait le choix lourd de conséquences de retarder indéfiniment la parution de l'œuvre en volume. Celle-ci, annoncée dès 1902, est toujours donnée comme prochaine en 1906, dans *Les Chansonniers de Montmartre*. Le volume, illustré par Ibels, est alors arrivé au stade de la correction d'épreuves². Cette parution aurait été une étape indispensable vers une reconnaissance plus large et plus durable ; mais Ondet, qui conservait les droits, ne publia jamais le recueil.

Quelles en furent les raisons ? Louis Lanoizelée fait état de pressions exercées par les cercles catholiques, clientèle importante pour l'heureux éditeur de Botrel. Le biographe de Couté donne cette indication avec précaution. Il est vrai que si de telles démarches eurent lieu, elles ne purent qu'être discrètes ; mais les présomptions paraissent fortes. Le point de vue des amateurs de chanson régionaliste bien-pensante, et leur volonté de lutter contre des œuvres telles que celle de Couté s'expriment très explicitement dans une revue mensuelle qui commence à paraître fin 1907 chez Ondet, sous le patronage de Botrel : *La Bonne Chanson*. L'éditorial du premier numéro est de Marcel Monmarché, auteur puis directeur d'une longue série de guides touristiques ; celui-ci souligne l'impact idéologique et social de la chanson :

Une chanson ! Qu'est-ce là ? Eh ! c'est beaucoup ! Par le charme et l'obsession du rythme, elle pénètre dans les cerveaux les plus récalcitrants et peut y déposer le poison dissolvant, ou l'Idée salutaire ; c'est une arme d'autant meilleure que son bruit attire au lieu d'effrayer, et qu'elle est [...] à répétition. Par le temps qui court, où le peuple ne lit guère les gros livres des moralistes et ne va plus à l'église écouter les sermons, il n'est plus accessible qu'à la feuille volante du journal et à la cadence bon enfant de la Chanson [...].

1. Texte reproduit par Pierre D'ANJOU, *Chansons « Fin de siècle » et 1900*, La Lyre chansonniers/Henri Lemoine et C^{ie}, 1943, p. 66.

2. Voir Élisabeth PILLET, « *Ta gueul', moignieu ! [...] T'es pas un chanteux officiel !* » ou la réception critique de l'œuvre de Gaston Couté (1880-1911), thèse Lettres, Paris III, 1990, p. 31-32.

Il nous faut donc répandre le journal sain et « la bonne Chanson », là est le salut. Et la Chanson a même sur le journal, aussitôt jeté que lu, cet avantage qu'elle se grave facilement dans l'esprit, y chante ensuite toute seule et qu'on la redit tout en travaillant ou en se promenant¹ [...].

Monmarché alerte ses lecteurs contre les graves dangers de la mauvaise chanson, en particulier sociale et révolutionnaire, et nomme les principaux « faux apôtres » : Rictus, Couté et Clément. Il cite à l'appui de sa démonstration des vers de ces deux derniers, dont *Le Christ en bois*, et incite vivement à faire connaître la bonne chanson, avant tout celle de Botrel :

Oui l'Art est une force morale. Eh bien cette force, il faut la faire servir aux nobles causes, l'Art est une arme, cette arme Botrel la ramasse pour le bon Combat et de la modeste chanson populaire il fait un véritable apostolat moral et patriotique. [Son succès prouve] que le peuple de France est encore capable de prendre un autre nourriture que celle qu'on lui sert, frelatée par tous les poisons de la chimie matérialiste, anticléricale et internationaliste².

La Bonne Chanson se présente ainsi comme une arme idéologique visant à diffuser dans le peuple morale et patriotisme ; elle fera une belle carrière qui se poursuivra jusqu'en 1916.

Tout cela donne à penser que la marge de manœuvre de Couté se rétrécissait. Il n'avait jamais été consensuel ; depuis ses débuts, il était loin de faire l'unanimité dans le public bourgeois. Il existe plusieurs témoignages de réceptions houleuses de ses poèmes, en particulier du brûlot antimilitariste que sont *Les Conscrits* : il arrive que des patriotes ou des militaires indignés interrompent la séance de leurs protestations ; lors d'une représentation dans la région de Meung, des jeunes gens chassent Couté et son ami Maurice Frottier à coups de pierres³. Sans que les choses aillent aussi loin, les réactions sont souvent vives et contrastées ; cependant jusqu'ici Couté avait pu vivre, il existait dans le circuit commercial un public suffisamment large pour cela. Mais dans les années 1904-1907, la société française évolue et les contradictions sociales se durcissent, entraînant des conséquences sensibles sur la vie culturelle.

1. « La chanson, de Tyrtée à Botrel », *La Bonne Chanson*, n° 1, novembre 1907, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 7. On remarquera que le terme de « chanson » recouvre textes chantés et poèmes à dire, ce qui est tout à fait courant à l'époque : il est ainsi employé à propos de Rictus, qui n'écrivait pas de chansons, et de Couté, qui écrivait dans les deux genres.

3. Voir Maurice DAURAY, art. cit., *Le Gargaillou*, n° 3, 15 juin 1925 ; Louis Lanoizelée, *Gaston Couté, op. cit.*, p. 60.

Crise du consensus social et évolutions culturelles

Les années de 1904 à 1907 sont celles où le consensus autour du Bloc des gauches se lézarde jusqu'à se rompre¹. Au plan social, l'agitation vient d'une part de la France catholique, qui s'oppose à la séparation de l'Église et de l'État ; d'autre part d'une vague de grèves d'une ampleur jamais vue auparavant, très longues et très dures, marquées par une répression violente et la mort d'ouvriers. De nouvelles couches entrent en lutte : fonctionnaires, mais aussi prolétariat rural. Le premier mai 1906, pour lequel la C.G.T. centre toute son action sur la revendication de la journée de huit heures, est le point culminant de l'agitation ; mais au printemps 1907 la révolte des vignerons du Midi, dite « révolte des gueux », aura aussi un très grand retentissement.

Les tensions s'aggravent aussi et surtout, à partir de 1905, sous l'influence de la situation internationale : la première révolution russe, et plus encore la menace précise de guerre avec la crise de Tanger. Jusqu'ici la guerre était une hypothèse théorique ; c'est maintenant une perspective réelle. L'idée naît alors dans le mouvement ouvrier d'y répondre par la grève générale, aboutissant à la Révolution. Les positions se scindent aussi sur la guerre coloniale au Maroc : social et antimilitariste, le mouvement ouvrier est aussi vigoureusement anticolonialiste ; il s'oppose ainsi irréductiblement à la bourgeoisie radicale. Le mouvement est de plus en plus organisé : unification des socialistes dans la S.F.I.O. en 1905, essor du syndicalisme avec la C.G.T. ; au congrès de l'Internationale de 1907, Jaurès apparaît comme le rassembleur de toutes les forces socialistes contre la guerre. Il existe de plus une extrême-gauche très active où se côtoient des anarchistes, des socialistes et des syndicalistes révolutionnaires. Un des courants en est l'hervéisme, du nom du socialiste Gustave Hervé qui fonde en 1906 avec le militant anarchiste et antimilitariste Miguel Almeréyda *La Guerre Sociale*, organe des « insurrectionnels » qui joignent à la dénonciation des compromis, à l'expression percutante, l'intervention dans les grèves et dans la rue.

La bourgeoisie se détourne alors des idées de consensus et d'intégration ; l'antisyndicalisme et l'antisocialisme se développent parmi les radicaux. Les élections législatives de mai 1906 marquent une victoire de ce parti, suivie d'un recentrage très net vers la droite : Clémenceau exerce une répression brutale et systématique contre les mouvements ouvriers. En l'espace de trois ans, de 1906 à 1909, cette politique aboutit à la rupture du gouvernement

1. Nous nous appuyons ici sur l'ouvrage déjà cité de Madeleine REBÉRIOUX, *La République radicale ? [...]*.

non seulement avec la classe ouvrière, mais aussi avec l'avant-garde des fonctionnaires et les vignerons du Midi.

Les intellectuels progressistes bourgeois, socialistes et radicaux, abandonnent alors pour la plupart l'action militante. Quant aux avant-gardes culturelles et artistiques, elles sont maintenant largement coupées des politiques et des mouvements sociaux. Peintres et écrivains constituent de petits groupes assez fermés qui se rencontrent dans les cafés de Montmartre ou au Bateau-lavoir. Leur rupture avec l'ordre établi se fait sur le plan artistique ; il n'y a plus de revues comme *La Plume* ou *La Revue blanche*. Seuls quelques écrivains et artistes restent engagés à l'extrême-gauche, et mènent de front action politique et recherches esthétiques. C'est le cas, on l'a vu, de l'équipe de *L'Assiette au beurre*, qui radicalise ses positions précisément à partir de 1906.

Les chansons, comme l'image, jouent un rôle important dans la popularisation des luttes. La diffusion orale des idées reste en effet essentielle à cette période dans le monde ouvrier ; plus encore parmi les travailleurs agricoles, souvent analphabètes et migrants. *L'Internationale* se généralise, les chants révolutionnaires italiens se répandent en France, des chansons de circonstance accompagnent grèves et événements. C'est ainsi que le chansonnier montmartrois Léon de Bercy écrit *La Chanson des huit heures* pour épauler la campagne de la C.G.T. en vue du 1^{er} mai 1906 ; elle est diffusée en « petit format » illustré par Grandjouan. La chanson militante s'organise et se développe ; la Muse Rouge, très active, prend un essor important de 1905 à 1908. Outre les nombreuses soirées qu'elle organise ou auxquelles elle participe, elle diffuse aussi les textes sous la forme de feuilles volantes ; Robert Brécy donne le chiffre de plus de cent mille exemplaires diffusés avant la guerre¹. Au café-concert aussi les chansons à thème social, souvent sur le mode pathétique et sensationnel, sont très appréciées. Montéhus, « chanteur humanitaire », fait une brillante carrière dans ce genre, en dépit de mesures de répression policières de plus en plus fréquentes à l'approche de la guerre. C'est sur cet arrière-plan que prend son sens la fondation de *La Bonne Chanson*.

La répression n'épargne pas les écrivains et les artistes. *L'Assiette au beurre*, selon le témoignage de Grandjouan lui-même, bénéficie d'une tolérance exceptionnelle, en raison de la composition de son public² ; mais les auteurs de textes ou dessins parus dans la presse politique ou syndicale encourent de plus en plus de poursuites judiciaires et les sanctions sont

1. Robert BRÉCY, *Florilège* [...], *op. cit.*, p. 216.

2. Voir Michel DIXMIER, *art. cit.*, dans *Jules Grandjouan* [...], *op. cit.*, p. 119-120.

souvent très lourdes, jusqu'à la prison ferme. Cette répression s'accompagne d'un phénomène moins visible mais tout aussi lourd de conséquences : les artistes engagés à l'extrême-gauche perdent le soutien d'une partie importante du public bourgeois. Les cabarets, très sensibles à la demande, se ressentent de l'évolution générale de la société ; certains établissements ferment leurs portes, d'autres s'adaptent en proposant des spectacles de moins en moins dérangeants, qui se rapprochent de ceux du music-hall. Le Lapin Agile est un lieu tout à fait atypique dans cette évolution ; artistes, poètes et chansonniers s'y retrouvent presque entre eux. Selon Pierre Mac Orlan¹, sa période la plus prospère se situe entre 1906 et 1908, donc précisément dans le moment de transition qui nous occupe, où une société jusque-là relativement consensuelle se découvre traversée de profondes contradictions. Les habitués en sont Picasso et ses amis poètes — Apollinaire, Reverdy, Salmon, Max Jacob ; André Warnod, Mac Orlan, Depaquit, Couté, Rictus ; Francis Carco et Roland Dorgelès, qui ont alors une vingtaine d'années ; on y voit aussi des gens de théâtre comme Harry Baur et Dullin, et bien d'autres artistes et écrivains aujourd'hui oubliés. L'un d'eux évoque Couté au Lapin Agile :

D'une voix que la tuberculose voilait déjà, il psalmodiait pour nous, à la veillée, les Chansons d'un gas qu'a mal tourné ; de dix ans notre aîné, il mourut à Lariboisière [...] et c'est Gaston Couté que je relis pourtant quand je tiens à me souvenir — un peu mélancoliquement — de l'esprit qui était le nôtre, jeunes écrivains français [...] au temps héroïque d'avant-guerre.

Nous honnissions, en bloc, l'art officiel, et ne daignons pas disputer sur le point de savoir si le Salon des Artistes Français, ces années-là, par aventure, présentait plus d'intérêt que celui de la Nationale, si le dernier-né de Bourget valait mieux que celui de Bazin son compère ; ces gens-là, affirmions-nous, n'existaient pas ; tout au plus tolérions-nous une allusion narquoise, quand Couté nous régalaient de son Alcide Piédallu [...]. Nous applaudissions très fort. Non pas que le signalement d'Alcide Piédallu répondît à quelque personnage affreusement réel ; nous admirions plutôt la vérité puissante du symbole. Déroulède, Coppée, Detaille, Rochegrosse, ceux-là aussi chantaient « la glouère ». Quant au p'tit rossignolet invité à... se taire, nous l'imaginions fort bien représenté, en notre bocage, par le bon Guillaume Apollinaire ou l'excellent douanier Rousseau²...

1. Pierre MAC ORLAN, *Montmartre, Souvenirs*, L'estampe moderne, 1945, p. 36.

2. Maximilien GAUTHIER, « La Vie des Arts : Salon des artistes français », *Chronique de l'Ours*, 15 mai 1922, p. 4. Alcide Piédallu est une satire de la poésie académique, voir ci-après, p. 324.

Les dernières années

À partir de 1905-06, Couté trouve de plus en plus difficilement des engagements. Parmi d'autres témoignages, voici celui de deux de ses amis, le chansonnier Gaston Dumestre et le journaliste Fernand Desprès :

On a dit : ce paysan fut tué par Paris.

Pas du tout !

Gaston Couté a été tout bonnement assassiné par l'incompréhension des bistrots spécialisés dans la vente du bock avec chansons autour, qui de tous temps préférèrent aux Couté, les Jack Cazol, les Pierre Dac, les Jean Marsac et autres enfants de Fallot. Ce lent assassinat dura six années.

En 1908, le grand et bon Xavier Privas écœuré de voir Gaston Couté errant sans gîte et sans pâtée sous les pluies d'automne, parvint à lui faire réintégrer le Carillon de Boyer. Il n'y resta que peu de temps parce que, comme Dominus, il « faisait pauvre » selon la puissante expression de l'opulent Cazol.

Alors Couté, comme Glatigny son frère aîné, connut l'atroce amertume des beuglants de province où l'on ne dînait qu'après avoir chanté.

Il n'a pas chanté tous les jours.

Pardonnons aux responsables.

Mais tous les pardons ne comportent pas l'oubli.

Gaston Couté est mort de misère physiologique sans avoir eu le grand bonheur, auquel il tenait tant, de couper les pages de ses « Œuvres complètes¹ » [...].

Pendant plus de dix ans, ses récits et chansons, propagés par vingt interprètes, professionnels ou bénévoles — dont aucune n'atteignit à la perfection de son jeu si simple et si saisissant — et par lui-même, suscitèrent, à côté d'admiration très vives, des colères qui ne pardonnent pas. Le nationalisme aidant, celui des radicaux s'ajoutant à celui de Barrès et de Maurras, Couté devint impossible dans les cabarets de Montmartre à la clientèle bien pensante.

Bruant avait pu invectiver, dix ans durant, les bourgeois. Loin de s'en offusquer, ils accouraient en foule chez le truculent chansonnier dont l'œuvre n'était point destructive de leurs privilèges.

Mais pour Couté ils n'eurent pas la même complaisance. Les dures vérités qui sortaient de sa bouche sardonique étaient plus propres à les faire trembler qu'à les distraire. Les patrons de cabarets

1. Gaston DUMESTRE, *Jeunesse orageuse*, op. cit., p. 316. Fallot : fantaisiste et auteur à succès de romances sentimentales ; il fonde en 1907 un nouveau cabaret à Montmartre, La Pie qui chante ; le spectacle, visuel et divertissant, rencontre un grand succès.

*lockoutèrent le petit chansonnier intransigeant qui, même pour gagner sa vie, n'admettait pas les concessions*¹.

Après le succès des premières années, le poète se heurte donc au rejet des patrons de cabarets. Les raisons en sont sans doute complexes : outre l'évolution du goût du public, devenu bien-pensant et nationaliste, et/ou préférant le divertissement au sérieux, des témoignages font état d'un « boycott » des camarades envieux, ce qui tendrait à prouver que Couté avait toujours suffisamment de succès pour que d'autres en prennent ombrage. Par ailleurs ses jugements sans indulgence et son franc-parler lui avaient valu beaucoup d'ennemis. Un chansonnier qui connut bien le poète à partir de 1907, Maurice Héliot, avance aussi d'autres raisons : une tenue de scène trop négligée, à l'opposé de celle de Bruant et Botrel, « excentrique, peut-être, mais décente et par certains côtés luxueuse² ». Cette indication rejoint celle de Dumestre. Mais s'agissait-il d'une cause ou d'une conséquence de sa situation ? Héliot mentionne également la réputation d'alcoolisme du poète, qu'il considère comme très exagérée. Couté buvait, sans aucun doute ; tous les témoignages convergent sur ce point, même ceux de ses amis sont parfaitement clairs à ce sujet. Mais son organisme était affaibli depuis plusieurs années déjà, très probablement par la tuberculose ; en outre il souffrit de la faim et du froid. Aucun texte ne fait de l'alcoolisme la raison de ses difficultés à trouver des engagements ; selon Héliot, sa réputation servait plutôt de prétexte aux directeurs de cabarets pour sous-payer l'artiste (« il ne faut pas encourager le vice »). Si Couté avait continué à avoir le succès des premières années, des écarts de comportement ni le boycott des camarades envieux n'auraient pas suffi à empêcher les directeurs de cabaret de l'engager, ni Ondet de publier son livre. Leur logique était avant tout commerciale, plus qu'idéologique ou artistique ; ils diffusaient ce qui se vendait, et les textes de Couté se vendaient moins bien. Le fond du problème semble avoir été le refus radical du poète de s'adapter, d'essayer de plaire, de faire la moindre concession, même de surface ; sa volonté farouche d'indépendance, de sincérité, et de fidélité à lui-même.

Il tombe alors dans une demi-misère, ne mangeant pas tous les jours à sa faim, dormant à l'hôtel quand il a un peu d'argent, souvent aussi hébergé par des amis ; il lui arrive de pas-

1. Fernand DESPRÈS, « Le Merle du peuple : Gaston Couté », *La Vie ouvrière*, 5 août 1911, p. 160-161. Voir aussi Jehan RICTUS, « Gaston Couté », *Les Hommes du jour*, 8 juillet 1911, et Anatole BELVAL-DELAHAYE, art. cit., *Les Loups*, n° 21, août 1911.

2. « Souvenirs sur Gaston Couté », *À Contre-Courant*, octobre-novembre 1935, p. 75.

ser la nuit dans la rue. Très fier, il ne demande jamais d'aide et s'isole pendant les périodes les plus difficiles. Des amis et camarades désolés de le voir dans cet état tentent de l'aider en le logeant pour quelques nuits, lui offrant à dîner ou même un pardessus, lui prêtant un peu d'argent. Parmi les plus fidèles, Héliot cite Mac Orlan, Léon de Bercy et le chansonnier Roland Catalan, un interprète de Couté qui lui témoigne un dévouement sans bornes ; d'autres sources mentionnent Kupka. Son ami Dominus rapporte que si le père de Couté ne comprenait pas son fils, leurs relations étaient restées très bonnes ; mais que le jeune homme, toujours bien accueilli dans sa famille, cachait aux siens sa situation désastreuse, ne revenant à Meung que lorsqu'il pouvait s'y présenter habillé de neuf. Dominus fut témoin de l'offre que fit le père à son fils de lui verser une somme équivalant à la dot de sa sœur, qui lui aurait permis de vivre convenablement. Couté éluda la proposition et reprit sa vie vagabonde à Paris ; il ne voulait vivre que de son talent¹.

Malgré sa fierté et son obstination à garder par devers lui ses difficultés, le poète ne fut jamais isolé, il garda toujours des liens d'amitié et de camaraderie avec d'autres bohèmes, des militants, des journalistes ou des artistes. Il passait toujours le plus clair de son temps dans les cafés et les brasseries, en conversations et discussions, et son sens de l'humour ne le quitta jamais.

Il aimait la vie simple, se plaisait à discuter avec des amis, assis à quelque terrasse de la place du Tertre, loin des stupides boulevardiers. Ses propos étaient pleins de finesse, d'ironie et de bonne humeur.

Certes, il avait beaucoup souffert de la vie dissolvante imposée par Paris, de l'esprit de dénigrement des envieux et des méchants. Mais si son visage parfois douloureux décelait comme une angoisse de vivre, il ne se plaignait jamais, ne laissant rien transparaître de ses dégoûts et de ses souffrances. Il se bornait à persifler doucement, sans la moindre acrimonie, tout ce qui lui apparaissait grotesque. Au surplus, il parlait peu. Son regard observait beaucoup. Il avait un rire silencieux.

Ces derniers mois, il était souvent taciturne : la comédie humaine lui avait révélé tant de vilénies ! Son visage où flambaient des yeux profonds et doux ne s'éclairait plus que rarement. À l'ordinaire, un pli d'amertume cernait la bouche mince, accusant davantage le menton volontaire. Il contemplait le spectacle de la vie en indifférent. Il était « songeux ». Mais sa verve poétique n'avait pas faibli².

1. DOMINUS, art. cit., *Nos Vedettes d'hier et d'aujourd'hui*, 1^{er} mars 1932.

2. Fernand DESPRÈS, art. cit., *La Vie ouvrière*, 5 août 1911, p. 152-154.

Si le public bourgeois se détournait de Couté, on continuait à lui demander et à apprécier vivement son concours dans les soirées militantes. Il ne refusait jamais, et se produisait gratuitement. En 1908 Couté adhère à la C.G.T. (Union Syndicale des artistes lyriques) ; c'est l'année où *Le Libertaire* de son ami Sébastien Faure, qui pendant des années avait ouvert ses colonnes aux deux courants anarchistes, l'un hostile, l'autre favorable au syndicalisme, choisit cette dernière option.

Cependant, depuis 1899, le poète n'avait plus collaboré à la presse révolutionnaire ; il n'avait jamais publié de textes de circonstance, tels que d'autres chansonniers en écrivaient. Gaetano Manfredonia, qui indique qu'il fut un des artistes les plus appréciés des libertaires dans cette période, marque aussi sa différence :

Certes, la production de Couté n'a que peu de rapport avec les compositions habituelles des autres chansonniers militants. Poète avant tout, profondément influencé par le milieu paysan de son enfance, il aimait la terre et il savait la faire parler [...]. Cela dit, la portée sociale, voire « subversive » de son œuvre ne fait pas de doute et le succès qu'il rencontra dans les milieux anarchistes n'est pas dû au hasard [...]. Et pourtant, il faut bien reconnaître que Couté occupe une place bien à part parmi les chansonniers libertaires dans la mesure où son engagement politique direct resta, somme toute, toujours assez marginal¹.

Mais dans la dernière année de sa vie, Couté publie de nouveau dans un journal d'extrême-gauche. Ce n'est plus dans la presse anarchiste, mais à *La Guerre Sociale* ; à partir de juin 1910, il donne chaque semaine au journal une chanson d'actualité, sur un air connu. Écrites très vite, sur un coin de table, à l'heure de la mise en page, ces chansons faisaient, selon Méric, « [...] le tour du Paris ouvrier et révolutionnaire. On les répétait à l'atelier, dans la rue, les soirs de meetings houleux²... ». Elles sont pour la plupart satiriques ; certaines cependant sont graves, quelques-unes poétiques. Méric, qui est aussi à *La Guerre Sociale*, fonde lui-même un hebdomadaire, *La Barricade*, illustré par Delannoy, et Couté y publie cinq chansons en 1910 sous le titre « La semaine rimée » ; mais la publication cesse après quelques numéros. Il donne aussi quelques textes à des feuilles révolutionnaires de province et de Belgique ; d'autres reproduisent certaines de ses chansons de *La Guerre Sociale*. En octobre 1910, il publie un texte dans *Le Pioupiou de l'Yonne*, feuille antimilitariste publiée par les jeunesses

1. Gaetano MANFREDONIA, *La Chanson anarchiste* [...], *op. cit.*, p. 242-244.

2. Victor MÉRIC, *Coulisses et tréteaux* [...], *op. cit.*, p. 37.

socialistes, incitant les conscrits à l'insoumission¹. *La Guerre Sociale* fait paraître un almanach annuel ; Couté publie dans celui de 1910 la chanson satirique *Révision*, illustrée par Grandjouan, qui fera la joie de bien des générations de conscrits ; et dans celui de 1911 quatre poèmes. Il fréquente la rédaction des *Hommes du jour*, hebdomadaire libertaire fondé en 1908, dirigé par Henri Fabre et Victor Méric. Il y fait paraître le 13 janvier 1911 un article à la fois élogieux et critique sur le chansonnier Xavier Privas, illustré par Poulbot ; raillant le titre de « prince des chansonniers », décerné à Privas par ses camarades, et sa légion d'honneur, il dit aussi son dégoût de l'évolution du cabaret vers le spectacle de music-hall. En février *Les Hommes du jour* publie un numéro hors série sur « La Guerre et les guerriers », illustré par Poulbot, Grandjouan, Steinlen, auquel Couté donne un poème, *Complainte des ramasseux d'morts*. Il tousse de plus en plus, mais continue à passer la nuit en beuveries et discussions. Dès l'été 1910, sa santé est très affectée ; il se sait condamné. Il donne pourtant chaque semaine sans y manquer une seule fois sa chanson d'actualité ; pendant l'été, il l'envoie depuis Meung.

Couté participe donc activement à la diffusion des idées militantes, qui devient dans cette période de plus en plus difficile. En effet la recherche d'un compromis entre patronat et mouvement ouvrier, sous la conduite de Briand, est un échec ; les élections d'avril-mai 1910 sont marquées par un net recul des radicaux. Lors de la grande grève des cheminots, à l'automne 1910, Briand choisit son camp ; il écrase le mouvement en mobilisant les grévistes, ce qui les rend justiciables du conseil de guerre. C'est la fin des rêves de paix sociale.

L'antimilitarisme des journaux d'extrême-gauche est combattu par une vague de procès qui commence dès 1905, mais s'intensifie à partir de 1907 : contre Gustave Hervé, contre l'équipe de *La Guerre Sociale*, celles de *La Voix du Peuple*, hebdomadaire de la C.G.T., et des *Hommes du Jour*. Le dessinateur Delannoy meurt en 1911 d'une tuberculose sans doute aggravée par la peine de prison ferme qu'il avait subie trois ans auparavant. La même année Grandjouan, condamné à dix-huit mois de prison, choisit l'exil. Mais alors que l'arrestation de Delannoy avait provoqué une vigoureuse campagne d'opinion, trois ans plus tard la condamnation de Grandjouan suscite peu de protestations chez les artistes et les intellectuels ; la résistance au pouvoir en place dans ces milieux semble sinon brisée, du moins très affaiblie.

1. Cette chanson a été retrouvée récemment par Lucien SÉROUX, et publiée par lui dans le livret accompagnant le CD de Christian Deschamps : *Gaston Couté — Christian Deschamps : Rêve errance* (Caméléon, 2002). Elle figure sur le site de ce dernier : www.cameleonsite.com.

Méric, dans ses souvenirs, évoque Couté à l'automne 1910 :

Je revois ce pauvre Couté, certain soir, dans une boîte des Halles. Nous étions lors en pleine grève des cheminots. La Guerre Sociale menait la danse. Tous les rédacteurs du journal étaient emprisonnés ou en fuite. J'étais demeuré seul, assurant la confection et la publication du canard qui paraissait, sur une seule feuille, quotidiennement. Et je me méfiais. Je m'attendais, chaque matin, à l'arrestation. Je couchais à droite et à gauche, changeant de domicile tous les jours. Mais, surtout, je passais les nuits dehors.

Or, ce soir-là, j'étais éreinté, fourbu, anéanti. Trois jours sans sommeil ! Couté fidèlement m'escortait, ne voulant pas me lâcher. [Un indicateur de police cherche à les pousser à prononcer des paroles qui constitueraient des délits d'incitation à l'antimilitarisme — une remarque sarcastique de Couté le décourage.] Souvent, très souvent, nous réclamions du papier et une plume et nous nous mettions à la besogne. Couté composait sa chanson de la semaine. Moi, je pondais un article. De temps en temps, le poète levait la tête.

— *Tu n'as pas une rime à Sardanapale ?*

— *Si... Pilule Pink pour personne pâle...*

— *Zut !*

Il se grattait le sinciput et se remettait à chasser la rime¹.

Au printemps 1911, les vigneronns de l'Aube manifestent violemment ; Couté soutient leur lutte dans *La Guerre Sociale*. Il dit ses poèmes au huitième congrès de la S.F.I.O., à Saint-Quentin, où il est unanimement applaudi. Le premier mai est marqué par des affrontements violents entre policiers et manifestants ; la « chanson de la semaine » de Couté, *Premier mai*, sur l'air du *Temps des cerises*, est chantée dans les manifestations. Celle de la semaine suivante, sur l'air d'un cantique connu, *Hélas quelle douleur !* s'apitoie ironiquement sur le sort de trois policiers blessés ; elle vaut à son auteur des poursuites pour apologie au crime. Il accueille cette condamnation avec une ostensible bonne humeur, sans doute en partie de façade. C'est du moins ce que dit son ami Dominus², et ce qui apparaît dans plusieurs chansons parues dans la même période, d'une tonalité sombre, ainsi que dans son dernier poème, bien loin de l'insouciance, *Cantique païen*. Fin mai, Couté est à Bruxelles, sans doute en tournée ; il y fait une ascension en ballon libre qui aggrave brutalement son état de santé. Il continue à publier ses chansons de la semaine. En juin il est au programme du cabaret des

1. VICTOR MÉRIC, *Coulisses et tréteaux [...]*, op. cit., p. 42-43.

2. DOMINUS, art. cit., *Nos Vedettes d'hier et d'aujourd'hui*, 1^{er} mars 1932.

Adrets, boulevard Saint-Martin. Épuisé, à bout de souffle, il attend dans un état d'extrême fatigue de pouvoir partir en vacances, se reposer et reprendre des forces pour la saison suivante. Une nuit, il est admis d'urgence à l'hôpital Lariboisière où il décède le lendemain, le 28 juin 1911, de « congestion pulmonaire » selon l'acte de décès. Il a trente ans.

Sa mort provoque la consternation dans les milieux militants, où elle est annoncée par *La Bataille syndicaliste*, le quotidien de la C.G.T. Le corps est transporté à la gare d'Orléans, l'inhumation ayant lieu à Meung-sur-Loire. Les rapports de police et la presse indiquent que le convoi fut suivi par une petite foule recueillie, deux cent cinquante personnes au départ, cent cinquante à l'arrivée, mais qu'il n'y eut aucun incident. Étaient présents les camarades de Couté, journalistes, militants et chansonniers, ainsi que des ouvriers ; un discours fut prononcé par Xavier Privas¹. La grande presse de Paris et de province — sauf dans sa région d'origine — garde le silence sur la mort de Couté, tandis que la presse révolutionnaire fait un large écho à l'évènement. *La Guerre Sociale* lui consacre un numéro spécial² ; *L'Humanité* de Jaurès, *Le Socialisme* de Jules Guesde, *La Vie Ouvrière* de Pierre Monatte, *Les Hommes du jour* publient des articles. Nous extrayons de l'éditorial de *La Guerre Sociale* un passage qui dit la profonde émotion de ceux qui côtoyaient Couté :

[...] il était de ceux que nous aimions mieux qu'aucun mot ne saurait le traduire, car, outre le beau talent dont il fit ici même un si large usage, il personnifiait toute la loyauté, toute la bravoure, toute l'indulgence, tout le désintéressement, toute la sensibilité, toute la délicatesse et toute la bonté qu'on désire pour les autres et pour soi-même quand on rêve d'édifier un monde de saine justice et de liberté vraie³.

1. Des relations aussi pittoresques que fantaisistes de l'enterrement de Couté furent propagées par Carco et Dorgelès, et avant eux par Gabriel Reuillard, littérateur qui avait connu Couté au Lapin Agile et publia dans la presse, entre 1911 et les années 30, sept ou huit moutures de sa version, de plus en plus enjolivées avec le temps. Ces récits furent repris ensuite inlassablement par d'autres journalistes.

2. Jehan Rictus avait proposé à *La Guerre Sociale* un long article, que celle-ci refusa. Rictus s'en étonna auprès de la rédaction, arguant : « Cet article n'exprimait que la vérité et il est stupéfiant que des révolutionnaires la redoutent. » Miguel Almercyda lui fit la réponse suivante : « Les révolutionnaires de *La Guerre Sociale* ne redoutent pas la vérité, même lorsqu'elle est exprimée en auvergnat. Mais les révolutionnaires de *La Guerre Sociale* redoutent qu'on puisse les associer à des mufles. » Il publia alors un autre article, assez différent, dans *Les Hommes du jour*. Textes cités dans *Cahiers Henry Poulaille*, n° 7, 1996, éd. Plein Chant/Association Henry Poulaille, p. 113-121.

3. 6 juillet 1911.

L'œuvre et son époque

Au regard des représentations du peuple et des paysans qui l'ont précédée, l'œuvre de Couté apporte une note tout à fait neuve. Elle se détache aussi très nettement, nous allons le voir, des œuvres contemporaines qui traitent ces mêmes thématiques ; celles-ci restent productives, du tournant du siècle à la guerre, dans les différentes sphères culturelles. Succès, demi-succès, étiolement ou disparition de tel ou tel genre ou sous-genre, motif ou thème sont des jalons qui dessinent l'espace des représentations possibles et acceptables, des critères de valeur de tel ou tel public ; critères, on le verra, esthétiques et idéologiques, mais aussi linguistiques. Nous analyserons ici ces évolutions de l'intertexte, en vue de rendre compte de la place de Couté dans cet ensemble. La période considérée sera prolongée un peu au-delà de la mort du poète, jusqu'à la date charnière à tous points de vue de 1914.

La culture militante

La culture d'extrême-gauche connaît dans cette période, nous l'avons vu, une intense activité, malgré une répression de plus en plus dure à partir de 1905-06. Cela reste vrai jusqu'à la guerre. La Muse Rouge y joue un rôle important ; Maurice Doublier, commis épicier, syndicaliste révolutionnaire et auteur-interprète de chansons, en est l'infatigable animateur. Parmi les faits survenus après 1911 dans ce domaine, le plus marquant est sans doute la fondation en 1912 de la maison d'édition spécialisée La Chanson du Peuple, sous le patronage de *La Guerre Sociale*¹. Les rapports sont bons entre la Muse Rouge et le journal d'Hervé ; socia-

1. Voir Robert BRÉCY, *Florilège* [...], et *Autour de la Muse rouge* [...], *op. cit.*

listes et anarchistes se côtoient dans les deux groupes. Couté participe à l'une et à l'autre, et plusieurs des rédacteurs de l'hebdomadaire sont des habitués des soirées de la Muse. Pottier (mort en 1887) et Clément (mort en 1903) restent de loin les auteurs les plus populaires ; mais la relève est assurée par de nombreux auteurs nouveaux, dont Couté fait partie.

Les textes sont militants par leur thématique et par le public auquel ils s'adressent. Mais du côté des auteurs et des interprètes, la tendance qui s'est amorcée au tournant du siècle se confirme : à côté des ouvriers, nombreux sont les professionnels, artistes du cabaret ou du café-concert. Il s'agit là d'un aspect des interactions de plus en plus importantes entre ces trois sphères qui caractérisent la période.

Concernant le répertoire, l'évolution est surtout thématique. Les sujets traités dans les décennies précédentes sont toujours bien représentés : misère populaire, contraste entre les classes, causes de cet état de choses, nécessité de bouleversements sociaux profonds. Mais des thèmes nouveaux se développent : la grève, en particulier la grève générale ; la situation des femmes ; l'antimilitarisme et le pacifisme. Le commentaire de l'actualité sociale et des luttes reste important ; parmi elles, les grèves du prolétariat paysan. L'esthétique en revanche ne connaît pour ainsi dire pas de renouvellement ; elle reste globalement romantique et très stéréotypée. La langue des textes à tonalité sérieuse, véhémence ou pathétique, qui sont les plus nombreux, est généralement correcte ; le vocabulaire politique y tient une large place. D'autres chansons sont plus réalistes, souvent satiriques, telles celles du Père Lapurge et de Paul Paillette. Parmi les nouveaux auteurs, certains sont plus ou moins nettement influencés qui par Rictus, qui par Richepin, Bruant ou Couté. C'est ainsi que certaines chansons de Maurice Doublier rappellent la verve de Bruant, comme *Les Boîtes*, qui le fit connaître, où il évoque la vie des commis épiciers :

*On nous donn' de la nourriture
Un chien n'voudrait pas y toucher,
Les fonds d'tiroir, la pourriture,
Voilà c' qu'on nous flanque à bouffer.
Quant à ce qui nous sert de chambre,
Outre l'manqu' d'air et la sal'té,
C'est l'Pôl' Nord au mois de décembre
Et l'Sénégal en plein été¹.*

1. Reproduit par Robert BRÉCY, *Autour de la Muse rouge*, op. cit., p. 24.

D'autres textes de Doublier font écho à ceux de Couté, comme cette *Chanson des arpètes* :

*Nous n' s' rons pas non plus d'ces moutons
Qui passent tout' leur existence
À trimer dans la mêm' maison
Et auxquels, pour tout' récompense,
On flanque une décoration,
En attendant que tant bien qu' mal
Ils aill' nt crever à l'hôpital.*

*Non, nous ne serons jamais d' ceux
Qu'on appell' des garçons sérieux,
Pas plus qu' nous sommes de ces enfants
Qui font l' bonheur de leurs parents...
Nous... on est d' ceux qui tournent mal¹...*

Ou tel autre texte satirique où le langage populaire des paysans est opposé à celui, plus conforme aux normes, du candidat aux élections dans son discours². Parmi les auteurs de la Muse Rouge qui œuvrent dans cette direction, signalons le cheminot Eugène Poitevin, dont la compagne Charlotte Follet chantait Couté, et qui entrera à la Sacem parrainé par Bruant. L'influence de celui-ci est sensible dans les chansons gouailleuses qu'écrivit Poitevin en français populaire parisien, telle la malthusienne *Repopulons ! Repopulez*³ !

Comme dans les périodes précédentes, la chanson sérieuse en français correct et quelquefois littéraire, émaillée de termes politiques, alterne ainsi avec la chanson réaliste, souvent satirique, en langue populaire. Les exceptions sont fort rares. L'une d'elles nous intéresse particulièrement ici, mais ne fut pas d'un grand retentissement : l'œuvre du chansonnier Maurice Hallé, né en Beauce en 1886, et qui alterne les professions de garçon de café à Paris et de commis forgeron chez son père. Autodidacte, admirateur de Couté, encouragé d'abord comme lui par les cercles régionalistes, il débute juste avant 1914 à la Muse Rouge et dans les

1. *Ibid.*

2. *T'as ben dit mon gâs*, reproduit par Robert BRÉCY, *ibid.*, p. 62.

3. Parue dans *Les Hommes du jour* en 1913 ; reproduite par Robert BRÉCY, *ibid.*, p. 78.

cercles révolutionnaires avec des textes écrits dans un français régional très proche de celui du poète, sur des thèmes et dans des tonalités variées¹.

Couté est très apprécié des milieux révolutionnaires ; mais son œuvre ne suscite pas de réflexion esthétique, et reste isolée. Il est significatif à cet égard que le catalogue de la Chanson du Peuple, qui propose près de mille chansons, les classe par thème ou par genre (révolutionnaires — sociales, antimilitaristes —, antialcooliques, aux femmes, malthusiennes, amour libre...) mais réserve des rubriques spéciales à deux auteurs qui n'entrent pas dans ces catégories : l'un est Couté. L'autre est sans aucun doute le plus populaire des auteurs-interprètes révolutionnaires de l'époque : Montéhus, qui fait carrière au café-concert.

Montéhus et l'image du peuple au café-concert

Au café-concert, dans les premières années du siècle, les textes sociaux restent très minoritaires ; la censure les filtre toujours. Parmi les grandes vedettes de l'époque, Mayol et Eugénie Buffet continuent cependant à interpréter quelques textes dans cette veine. Mais Gaston Brunschwig, dit Montéhus (1872-1952) qui débute en 1901, se spécialise dans cette thématique ; il est l'auteur-interprète de plusieurs centaines de monologues, pièces et chansons². Il crée dans un petit café-concert son personnage de « soldat humanitaire » en uniforme, disant les souffrances des appelés ; le succès est immédiat, très vite il est engagé aux Ambassadeurs, un des cafés-concerts les plus luxueux. Une partie du public, choquée par son antimilitarisme, proteste énergiquement ; le scandale contribue à le lancer. Ses positions se radicalisent nettement à partir de 1906, dès la suppression de la censure. *La Grève des mères*, chanson néomalthusienne interdite en 1905, est un succès l'année suivante ; mais c'est avec *Gloire au dix-septième* (1908), où il prend fait et cause pour les soldats qui avaient refusé, en 1907, de tirer sur les vigneron du Midi révoltés, que Montéhus devient célèbre. *La Victoire sociale* (1909), incitant à la grève générale, est également très populaire. Malgré la disparition de la censure, l'artiste fait l'objet d'une étroite surveillance policière et souvent d'interdictions motivées par le « maintien de l'ordre » ; les bagarres sont effectivement fréquentes dans les

1. Le recueil des poèmes et chansons de Maurice HALLÉ, *Par la Grand'Route et les chemins creux*, paru en 1921 (éd. de la Vache Enragée), a été réédité par le Vent du Ch'min en 1978.

2. Voir Pierre BONET, *Les Sentiments et les revendications des classes laborieuses en France au travers des chansons de Gaston Montéhus : 1895-1920*, D.E.S., Institut d'histoire sociale, Paris, 1968.

salles où il passe. Sa carrière atteint son sommet entre 1910 et 1914 : on le voit sur toutes les scènes parisiennes et même à l'étranger ; les interdictions de se produire, de plus en plus fréquentes à partir de 1912, ne font que renforcer sa popularité. Proche de la S.F.I.O., il intervient dans de nombreux meetings et écrit pour les Jeunesses Socialistes *Le Chant de la jeune garde* ; il se rapproche alors de plus en plus des positions de *La Guerre Sociale*. À la déclaration de guerre il opère — comme une grande partie des Français — un brusque revirement et adhère publiquement à l'Union Sacrée, par une lettre adressée à Hervé.

Les textes de Montéhus, entre ses débuts et 1914, reprennent un certain nombre de thèmes de la culture révolutionnaire : misère populaire, mendicité, condition ouvrière, situation des femmes. D'autres sujets sont traités de façon beaucoup moins subversive ; c'est le cas des paysans. Leur statut social n'est évoqué que très vaguement, les difficultés qu'ils rencontrent sont les aléas de la nature et des saisons ; par ailleurs Montéhus prend énergiquement position contre l'exode rural. L'armée est présentée comme l'arme suprême du capital, un lieu d'abrutissement et de souffrances aux mains d'officiers stupides et sadiques ; mais le chansonnier n'en conteste pas le principe, il n'est ni pacifiste, ni fondamentalement antimilitariste. Ses nombreuses chansons très critiques sur les institutions républicaines relèvent d'une position analogue : il dénonce la confiscation de la République par une bourgeoisie corrompue, mais croit profondément à l'idéal républicain. Montéhus exprime beaucoup plus une révolte morale qu'un idéal révolutionnaire, comme l'indique clairement la qualification d'« humanitaire ». L'adhésion au régime s'exprime on ne peut plus nettement dans le célèbre refrain de *Gloire au dix-septième* :

*Salut, salut à vous
Braves soldats du dix-septième
Salut braves piou-pious
Chacun vous admire et vous aime
Salut, salut à vous
À votre geste magnifique
Vous auriez en tirant sur nous
Assassiné la République¹.*

1. Cité par Robert BRÉCY, *Florilège [...]*, op. cit., p. 190.

Les formes du discours sont elles aussi porteuses de sens. L'énonciation fait alterner des personnages populaires et l'auteur lui-même. Le langage se démarque de celui qu'on trouve dans la chanson révolutionnaire de l'époque — à de très rares exceptions près, dont la plus notable est Couté : ni style élevé des hymnes révolutionnaires, ni langage populaire parisien. Montéhus emploie un français simple dans son lexique et sa syntaxe, correct dans l'ensemble, dans lequel il insère selon les cas un dosage plus ou moins important de traits populaires ou familiers, et/ou de style noble ; pour les paysans il use des traits les plus stéréotypés de l'image linguistique traditionnelle (par exemple formes verbales de la première personne du singulier en -ions). Ce langage est un « français fictif », artefact visant à représenter l'usage populaire, comme la littérature en a élaboré beaucoup à travers le dix-neuvième siècle¹ ; mais il a pour base le français élémentaire, simple et correct, qu'on enseigne alors à l'école. L'image qu'il donne du peuple révolté fait ainsi allégeance à l'ordre républicain en occultant les langages effectivement parlés ; pour ne prendre que cet exemple aussi célèbre que significatif, le refrain ci-dessus, dont le « nous » représente les vigneron du Midi, fait oublier que leur rébellion s'exprimait aussi pour une large part en occitan. Nous retrouverons ce type d'image de la langue du peuple dans la littérature légitimée de la période.

Dans les chansons, la versification est simple et sans surprise. Mais dans les nombreux textes à dire que comporte l'œuvre, la prosodie est souvent très irrégulière ; élisions tantôt notées, tantôt non, chevilles, mais aussi passage fréquent d'un mètre à un autre proche. En voici un aperçu :

*Ah combien de jeunes ouvrières [...]
 Qui voudraient suivre le droit chemin
 Mais hélas les patrons d'usines
 Sont pour elles maintenant sans pitié
 Ils leur donnent des salaires de famine
 Voilà pourquoi y a tant de prostituées².*

Il est possible que par le jeu des élisions non notées, mais qu'il pouvait faire en scène, Montéhus ait rendu plus régulier le rythme de ses textes ; mais même de cette façon le mètre reste le plus souvent instable. Il s'agit d'une sorte de vers libre qui conserve un patron rythmique

1. Voir Renée BALIBAR, *Les Français fictifs : Le rapport des styles littéraires au français national*, Hachette, 1974.

2. *N'insultez pas les filles* (av. 1910). Cité par Pierre BONET, *op. cit.*, p. 77.

approximatif, mais qui entraîne du côté de l'irrégularité et de la prose, et a pu connoter le refus des règles et des lois. Ce passage illustre également une autre caractéristique du style ; les textes, très fortement argumentatifs, se présentent souvent comme une accumulation de constats et de maximes en un ou deux vers. De telles unités de sens figurent aussi dans certains poèmes de Couté, mais elles ne sont qu'une forme parmi beaucoup d'autres ; tandis que chez Montéhus elles tendent à constituer le corps des textes. Jointes à l'attitude « humanitaire » que les énonciateurs adoptent fréquemment — commentaire de situations d'un point de vue moral — ces formes évoquent les manuels du primaire, leurs apologues et leurs préceptes moraux.

Les ambivalences sont donc profondes dans cette œuvre « révolutionnaire ». Par ailleurs, elle n'est qu'une facette des spectacles des cafés-concerts parmi beaucoup d'autres qui sont aussi des composantes de l'image du peuple, et dont la critique sociale est absente. Certaines remportent un très grand succès ; ainsi la « chanson réaliste » sur la pègre et les prostituées, héritage de Bruant et qui fleurira bien avant dans le xx^e siècle ; ou les « petites femmes », omniprésentes en scène et dans le répertoire grivois — Yvette Guilbert est alors en pleine gloire. Le comique troupier connaît également une très grande vogue ; il présente une image gaie et bon enfant du service militaire, à l'opposé de celle que donnait Montéhus. Quant aux paysans, les chansons de Botrel et les idylles à décor champêtre occupent le devant de la scène. Par ailleurs, d'autres genres très en faveur tendent à effacer les différences sociales : citons les romances sentimentales, les chants patriotiques, ou les « chansons vécues » où la fatalité n'épargne personne.

Si Montéhus représente la tendance à la critique de l'ordre social, toujours présente au café-concert et toujours jugulée, son œuvre et sa carrière sont l'aboutissement de l'évolution qui s'est produite en un peu plus d'un demi-siècle. La suppression des crédits alloués à la commission de censure en 1906 le confirme : le café-concert est devenu une forme de spectacle médiatique qui touche l'ensemble de la société ; il intègre ainsi une composante protestataire qui correspond alors à la demande d'une partie du public, mais celle-ci est dans une large mesure neutralisée, à la fois par ses propres contradictions et par son importance toute relative dans l'ensemble du spectacle. Le public plébiscite cette représentation très ambivalente du peuple révolutionnaire ; en effet le « chansonnier humanitaire » a pratiquement le monopole de la critique sociale au café-concert. Les autres expressions disparaissent presque entièrement dans les années qui précèdent la guerre ; y compris les

chansons comiques et satiriques. Quant à Broka et Castello, interprètes de Couté, ce ne sont pas des vedettes. L'école obligatoire et la presse ont accompli leur œuvre unificatrice sur les mentalités ; dans le domaine spécifique du spectacle, la censure et la logique commerciale ont contribué au formatage du goût du public.

Au café-concert comme dans la culture révolutionnaire, la composante populaire est importante parmi les auteurs, les artistes et le public. Mais si les idées et les thèmes peuvent différer considérablement de ceux de la littérature, l'esthétique reste dans les deux cas fortement tributaire de stéréotypes et de modèles culturels dominants. L'écho donné à l'œuvre de Couté chez les militants et au café-concert diffère du tout au tout ; mais pas plus ici que là elle n'a de postérité ou d'influence. Aucun auteur d'une certaine notoriété ne s'en inspire ; elle va à contre-courant de tendances fortes qu'elle ne suffit pas à infléchir.

Dans le même temps, la littérature élabore, de façon elle aussi contradictoire, ses représentations du peuple et des paysans.

Le peuple et les paysans dans la littérature

Les courants littéraires qui dominent la période sont plutôt idéalistes et élitistes que sociaux ; cependant un certain nombre d'œuvres proposent des représentations du monde ouvrier et rural. Nous centrerons la réflexion sur les genres les plus significatifs pour notre sujet, ceux dans lesquels le thème paysan donne lieu à des œuvres d'un certain retentissement : le roman et la poésie.

Le roman

Les travaux de Nelly Wolf ont fait connaître l'importance et les formes nouvelles que prend le thème du peuple dans le roman au cours de cette période¹. La décennie 1900-1910 est marquée par une très nette augmentation quantitative du thème, véritable « poussée démocratique ». Y contribue l'effervescence culturelle et politique qui suit l'affaire Dreyfus ; mais aussi l'arrivée à l'âge adulte des premiers intellectuels nés de parents ouvriers, artisans ou agriculteurs, et issus de l'école de Jules Ferry — appartenant donc à la même génération et au même groupe social que Couté — tels Guillaumin, Philippe, Péguy ou Frapié. Ces

1. *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, PUF (coll. « Pratiques théoriques »), 1990.

auteurs rencontrent des difficultés importantes, tant esthétiques qu'institutionnelles ; leur entrée dans le monde littéraire est difficile, et la légitimation de leurs œuvres restera relativement faible.

Nelly Wolf montre que les fictions à thème ouvrier échouent à saisir par l'imaginaire le monde du travail moderne. Les figures archaïques prédominent ; l'écriture reproduit d'assez près le langage politique ou celui de la sociologie journalistique. Les exceptions sont rares ; la plus marquante est l'œuvre de Philippe, où les personnages, les situations et la représentation de la langue du peuple sont plus problématisés et plus complexes.

Les romans rustiques se développent dans d'autres conditions. Ils bénéficient, nous l'avons vu, d'une très longue tradition littéraire. De son côté, l'école traite abondamment le sujet, nourrissant mais aussi modelant l'imaginaire des lecteurs et des romanciers. L'univers des manuels du primaire est la plupart du temps celui de la campagne, présenté comme l'incarnation des vertus républicaines : sobriété, travail, économie. La paysannerie y occupe un tel espace que le peuple français tout entier est conduit à s'identifier à elle ; le prolétariat, la modernité, les contradictions et les conflits sont refoulés, dans la thématique mais aussi dans la langue — vocables et syntaxe identiques pour tous.

*Une faux est une faux. Une charrue prend deux r et chariot n'en a qu'un, un bœuf fait des bœufs au pluriel, et le bon laboureur trace droit son sillon. La République réussit là où la monarchie avait échoué. Elle accomplit l'unité sociale de la Nation par l'unification linguistique des populations rurales*¹.

Le « roman rustique social », que nous avons analysé plus haut, a une importante audience pendant quelques années ; mais cette vogue n'a qu'un temps. Paul Vernois, historien du roman paysan, fait état d'un net tournant en 1907 ; le genre cesse alors d'être reçu favorablement dans l'édition et la critique, qui lui préfèrent des romans de la « pitié sociale », peignant des destins lamentables destinés à éveiller chez les lecteurs la compassion pour les « humbles »². C'est ainsi qu'en 1907 le prix Goncourt est attribué à Émile Moselly pour trois de ses œuvres, dont le recueil de nouvelles *Jean des brebis*, sous-titré *Le Livre de la misère*. Les héros en sont des déclassés de la société rurale : des romanichels, un enfant assisté, un vagabond, un braconnier... peints sous des couleurs pitoyables. Non que l'on cesse d'écrire

1. *Ibid.*, p. 99.

2. Paul VERNOIS, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz (1860-1925)*, thèse lettres, Nizet, 1962.

des romans rustiques sociaux ; mais ils ne rencontrent plus le même accueil. Paul Vernois considère ainsi comme tout à fait significative la convergence de dates entre le prix attribué à Moselly et les débuts malheureux d'Ernest Pérochon. Fils de petits cultivateurs, celui-ci écrit en 1906-07 son premier roman, *Les Creux-de-maison*, influencé par Moselly, mais présentant la misère et l'exode rural sous l'aspect économique et social. L'ouvrage ne trouve pas d'éditeur ; il ne paraîtra qu'en 1912, en feuilleton dans *L'Humanité*. Quant à Guillaumin, après *La Vie d'un simple*, il écrit des romans dans la manière réaliste qui sont très mal reçus de la critique. Il revient alors au roman social en 1912 avec *Le Syndicat de Baugignoux*, où il décrit la naissance du syndicalisme agricole en Bourbonnais. Cette fois c'est le silence, qui n'est rompu que par l'éreintement de Paul Souday dans *Le Temps*, fondé sur deux critiques principales : le style de Guillaumin est « une incroyable série d'incorrections et de clichés » ; le roman, pour émouvoir le lecteur, « devrait établir que ces métayers du Bourbonnais sont incroyablement malheureux¹ ». Or il n'y a pas de différences stylistiques ni esthétiques notables entre *Le Syndicat de Baugignoux* et *La Vie d'un simple* ; ce n'est pas l'écriture du romancier paysan, mais bien les critères de valeur des institutions littéraires qui avaient changé.

Le Goncourt attribué à Moselly récompense également son roman régionaliste, *Terres lorraines* ; l'auteur s'illustre ainsi à la fois dans les deux courants de représentation de la vie rurale qui domineront désormais dans le roman français jusqu'à la guerre et bien au-delà. Depuis le début du siècle, une floraison de récits et de romans régionalistes concurrence sérieusement le roman de mœurs ; entre 1907 et 1914, plusieurs reçoivent le Goncourt². Ces œuvres conservatrices valorisent fortement le passé et la campagne, qu'elles opposent à la ville et à la modernité ; les différences de situation sociale sont occultées au profit de l'identité régionale. Le temps est celui, cyclique, de l'année calendaire, rythmée par l'alternance des saisons et des travaux. En littérature, les régionalistes préconisent l'emploi des langues locales, partout où cela est possible ; en pratique, surtout en poésie et au théâtre. La langue des romans, le genre de loin le plus diffusé, est le français de la norme, émaillé çà et là de termes régionaux et/ou d'archaïsmes. La réception joue ici un rôle déterminant ; les vocables locaux ne sont tolérés qu'en proportion très modérée par la critique³.

1. Cité par Roger MATHÉ, *Émile Guillaumin, l'homme de la terre et l'homme de lettres*, Nizet, 1966, p. 420.

2. Voir Anne-Marie THIESSE, *Écrire la France*, op. cit., p. 201.

3. *Ibid.*, p. 194 sqq.

La représentation des paysans dans le roman connaît donc dans les premières années du siècle un sensible renouvellement. Si l'idylle passéiste reste le courant le plus puissant, dans les romans de Guillaumin, *Le Roy* et leurs émules, des paysans accèdent au statut de sujet de l'énonciation et de l'Histoire — dans les limites de l'idéologie républicaine. Mais 1907 est l'année d'un tournant dans la critique et dans l'édition ; la convergence de dates avec le déroulement de la carrière de Couté est nette.

De plus, dans ces œuvres de langage, le code linguistique a une importance qu'on ne saurait surestimer. La formule qui s'affirme, transcendant les différences esthétiques ou thématiques, est celle d'un français simple et correct, généralement édulcoré des termes populaires ou argotiques, qui ne diffère du français scolaire qu'en ce qu'il peut comporter des termes régionaux dans des proportions variables. Cette image linguistique inscrit dans le matériau verbal l'image d'une identité française unique, au-delà des variantes¹.

La poésie

Les nombreux groupes d'avant-garde qui bouillonnent pendant et après l'extinction du symbolisme ont en commun l'intérêt pour la vie, le retour à la réalité concrète ; au tournant du siècle, de nombreux poètes célèbrent leur communion avec le monde et la nature. La jeune poésie évolue assez vite dans d'autres directions ; les futuristes, des auteurs comme Merrill ou Verhaeren disent le monde industriel, son énergie et ses rythmes, ses foules, y compris ouvrières. Mais les travailleurs apparaissent comme des « forces tumultueuses », pour reprendre le titre du recueil de Verhaeren, plutôt que comme des sujets. L'énonciateur privilégié, même immergé dans la foule, incorporant son dynamisme et s'identifiant à elle, reste le poète, non les personnages populaires.

Des poètes peu nombreux mais fortement légitimés font toutefois une place importante dans leur œuvre à la nature et au monde paysan, reprenant la tradition de l'idylle. Le plus important est Jammes, qui dépeint une vie rurale harmonieuse et calme, sans contradictions ni conflits. Les évocations pittoresques de marchés, de noces, de fêtes, de travaux des champs, les descriptions de la nature traduisent le point de vue d'un observateur extérieur, disposant de nombreux loisirs qui lui permettent de jouir en esthète de son environnement. Les paysans parlent très peu ; ils sont surtout décrits, souvent simples silhouettes dans un

1. Voir Renée BALIBAR, *Les Français fictifs*, *op. cit.*

paysage où les bâtiments, la nature ou les animaux occupent autant ou plus de place qu'eux. Ils sont paisibles, doux surtout (le mot revient comme un leitmotiv), pauvres, simples, naïfs et beaux ; résignés aussi, soutenus en cela par leur naïve et touchante religion. La vie à la campagne est liée intimement à la nostalgie du passé ; nostalgie de l'enfance, mais aussi des mœurs patriarcales, d'une vie harmonieuse rythmée par les saisons et leurs travaux, antinomique de celle des villes. L'écriture, surtout dans les premiers recueils, vise elle aussi la simplicité et la naïveté. Jammes emploie très peu de termes régionaux, pratiquement jamais de termes populaires ; en dehors des maladresses intentionnelles qu'il comporte, son langage est très proche de celui qu'enseigne l'école. Les œuvres de Paul Fort connaissent elles aussi le succès et la reconnaissance officielle ; malgré une inspiration plus citadine, les points communs entre les deux poètes sont nombreux : recherche de la simplicité, intérêt pour les formes populaires traditionnelles, la poésie du monde sensible et quotidien, image idéalisée de la campagne surtout présente sous forme de paysages riants, « vision harmonieuse de la terre » (titre d'un des recueils) intemporelle et sans conflits autres que sentimentaux. Très vite, des textes des deux poètes furent inclus dans les morceaux choisis destinés à l'école primaire.

Il en alla de même des œuvres où Verhaeren traite du monde rural, en changeant complètement de manière. Dans cette période il donne en alternance des recueils sur le dynamisme de la vie moderne, la force des hommes, le monde industriel, et la série des cinq recueils intitulés collectivement *Toute la Flandre* (1904-1911), qui peignent une image paisible et sereine du terroir natal. On y retrouve les caractéristiques de la pastorale régionaliste : nostalgie d'un passé idéalisé, importance du paysage et de la couleur locale — on a peine à croire que ces paysages souriants et pittoresques sont les mêmes qui avaient inspiré *Les Campagnes hallucinées* ou *Les Villages illusoires*. Dans le même temps, une abondante production poétique régionaliste, en français normé ou patoisé, s'inspirant tantôt de modèles populaires ou classiques, tantôt de Verhaeren ou de Samain, s'écrit dans toute la France, mais elle n'est guère diffusée ; les éditeurs préfèrent le roman.

L'œuvre poétique de Péguy, malgré sa profonde originalité, s'inscrit elle aussi dans la tradition de la pastorale ; la conception d'un peuple paysan et gardien de la tradition témoigne du même glissement que celui qu'opère l'école. Pour Péguy ce peuple naturellement poète, auquel il s'identifie, est du côté du cœur, tandis que la bourgeoisie maîtrise la science et l'art ; l'écriture vise à opérer une synthèse entre ces cultures et ces identités. Elle transpose sous certains aspects l'oralité et le français simple de l'école, mais c'est une création tout à fait per-

sonnelle, pétrie de culture secondaire et supérieure, empreinte d'un classicisme que Péguy proclame sans cesse, aux antipodes de l'écriture romantique d'un Couté.

Dans les images littéraires du peuple qui bénéficient d'une large audience se manifeste ainsi une difficulté ou un relatif manque d'intérêt pour les personnages ouvriers ; la représentation des paysans est beaucoup plus productive. Les œuvres les plus fortement légitimées reviennent à la pastorale en valorisant un peuple paysan aux mœurs pures et patriarcales, proche de la nature. Cette orientation thématique s'accompagne de choix linguistiques — langue généralement simple et correcte — et stylistiques ; des auteurs bien dotés en capital culturel comme Péguy, Fort ou Bazin, affectent et recherchent la simplicité. Toutes ces œuvres, à des degrés et sur des modes divers, développent et transposent esthétiquement l'idée d'une paysannerie intégrée à la nation ; elles ne mettent pas ou peu d'accent sur les oppositions sociales. Le constat de Nelly Wolf concernant le roman vaut pour la poésie : le monde paysan avec ses particularités donne lieu à des « esthétiques de l'intégration », réconciliations fictives entre différences et unité nationale.

Les relations entre ces œuvres légitimées et/ou largement diffusées et l'institution scolaire sont étroites ; les convergences entre modèles textuels, stylistiques, linguistiques, idées et représentations ne sont pas l'effet du hasard. L'enseignement reçu à l'école républicaine a eu sur la génération née vers 1880 une influence profonde ; que les auteurs parviennent à la dépasser ou non, l'image du « peuple » et des paysans qu'elle diffuse informe leur imaginaire et leur écriture¹. D'autre part l'existence d'un nouveau public de lecteurs est un facteur déterminant dans l'émergence de telles œuvres. À partir du moment où tous les Français savent lire, le rôle de la littérature comme dispensateur d'images de la réalité, éventuellement de modèles, devient plus important ; un écrivain comme Bazin en est tout à fait conscient. Les romans rustiques, sociaux ou non, sont très appréciés des instituteurs ; ils font très rapidement retour vers l'école primaire, sous la forme de dictées, de phrases d'exercices de grammaire, de textes de lecture, tandis que les poèmes de Jammes, Fort ou Verhaeren fournissent des récitations².

1. Voir Renée BALIBAR, *ibid.* et Nelly WOLF, *Le Peuple dans le roman français [...]*, *op. cit.*

2. Anne-Marie Thiesse souligne à ce propos que le corps enseignant n'est pas aussi jacobin qu'on le croit souvent, et que le thème rural se combine dans les manuels scolaires à celui des cultures locales ; la région est la « petite patrie », et la France est célébrée comme le pays qui, de par sa diversité même, rassemble tous les éléments nécessaires au bonheur humain.

Peuple et paysans au cabaret

Au cabaret, les tendances qui s'étaient amorcées dès les années 1890 se confirment. Bien des établissements évoluent vers d'autres formes de spectacle, en particulier ceux du bas de la Butte, autour du Boulevard de Clichy. Dans les cabarets qui prolongent la tradition du Chat Noir des débuts, le public vient majoritairement des classes moyennes, les avant-gardes artistiques et politiques sont de moins en moins représentées dans la salle et dans les programmes ; ceux-ci s'inspirent de plus en plus de ceux des cafés-concerts et des premiers music-halls, avec en particulier l'apparition de la revue de fin d'année. Un élément du répertoire prend une importance grandissante : la chanson satirique d'actualité. Les « chansons rosses » de Fursy, drôles sans être subversives, font fureur ; leur auteur se voit invité dans les salons, comme Bruant et Coquelin avant lui, et la « boîte à Fursy » qu'il ouvre en 1902 devient rapidement l'un des premiers cabarets montmartrois. Le Lapin Agile, nous l'avons dit, est un lieu tout à fait atypique dans ce paysage.

L'évolution est bien attestée mais se fait graduellement¹. La culture militante et les thèmes sociaux, des représentations variées de l'expression populaire sont encore présents au répertoire dans les premières années du siècle ; mais leur place s'amenuise progressivement. Couté, Rictus et Botrel, les trois auteurs-interprètes les plus importants qui proposent au public des cabarets des représentations nouvelles du peuple, débute ensemble en l'espace de deux années (1896-98), dans les mêmes établissements ; mais les différences dans l'accueil qui leur est fait, sensibles dès le départ, deviennent rapidement considérables. Si l'image ambiguë du « pauvre » de Rictus reste très appréciée dans les premières années du siècle au cabaret, vers 1907 le poète n'y paraissait plus que de façon intermittente, ce que son biographe attribue à la jalousie d'autres chansonniers². Ce facteur a été également avancé, nous l'avons vu, pour expliquer la dégradation de la carrière de Couté ; dans un cas comme dans l'autre, son importance nous paraît devoir être relativisée, la logique des directeurs de cabaret et des éditeurs étant avant tout de répondre à la demande du public. Cependant la situation n'est pas simple : l'article de *La Bonne Chanson* que nous avons cité montre qu'en 1907 Couté et Rictus sont encore considérés comme des adversaires sérieux

1. Voir Lionel RICHARD, *Cabaret, cabarets*, Plon, 1991.

2. Voir Théophile BRIANT, *Jehan Rictus*, Seghers (coll. « Poètes d'aujourd'hui »), 1973, p. 31-35.

pour Botrel¹. Mais c'est ce dernier qu'un public de plus en plus large réclame, que l'Académie Française récompense et qu'une décision ministérielle enverra en 1914 chanter devant les troupes ses *Chants du bivouac*, en uniforme. Entre ses débuts et la guerre, le « barde breton » effectue de nombreuses tournées dans toute la France et à l'étranger ; dès 1904 il totalise plus de deux mille récitals. Son œuvre est très largement diffusée en petits formats et recueils qui sont de grands succès de vente, comme les cartes postales qui le montrent en costume de marin ou de paysan².

Le glissement est donc progressif mais net, entre 1900 et la guerre : l'image du peuple, au cabaret, se simplifie en perdant deux de ses composantes les plus originales, l'œuvre de Couté et celle de Rictus, qui ne font plus recette. Restent d'une part la chanson et le monologue réalistes, dans le prolongement de Bruant, cultivant les stéréotypes sur la pègre, les prostituées et les miséreux, qui connaîtra le succès que l'on sait dans les années 20 et 30 puis avec Édith Piaf ; d'autre part et surtout la grande vedette qu'est Botrel. Ici le peuple s'efface derrière le paysan, lui-même effacé par le stéréotype du Breton traditionaliste et bien-pensant.

Les représentations du peuple et de l'expression populaire élaborées dans la littérature et la chanson urbaine connaissent ainsi des déplacements importants dont se dégagent un certain nombre de lignes de convergence, malgré la spécificité de chaque ensemble. Que ce soit au café-concert, au cabaret ou en littérature, les ouvriers en tant que catégorie sociale, leur travail, leurs préoccupations sont représentés de façon relativement peu novatrice. Quant aux paysans, ils font l'objet d'un regain d'intérêt dont témoigne le succès d'auteurs très divers, de Bazin à Guillaumin, de Botrel à Jammes. Dans l'ensemble ce sont des types, caractérisés socialement, plutôt que des individus. Les inégalités socio-économiques parmi eux, et entre eux et la bourgeoisie, sont généralement reléguées au second plan ou passées sous silence — cela même chez Montéhus ; seul le roman rustique social, pendant un temps, intègre cette dimension. L'idéologie qui sous-tend les représentations est le plus souvent passéiste, dans certains cas républicaine. Par-delà les différences idéologiques, il importe de percevoir la convergence des choix linguistiques ; la langue prêtée aux paysans — quand ils ont la parole — est un français de plus en plus normé, éventuellement affecté de régio-

1. Voir ci-dessus, p. 86 sq.

2. Voir Luc LEGEARD, « Théodore Botrel, 1868-1925, barde d'Armor » dans *Théodore Botrel, ses plus grands succès*, Fortin, 2000.

nalismes, représentation fictive d'une identité nationale unique très éloignée de la diversité des langues et français régionaux effectivement parlés. Du point de vue stylistique l'écriture est simple ou affecte la simplicité.

L'œuvre et la carrière de Montéhus nous paraissent représenter un cas limite, point extrême de divergence parmi les œuvres qui connaissent le succès. En effet si sa représentation des paysans n'est guère révolutionnaire, il traite sur un mode violemment critique de la situation d'autres groupes sociaux : ouvriers, femmes, soldats. Mais une forte influence républicaine se fait sentir dans ses idées, dans les formes textuelles qu'il emploie et dans sa langue. On notera que celle-ci, même si elle intègre une composante populaire, reste un « français fictif » dont la base est le français national enseigné par l'école élémentaire. Montéhus combine ainsi une composante subversive avec des éléments très prégnants de culture scolaire ainsi que de spectacle médiatique : costume, théâtralisation, vedettariat.

Les principaux traits de l'œuvre de Couté, qui naît dans le bouillonnement des tentatives du début de la période, s'opposent point par point à ces axes de convergence : mise en relief des contradictions sociales et idéologie révolutionnaire ; emploi d'un français régional authentique, intégrant français familier ou populaire parisien, traits locaux et modernité ; des paysans conçus comme des individus et des sujets, qui s'expriment d'une façon rien moins que simple.

Tous ces textes sont produits dans une situation culturelle nouvelle, celle de la forte montée en puissance de la culture médiatique et de l'école. Toutes deux sont alors en capacité de modeler très largement les goûts du « grand public » : l'une par l'obligation scolaire, l'autre pendant le temps libre. Nous ne reviendrons pas sur le fonctionnement du spectacle commercial, œuvre de professionnels qui recycle l'expression populaire en l'expurgeant progressivement, sinon pour rappeler l'élément nouveau de cette période : l'aboutissement du processus, marqué par la suppression de la censure. Or c'est au même moment historique que la première génération scolarisée par l'école républicaine arrive à l'âge adulte. L'influence de l'école se répercute dans la production culturelle avec ses contradictions : des programmes et des manuels élaborés et contrôlés par le groupe social au pouvoir, mais aussi l'arrivée de nouveaux auteurs (de Couté à Guillaumin et Péguy), ainsi que d'un nouveau lectorat. Au total elle agit surtout dans le sens d'une uniformisation, et a très certainement joué un rôle important dans l'évolution des goûts du public du café-concert.

Dans ce cadre, les autres sphères continuent à exister, mais leur audience est relativement restreinte. La culture militante est en difficulté, les moyens d'existence de ses acteurs

deviennent de plus en plus précaires en raison des poursuites et des sanctions. Elle n'a plus guère, après les premières années du siècle, de liens avec les avant-gardes artistiques et littéraires ; les chansonniers révolutionnaires réfléchissent peu sur les formes esthétiques, c'est surtout par la thématique qu'ils se distinguent de la chanson de café-concert ou de la récitation scolaire. De leur côté les avant-gardes culturelles sont également assez isolées : elles ne sont comprises ni par la bourgeoisie, même progressiste, ni par les révolutionnaires¹. Quant aux « cabarets artistiques », sphère intermédiaire entre toutes ces cultures, ils se ressentent de cette évolution vers la convergence. Le répertoire devient moins hétéroclite, moins échevelé, moins libre artistiquement et idéologiquement. Ce processus n'est pas linéaire, il est marqué par un tournant autour de 1906-07. Nous en avons vu l'importance dans la carrière de Couté ; il est sensible également dans celle de Rictus. C'est à partir de 1906 que Montéhus radicalise ses textes ; et en 1907 que Botrel fonde *La Bonne Chanson*, avec l'objectif explicite de contrebalancer l'influence d'auteurs comme Rictus, Couté ou Clément. L'année 1907 est dans le roman rustique celle d'un retour marqué des institutions littéraires à l'idylle et à un modèle de paysan vertueux, attaché à la terre, aux traditions, à la religion, à la patrie ; plus aucun texte contenant une aspiration à un changement social, même modéré, n'est légitimé. Le contraste est violent, et significatif, avec la réalité sociale de l'époque : agitation sociale et politique, y compris dans le monde paysan. Dans le domaine de la chanson les choses sont plus contrastées : 1906 est la date de la suppression de la censure sur les cafés-concerts, après bien des hésitations et non sans garde-fous. Dans le vif débat qui précède, les partisans de la suppression invoquent en particulier deux arguments : les spectacles sont devenus à peu près inoffensifs ; les chansons sont si nombreuses qu'elles en deviennent incontrôlables. Ces analyses renvoient à deux aspects d'une situation tout à fait nouvelle à l'époque, et que nous percevons plus clairement aujourd'hui : il devient plus difficile matériellement de contrôler autoritairement la culture du « peuple » ; mais cela n'est plus aussi indispensable qu'auparavant, car d'autres mécanismes, ceux du marché mais aussi de l'éducation scolaire, permettent désormais une autre forme de régulation.

Couté n'apparaît pas donc pas comme un cas isolé : ses débuts et sa brève carrière sont un des aspects de l'accès des « nouvelles couches » à la culture, et sa situation est proche de celle d'autres auteurs de sa génération, issus de milieux comparables. Mais il fait d'autres choix qu'eux, beaucoup plus radicaux idéologiquement et esthétiquement, ce que permet le cabaret des premières années du siècle. Dans les années 1906-07, la fraction du public

1. Voir Madeleine REBÉRIOUX, *La République radicale ? 1898-1914*, op. cit.

bourgeois qui appréciait l'œuvre du poète s'en détourne, mais Couté se tient à ses choix avec un parfait mépris de la réception, d'éventuelles concessions à faire. À sa mort l'œuvre n'est ni légitimée — à quelque degré que ce soit, même par l'école élémentaire — ni diffusée par l'industrie du spectacle alors en plein développement. Elle vit essentiellement dans la sphère de plus en plus marginalisée de la culture militante, ainsi que parmi les amateurs de chanson littéraire, fidèles de quelques cabarets montmartrois. Suit une longue période de silence — jamais d'oubli complet ; des lecteurs et interprètes y pourvoient.

Vitalité et fragilité d'une œuvre sans légitimation

Depuis la mort du poète, son œuvre n'a accédé ni à la légitimation, même faible — comme ce fut le cas pour Rictus, Richepin, Bruant ou Botrel, ni à la diffusion commerciale qui fit le renom de ces deux derniers. Il est vrai que quelques romances, en particulier *Va danser*, restèrent longtemps au répertoire du music-hall. Mais le reste de l'œuvre n'est connu que de quelques groupes de lecteurs, peu nombreux mais passionnés.

À travers le xx^e siècle, les deux plus importants de ces cercles furent les militants d'extrême-gauche, d'abord toutes tendances confondues, puis à partir des années 30 essentiellement les anarchistes ; et les milieux de la chanson littéraire, ceux des cabarets montmartrois puis, après la guerre, la « chanson rive gauche ». Il faut y ajouter des amateurs de littérature régionale et patoisante du centre de la France ; en outre quelques lecteurs de droite ou d'extrême-droite, à différentes époques, ont été sensibles à la poésie de Couté, où ils percevaient surtout la défense de l'épanouissement individuel et le violent rejet de l'ordre bourgeois. C'est d'ailleurs un professeur de littérature maurassien, Romain Guignard, qui ayant découvert le poète en 1916 dans les tranchées où un « poilu » le récitait, mena une lutte tenace, aidé de Jehan Rictus, pour obtenir qu'Ondet cède ses droits sur l'œuvre afin de la faire éditer en volume. Les artistes montmartrois agissaient de leur côté ; le dessinateur Jules Depaquit, proche ami de Couté, écrivit un article vengeur dans *La Vache enragée*, sommant l'éditeur d'obtempérer. Celui-ci ne céda jamais ; *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné* ne parut en volume qu'après sa mort, en 1928, dix-sept ans après la disparition du poète.

L'audience s'est pourtant élargie de façon significative dans deux périodes historiques. La première, entre la fin des années vingt et les années trente ; les idées progressistes et la culture militante connaissent alors un renouveau, en relation avec l'évolution sociale qui

aboutira au Front Populaire. Les groupes culturels engagés diffusent l'œuvre, Couté est cité dans les débats sur la littérature prolétarienne, et la première édition de la *Chanson d'un gâs qu'a mal tourné*, en 1928, se vend bien ; le livre est réédité en 1931, et un second volume paraît en 1937. La seconde « résurrection » de Couté a lieu entre la fin des années 60 et le début des années 80. Le poète est alors découvert par un public jeune et diversifié ; sa voix sonne étonnamment juste et moderne pour la génération de 1968. L'œuvre étant tombée dans le domaine public en 1976, un groupe de lecteurs, la plupart de sensibilité libertaire, créent l'association Le Vent du Ch'min (nom tiré d'un poème de Couté) qui fait paraître, à compte d'auteur, une édition beaucoup plus complète que les précédentes ; celle-ci est un succès. Dans le même temps, de nombreux spectacles sont donnés dans toute la France. Deux artistes, Bernard Meulien qui dit les textes, Gérard Pierron qui les met en musique et les chante, jouent un rôle prépondérant dans la redécouverte de Couté par un large public, par la qualité de leur travail et le nombre important de leurs spectacles ; le disque de Gérard Pierron *Les Mangeux d'terre* reçoit le prix de l'Académie Charles Cros en 1980.

Actuellement le réseau des lecteurs et interprètes (une quarantaine dans toute la France, dont beaucoup d'amateurs et quelques professionnels) dispose d'un groupe de discussion internet et d'un site¹. Il ne se passe guère de mois que, quelque part en France, un spectacle Couté ne soit donné ; les interprètes enregistrent également des disques, mais beaucoup sont autoproduits, donc à diffusion relativement restreinte. Certains chanteurs ou groupes d'audience nationale ont cependant mis récemment tel ou tel titre de Couté à leur répertoire². L'édition de *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné*, réimprimée à plusieurs reprises par le Vent du Ch'min, continue à se vendre.

Nous avons étudié ailleurs³ l'aventure de cette réception d'une œuvre toujours menacée de disparaître et qui toujours resurgit, de l'action tenace de ceux qui, d'une décennie à l'autre, la redécouvraient et entreprenaient de la faire connaître. Nous ne développerons donc pas ce point ici, mais nous attacherons à l'analyse des textes.

1. <http://gastoncoute.free.fr>.

2. Voir discographie, p. 343.

3. Élisabeth PILLET, « *Ta gueul', moignieau !...* » [...], *op. cit.*

Choix de textes

Note sur le choix et l'établissement des textes

L'œuvre de Couté ne nous est pas intégralement connue ; certains textes cités par les contemporains ont été perdus. L'établissement des textes reste à faire. Un inventaire sommaire, fondé sur l'édition la plus complète, celle du Vent du Ch'min¹ conduit à distinguer plusieurs ensembles :

- premiers essais littéraires, publiés à Orléans en 1897-98 : treize textes publiés dans la *Revue sténographique du Centre*, dix autres dans *Le Progrès du Loiret*. Parmi ces derniers, trois poèmes : *La Dernière Bouteille*, *Un Bon Métier* et *Le Champ d'naviots*, furent réédités à Paris, et contribuèrent au succès de Couté. S'y ajoutent des textes restés inédits, selon les informations dont nous disposons à ce jour : quinze poèmes et une comédie en un acte² ;
- textes publiés à Paris (1898-1911) hors chansons d'actualité : cent trente et un poèmes et chansons³ ; une comédie en un acte, écrite en collaboration avec Maurice Lucas⁴ ; un article sur Xavier Privas paru dans *Les Hommes du jour* ;

1. Gaston COUTÉ, *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné*, op. cit. Le décompte varie selon que l'on considère ou non comme deux poèmes deux variantes sur le même thème ; nous les considérons comme un seul texte.

2. Ces textes figurent dans le t. I de l'édition du Vent du Ch'min, à l'exception de la saynète, intitulée *Les Écus de la vieille* (t. III p. 91). L'éditeur donne dix-huit textes comme inédits ; mais trois sont des variantes de textes publiés, un quatrième, *La Débaucheuse*, est paru dans *Les Quat'z'Arts* en mars 1904.

3. Décompte incluant les trois textes parus à Orléans cités ci-dessus. Ces textes sont rassemblés pour l'essentiel dans les t. I à III du Vent du Ch'min ; s'y ajoutent deux poèmes publiés dans *Le Libertaire : Les Taureaux* et *Chanson de moisson* ; et cinq dans l'Almanach de *La Guerre Sociale* ; tous figurent dans le t. IV. En outre Lucien Sérour a retrouvé récemment *La Chanson des fusils*, parue dans *Le Pioupiou de l'Yonne* en octobre 1910 (voir ci-dessus, note 1, p. 95).

4. *Leu' Commune*, Ondet, 1904. Reproduite dans Vent du Ch'min, t. III, p. 74 sqq.

- textes et chansons d’actualité : ce sont les cinquante-huit « Chansons de la semaine » parues dans *La Guerre Sociale* entre le 22 juin 1910 et le 27 juin 1911, et les cinq textes parus sous la rubrique « La Semaine rimée » dans *La Barricade* en 1910. Ces derniers sont signés Le Subéziot (« Le siffleur » en français régional¹).

L’analyse qui suit vise à saisir ce qui fait l’originalité de l’univers poétique de Couté ; nous ne traiterons donc qu’exceptionnellement des premiers essais et des chansons d’actualité.

Sauf mention contraire, les textes sont cités d’après l’édition du Vent du Ch’min. Cependant nous disposons pour un certain nombre de textes, grâce à Michel Desproges qui nous les a communiqués et que nous remercions vivement ici, des épreuves corrigées de la main de Couté en vue de l’édition Ondet qui ne vit jamais le jour ; ainsi que d’un manuscrit de Couté de *Cantique païen*. Les extraits de ces textes, restés inédits, sont référencés G.C. Les mots entre crochets sont ceux dans lesquels nous avons rectifié une erreur d’orthographe ou de typographie.

Afin que le lecteur puisse se reporter commodément à l’édition du Vent du Ch’min, on trouvera en annexe une liste alphabétique des textes, suivie de la référence.

Liste des textes

L’astérisque indique les textes figurant à la fois en version écrite et sur le CD. C’est à dessein que nous ne donnons pas systématiquement les textes écrits correspondant au CD ; nous souhaitons ainsi les faire découvrir dans leur forme orale. Les variantes entre texte dit/chanté et texte imprimé sont le fait des interprètes.

- *L’Amour anarchiste / L’Amour qui se fout de tout*^{2*}
- *Après vendanges** (G.C.)
- *Les Draps sèchent sur le foin*
- *L’École* (G.C.)
- *Le Déraillement**
- *Les Gourgandines* (G.C.)

1. Vent du Ch’min t. IV, respectivement p. 29-150 et p. 17-28. Nous n’avons pas retenu la chanson *Mes Agneaux*, parue en 1910 dans deux hebdomadaires révolutionnaires du Pas-de-Calais, signée Le Subéziot et attribuée à Couté par l’éditeur. La versification et le style, très maladroits, nous font douter de cette attribution.

2. Ce texte a été publié sous deux titres différents.

- *Le Gâs qu'a mal tourné* (G.C.)
- *Le Christ en bois* (G.C.)
- *Va danser !*
- *Idylle des grands gâs comme il faut et des jeunesses ben sages** (G.C.)
- *La Toinon**
- *Complainte des ramasseux de morts**
- *Cantique païen**

Sommaire du CD ^I

1. *Après vendanges**
2. *Le Champ de navioys*
3. *Les Électeurs*
4. *L'Amour anarchiste / L'Amour qui se fout de tout**
5. *Idylle des grands gâs comme il faut et des jeunesses ben sages**
6. *La Toinon**
7. *Les Petits Chats*
8. *Le Déraillement**
9. *Les Chemins*
10. *Les Mangeux d'terre*
11. *Les Conscrits*
12. *En revenant du bal*

1. Extraits du 33 T de Bernard Meulien et Gérard Pierron, *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné* : Gaston Couté, Lyrion 404 : n^{os} 1, 7 et 14 interprétés par Bernard Meulien, n^o 15 par Gérard Pierron. Extraits du double CD de Bernard Meulien, *Bernard Meulien et... interprètent Gaston Couté : Dans le vent large des chemins de traverse*, auto-produit, Mosaic Music Distribution : n^{os} 3, 5, 9, 11, 12. Extrait du CD du P'tit crème, auto-produit, *À l'auberge de la route* : n^o 4. Extraits du CD de Gérard Pierron, *En revenant du bal*, Saravah, SHL 2084 : n^{os} 2, 6, 10, 13. Extrait du CD d'Hélène Maurice, Bernard Meulien et Gérard Pierron, *Le discours du Traîneux [...]*, Le P'tit Chariot productions, interprété par Hélène Maurice : n^o 8. Extrait du CD de Michel Desproges, *Gaston Couté, Montmartre 1900*, Fortin Productions, EF 05-124 : n^o 16.

13. *Complainte des ramasseux de morts**
14. *Le Foin qui presse*
15. *Chanson de braconnier*
16. *Cantique païen**

L'AMOUR QUI S' FOUT DE TOUT

Le gas était un tâcheron
N'ayant que ses bras pour fortune ;
La fille : celle du patron,
Un gros fermier de la commune.
Ils s'aimaient tous deux tant et plus.
Écoutez ça, les bonnes gens
Petits de cœur et gros d'argent !
L'Amour, ça se fout des écus !

Lorsqu'ils s'en revenaient du bal
Par les minuits clairs d'assemblée,
Au risque d'un procès-verbal,
Ils faisaient de larges roulées
Au plein des blés profonds et droits.
Écoutez ça, les bonnes gens
Qu'un bicorne rend grelottants !
L'Amour, ça se fout de la Loi !

Un jour, furent tous deux prier
Elle : son père ! Et lui : son maître !
De les laisser se marier.
Mais le vieux les envoya pâître ;
Lors, ils prirent la clé des champs.
Écoutez ça, les bonnes gens
Qui respectez les cheveux blancs !
L'Amour, ça se fout des parents !

S'en furent dans quelque cité,
Loin des labours et des jachères ;
Passèrent ensemble un été,
Puis, tout d'un coup, ils se fâchèrent
Et se quittèrent bêtement.
Écoutez ça, les bonnes gens
Mariés, cocus et contents !
L'Amour, ça se fout des amants !

APRÈS VENDANGES

V'là les pèsans qu'ont fait vendanges !
 V'là les perssoués qui piss'nt leu' jus ;
 On travaille aux portes des granges
 À « rassarrer » l'vin dans les fûts...
 L'Vin ! Ça met des moignieaux qui chantent
 Dans les cœurs et dans les çarvieaux ;
 Mais moué qui n'fais qu'de bouèr' de l'ieau
 J'me sens dans les boyeaux du vent'e
 Coumm' des guernouill's qui font coin-coin...
 J'vourais ben m'foute eun' saoulé' d'vin !

Tout l'monde est saoul su' mon passage,
 Même el' mâ'r qui vient d'marier
 Deux bourgeouésieaux d'l'environnage,
 Et même itou Môssieu l'Curé
 Qu'a vidé trop d'foués son calice :
 N'en v'là des gens qu'ont l'air heureux ;
 I's s'dounn'nt la main ou l'bras entre eux,
 I's s'étay'nt et s'rend'nt el' sarvice
 D'ramasser c'ti qu'a culbuté ;
 I's s'embrass'nt su' tous les coûtés
 Au nom de la fraternité,
 Et leu's dégueulis s'aplatissent
 Coumm' des étouel's le long du chemin.
 J'vourais ben m'foute eun' saoulé' d'vin !

Allons les houmm's ! allons, mes frères !
 Allons, avancez-moué-z-un verre.
 J'veux fratarniser avec vous ;
 J'veux oublier tout' ma misère
 En trinquant et buvant des coups
 Avec les grands, avec les grous ;
 J'veux aphysquer les idé's rouges,
 Les idé's roug's et nouer's qui bougent
 Dans ma caboch' de gueux et d'fou :
 J'veux vous vouèr et vouèr tout en rouse,

Et créér' qu'si j'ai mal vu les chouses,
C'est p't-êt' pasque j'étais pas saoul...
Allons, avancez-moué-z-un verre...
J'veux prend'e eun' cuite à tout casser,
Et, l'souer, coucher dans un foussé
En m'accotant à queuqu' tas d'pierres
Pour cuver mon vin tranquill'ment,
J'me rappell'rai p't-êt' la periére
Que j'disais tous les souers dans l'temps,
Et l'bon Guieu et tout' sa bricole,
Et la morale au maît' d'école :
« Propriété, patrie, honneur,
Et respect au gouvarnement ! »
Et la longér' des boniments
Dont que j'me fous pour le quart d'heure !...
J'trouv'rai p't-êt'e itou qu'on a tort
D'voulouer se cabrer cont' son sort,
Que le mond' peut pas êt' sans misère,
Qu'c'est les grous chiens qui mang'nt les p'tits,
Et qu'si j'pâtis tant su' c'tte terre
J'me rattrap'rai dans l'Paradis !...

Allons, les houmm's, allons, mes frères !
J'veux ben que j'n'ai pas l'drouet au pain ;
Laissez-moué l'drouet à la chimère,
La chimèr' douc' des saoulé's d'vin !...

LES DRAPS SÈCHENT SUR LE FOIN

Quoué qu'a tombé su' la prairie
 Pour qu'on la revî coumm' ça tout' blanche ?
 Tomb' pas d'neige en plein cœur d'avri' :
 Ca frait framer l'yeux aux parvenches.

Eh ! ben, v'là c'que c'est : à c'matin
 On a fait la lessive à la ferme,
 Et les draps prop's sèch'nt su' le foin
 Et sous le hâl' qui souff'el ferme.

Les draps sèch'nt, les draps oùsqu'on s'fourre ;
 Quasi coumm' el' soulé se couche,
 Éreintés par la tâch' du jour
 Et oùsqu'on s'endort coumm' des souches.

Les draps d'sommeil, les draps d'repos
 Qu'entend'nt ronfler sans fin ni cesse,
 Mais qu'entend'nt pas souvent d'bécots
 Et qui sent'nt pas souvent d'caresses.

Les pauv'ers draps à qui qu'l'amour
 S'en vient pas souvent fair' visite,
 Et, si ça y arrive un bieau jour,
 Il ent'e, i' sort, et r'fil' ben vite.

Les draps sèch'nt et par-dessous eux,
 Sans qu'on y voi' ren, les foins poussent,
 Les foins oùsque les amoureux
 Ont coulé des minut's si douces,

Les foins pleins d'petits creusillons
 Qui sont autant d'gîtions d'amour
 Que les [coupl's] en contravention
 Ont s'més coumm' ça su' leu' parcours.

Les draps sèch'nt, et les foins sent'nt bon,
I's sent'nt la chair de fille et d'mâle
Et guerdill'nt encor' des frissons
Du gas qu'ensarr' la garc' qui râle.

Les draps sèch'nt et, tout en séchant,
Les foins qui sent'nt bon les parfument,
Les v'là secs ! au soulé' couchant
I's s'ront à leu' plac' de coutume

Dans les grands lits aux grands rideaux
Et, à c'souer, la chandell' soufflée,
L'mait' ed' ferme encore tout vieillot
Sentira son cœur s'éveiller.

L'charr'quier ira r'trouver la bonne
Et la bonn' le coursera point,
L'porcher r'grett'ra d'avouer parsonne
Pasqu' les draps sentiront les foins.

L'ÉCOLE

Les p'tiots matineux sont 'jà par les ch'mins
 Et, dans leu' malett' de grouse touél' blue
 Qui danse et berlance en leu' tapant l'cul,
 I's portent des liv's à coûté d'leu' pain.

L'matin est joli coumm' trent'-six sourires,
 Le souleil est doux coumm' les yeux des bêtes...
 La vie ouvre aux p'tiots son grand liv' sans lett'es
 Oûsqu'on peut apprend' sans la pein' de lire :
 Ah ! les pauv's ch'tiots liv's que ceuss' des malettes !

La mouésson est mûre et les blés sont blonds ;
 I's pench'nt vars la tarr' coumm' les tâcherons
 Qui les ont fait v'ni' et les abattront.
 Ça sent la galette au fournil des riches
 Et, su' la rout', pass'nt des tireux d'pieds d'biche.
 Les chiens d'deux troupets qui vont aux pâtis,
 Les moutons itou et les mé's barbés
 Fray'nt et s'ent'erlich'nt au long des brémailles
 Malgré qu'les bargers se soyin bouquis
 Un souèr d'assemblé' pour eune garçaille.
 Dans les ha's d'aubier qu'en sont ros's et blanches,
 Les moignieaux s'accoupl'nt, à tout bout de branches,
 Sans s'douter qu'les houmm's se mari'nt d'vant l'Ma're,
 Et i's s'égosill'nt à quèrrier aux drôles
 L'Amour que l'on r'jitt' des liv's de l'école
 Quasi coumm' eun' chous' qui s'rait pas à fére.
 À l'oré' du boués, i's s'trouve eun' grand crouéx,
 Mais les peupéiers sont pus grands dans l'boués.
 L'fosséyeux encave un mort sous eun' pierre,
 On baptise au bourg : les cloches sont claires...
 Et les vign's pouss'nt vart's sur l'ancien cim'tière !

Ah ! les pauv's ch'tiots liv's que ceuss' des malettes !
 Sont s'ment pas foutus d'vous entrer en tête
 Et, dans c'ti qu'est là, y a d'quoué s'empli l'cœur !

À s'en emplir l'cœur, on d'vienrait des hoummes,
 Ou méchants ou bons — n'importe ben coumme ! —
 Mais vrais, coumm' la terre en friche ou en fleurs,
 L'souleil qui fait viv'e ou la foudr' qui tue,
 Et francs, aussi francs que la franch' Nature.

Les p'tiots ont marché d'leu's p'tit's patt's, si ben
 Qu'au-d'ssus des lopins de seigle et d'luzarne,
 Gris' coumme eun' prison, haut' coumme eun' casarne,
 L'École est d'avant eux qui leu' bouch' le ch'min.

L'mét' d'écol' les fait mett'e en rangs d'ougnons,
 Et vire à leu' têt' coumm' un général :
 « En r'tenu', là-bas !... c'ti qui pivott' mal !... »
 Ça, c'est pou' l'cougner au méquier d'troufion.

On rent' dans la classe oùsqu'y a pus d'bon Guieu :
 On l'a remplacé par la République !
 De d'ssus soun estrad' le mét' leu-z-explique
 C'qu'on y a expliqué quand il 'tait coumme eux.
 I' leu' conte en bieau les tu'ri's d'l'Histouère,
 Et les p'tiots n'entend'nt que glouère et victouère !
 I' dit que l'travail c'est la libarté,
 Que l'Peuple est souv'rain pisqu'i peut voter,
 Qu'les loués qu'instrument'nt nous bons députés
 Sont respectab's et doiv'nt êt' respectées,
 Qu'faut payer l'impôt... « Mòssieu, j'ai envie !...
 — Non !... pasque ça vous arriv' trop souvent ! »
 I' veut démontrer par là aux enfants
 Qu'y a des Règuelments, mêm' pou' la vessie,
 Et qu'i' faut les suiv', déjà dret l'école.

I' pétrit à mêm' les p'tit's çarvell's molles,
 I' rabat les fronts tétus d'eun' calotte,
 I' varse soun encr' su' les fraîch's menottes ;
 Et, menteux, fouéreux, au sortu' d'ses bancs,
 Les p'tiots sont pus bons qu'à c'qui les attend :

Ça fra des conscrits des jours de r'vision

Traînant leu' drapieu par tous les bordels,
 Des soldats à fout'e aux goul's des canons
 Pour si peu qu'les grous ayin d'la querelle,
 Des bûcheux en grippe aux dents des machines,
 Des bons citoyens à jugeotte d'ouée
 — Pousseux d'bull'tins d'vote et cracheux d'impôts —
 Des cocus devant l'Église et la Loué
 Qui bav'ront aux lèv's des pauv's gourgandines,
 Des hounnètes gens, des gens coumme i' faut
 Qui querv'ront, sarrant l'magot d'un bas d'laine,
 Sans vouèr les étouel's qui fleuriss'nt au ciel
 Et l'Avri' en fleurs aux quat' coins d'la plaine !...

Li ! l'vieux mét' d'école, au fin bout d'ses jours
 Aura les ch'veux blancs d'un déclin d'âg' pur ;
 I' s'ra ensarré d'l'estime d'tout l'bourg
 Et touch'ra les rent's du gouvernement...

Le vieux maît' d'écol' ne sera pourtant
 Qu'un grand malfaiseux devant la Nature !...

LE DÉRAILLEMENT

Un peineux avait pris eun' foués
L'mêm' train qu'son voisin : un bourgeoués.

L'train les roulait ben doucett'ment
Chacun dans leu' compartiment :

En troisièm' classe el' pauv' peineux
Guerdillait su' un banc pouilleux,

Tandis qu'en première el' bourgeoués
S'carrait l'cul dans l'v'lours et la souée.

Mais [t't'] à coup, avant d'arriver
V'là l'train qui s'met à dérailler,

Et, quand qu'après on détarra
Deux morts qu'avint pus d'têt's ni d'bras,

Parsounn' put dir' lequel des deux
Qu'était l'bourgeoués ou ben l'peineux.

LES GOURGANDINES

Il a poussé du pouél dessus l'vent'e à la terre,
 Les poumm's vont rondiner aux poummiers des enclos ;
 Il a poussé du pouél sous les pans des d'vanquières,
 Et les tétons rondin'nt à c'tt'heure à plein corset...
 Tout's les fill's de seize ans se sont sentu pisser
 En r'gardant par la plaine épier les blés nouveaux.

L'souleil leu' coll' des bécots roug's à mêm' la pieau
 Qui font bouilli' leu' sang coumme eun' cuvé' d'septemb'e,
 Les chatouill's du hâl' cour'nt sous leu's ch'misset's ed' chanv'e,
 Et d'vant les mâ's qui pass'nt en revenant des champs
 A's s'sentent l'cœur taqu'ter coumme un moulin à vent.

Y a pas à dir' ! V'là qu'il est temps ! Il est grand temps !...
 Les vieux farmiers qui vont vend' leu' taure à la fouère
 Entr'apontront des accordaill's en sortant d'bouère :
 — « Disez-don', Mét' Jean-Pierre, v'la vout' fill' qu'est en âge,
 J'ai un gâs, et j'ai tant d'arpents d'tarre au souleil ;
 V'là c'que j'compte y bailler pour le mett'e en ménage.
 — Tope là !... Entendu !... R'tournons bouère eun' bouteille !... »

Pour fère eun' femme hounnête, en faut pas davantage !
 Vouï, mais faut l'fèr' !... faut-i' encor pouvouèr el' fère ?

Les garces des loué's, les souillons, les vachères,
 Cell's qu'ont qu'leu' pain et quat' pâr's de sablots par an,
 Cell's qu'ont ren à compter poure c'qu'est des parents,
 Cell's-là a's peuv'nt attend' longtemps eun' épouseux,
 Longtemps, en par-delà coueffé Sainte-Cath'rine...
 Attend' !... Mais coumment don' qu'vous v'lez qu'a's fass'nt, bon guieu !
 Empêchez vouèr un peu d'fleuri' les aubépines
 Et les moignieux d'chanter au joli cœur de Mai...
 Cell's-là charch'ront l'amour par les mauvais senquiers !

Y a des lurons qui besougn't aux métari's blanches !...
 On s'fait ben queuqu' galant en dansant les dimanches...
 Et pis, pouf ! un bieu souèr, oûsque l'on est coumm' saouïle

D'avouèr trop tournaillé au son des violons,
 On s'laiss' chouèr, enjôlé', sous les suçons d'eun' goule
 Et sous le rudaill'ment de deux bras qui vous roulent,
 Coumm eun' gearbée à fèr', dans les foins qui sent'nt [bon].

Queuqu's moués après, quand y a déjà d'la barbelée
 Au fait' des charnissos et des p'tits brins d'éteule,
 Faut entend' clabauder, d'avant la flamm' des jav'lées !
 Les grous boulhoumm's gaîtieux et les vieill's femm's bégueules :
 « Hé ! Hé !... du coup, la michant' Chous' s'a fait enfler... »

Et les pauv's « michant's chous's », qui n'décess'nt point d'enfler,
 Descend'nt le long des champs oùsqu'[a] trouvé linceul
 Leu-z-innocenc' tombée, au nez d'un clâr de leune.
 — Les galants sont partis pus loin, la mouésson fète,
 En sublaillant, chacun laissant là sa chaceune,
 Après avouèr au caboulot payé leu's dettes. —

« Quouè fèr ? » Qu'a's song'nt, le front pendant su' leu' d'vanquière
 Et les deux yeux virés vers le creux des orgnières ;
 Leu' vent'e est là qui quient tout l'mitan du frayé !...

Au bourg, les vieill's aubarg's vésounn't de ris d'rouyiers
 Qui caus'nt d'ell's en torchant des plats noués de gib'lotte ;
 D'avant l'église à Mari' qu'a conçu sans péché
 Leu's noms sont écrasés sous les langu's des bigottes
 Qu'un jeun' curé veston fait pécher sans conc'vouèr ;
 Les conscrits qui gouépail'nt un brin, avant d'se vouèr
 Attachés pour deux ans au grand ch'nil des casarnes,
 Dis'nt des blagu's à l'honneur d'la vieill' gaîté d'cheu nous.
 — « Saprés garc's, pour avouèr un pansier aussi grous
 A's ont fait coumm' les vach's qu'ont trop mangé d'luzarne...
 Ou ben c'est-i' un caquezieau qui l'-z-a piquées ?... » —
 Au bourg, tout l'monde est prêt à leu' jiter la piarre...

A's r'tourn'ront pas au bourg les fill's au vent'e enflé ;
 Un matin a's prendront leu' billet d'chemin d'far,
 Et ça fra des gothons arrivés à Paris...

Ben, pisqu' v'là coumm' ça qu'est... Allez les gourgandines !...
 Vous peurnell's sont plus clârs que l'ieau qui dort dans l'puits,
 Vous lèv'ers sont prisé's pus cher qu'eun' liv' de guignes,
 Les point's de vous tétons, mieux qu'vout' cœur, vout' esprit,
 Vous fray'ront la rout' large au travars des mépris !
 C'est vout' corps en amour qui vous a foutu d'dans,
 C'est après li qu'i' faut vous ragripper à c'tt'heure !...
 Y reste aux fill's perdu's, pour se r'gangner d'l'honneur,
 Qu'à s'frotter — vent'e à vent'e — avec les hounnêt's gens :
 L'honneur quient dans l'carré d'papier d'un billet d'mille...

Allez, les gourgandin's, par les quat' coins d'la ville !...
 Allez fout' su' la paill' les bieaux môssieu's dorés ;
 Mettez l'feu au torchon, au mitan des ménages ;
 Fézez tourner la boule aux mangeux d'pain gangné,
 Aux p'tits fi's à papa en attent' d'héritage ;
 Fézez semail' de peine et d'mort su' vout' passage !
 Allez, allez jusqu'au fin bout d'vout' mauvais sort !
 Allez ! les gourgandin's, œuvrer aux tâches du mal :
 Soyez ben méprisab's pour que l'on vous adore !...
 Et, si vous quervez pas su' eun' couétt' d'hôpital
 Ou su' les banquet't's roug's des maisons à lanterne,
 Vous pourrez radeber, tête haute, au village,
 En traînant tout l'butin qu' v'aurez raflé d'bounn' guarre !...

Vous s'rez des dam's à qui qu'on donne un çertain âge ;
 Vous tortill'rez du cul dans des cotillons d'soué ;
 V'aurez un p'tit chalet, près des ieaux ou des boués,
 Que v'appell'rez « Villa des Ros's, ou des Parvenches ».
 L'curé y gueultounn'ra avec vous, les dimanches,
 En causant d'ci et d'ça, d'morale et d'tarte aux peurnes ;
 Vous rendrez l'pain bénit quand c'est qu'ça s'ra vout' tour ;
 L'Quatorz' juillet, vous mérit'rez ben d'la Patrie :
 Ca s'ra vous qu'aurez l'mieux pavouésé de tout l'bourg ;
 Le burieau d'bienfaisanc' vienra vous qu'ri' des s'cours ;
 Aux p'quits drôl's des écol's vous frez off'er de prix,
 Et vous s'rez presque autant que l'mâ'r' dans la coummeune.

... Ah ! Quand c'est qu'vous mourrez, comben qu'on vous r'grett'ra :
La musiqu', les pompiers suivront vout' entarr'ment ;
D'chaqu' couté d'vout' convoué y aura des fill's en blanc
Qui porteront des ciarg's et des brassé's d'lilas...
Vous s'rez eun' saint' qu'on r'meun' gîter aux d'meur's divines !...
Allez !... en attendant !... Allez, les gourgandines !...

LE GÂS QU'A MAL TOURNÉ

Dans les temps qu’j’allais à l’école,
 — Oûsqu’on m’vouéyait jamés bieaucoup, —
 Je n’voulais pas en fout’e un coup ;
 J’m’en sauvais fér’ des caberioles,
 Dénicher les nids des bissons,
 Sublailler, en becquant des mûres
 Qui m’barbouillin tout’ la figure,
 Au yeu d’aller apprend’ mes l’çons ;
 C’ qui fait qu’un jour qu’j’étais en classe,
 (Tombait d’l’ieau, j’pouvais pas traîner !)
 L’mait’e i’ m’dit, en s’l’vant d’sa place :
 « Toué !... t’en vienras à mal tourner ! »

Il avait ben raison nout’ mait’e ;
 C’t houmm’-là, i’ d’vait m’counnét’ par cœur !
 J’ai trop voulu fére à ma tête
 Et ça m’a point porté bounheur ;
 J’ai trop aimé voulouèr ét’ libre
 Coumm’ du temps qu’j’étais écoyier ;
 J’ai pas pu t’ni en équilib’e
 Dans eun’ plac’, dans eun atéyier,
 Dans un burieau... ben qu’on n’y foute
 Pas grand chous’ de tout’ la journée...
 J’ai enfilé la mauvés’ route !
 Moué ! j’sés un gâs qu’a mal tourné !

À c’tte heur’, tous mes copains d’école,
 Les ceuss’ qu’appernin l’A.B.C.
 Et qu’écoutin les bounn’s paroles,
 I’s sont casés, et ben casés !
 Gn’en a qui sont clerks ed’ notare,
 D’aut’s qui sont commis-épiciers,
 D’aut’s qu’a les protections du mare
 Pour avouèr un post’ d’empléyé.
 Ca s’ lèss’ viv’ coumm’ moutons en plaine,
 Ca sait compter, pas raisounner !

J'pens' queuqu'foués... et ça m'fait d'la peine :
Moué ! j'sés un gâs qu'a mal tourné !

Et, pus tard, quand qu'i's s'ront en âge,
Leu' barbe v'nu', leu' temps fini,
I's vouèront à s'mett'e en ménage ;
I's s'appont'ront un bon p'tit nid
Oùsque vienra nicher l'ben-êt'e
Avec eun' femm'... devant la Loué !
Ca douét êt' bon d'la femme hounnête :
Gn'a qu'les putains qui veul'nt ben d'moué.
Et ça s'comprend, moué, j'ai pas d'rentes,
Parsounn' n'a eun' dot à m'donner,
J'ai pas un méquier dont qu'on s'vante...
Moué ! j'sés un gâs qu'a mal tourné !

I's s'ront ben vus par tout l'village,
Pasqu'i's gangn'ront pas mal d'argent
À fér' des p'tits tripatouillages
Au préjudic' des pauv'ers gens,
Ou ben à licher les darrières
Des grouss's légum's, des [haut] placés.
Et quand, qu'à la fin d'leu' carrière,
I's vouèrront qu'i's ont ben assez
Volé, liché, pour pus ren fère,
Tous les lichés, tous les ruinés
Diront qu'i's ont fait leu's affères...
Moué ! j'sés un gâs qu'a mal tourné !

C'est égal ! si jamés je r'tourne
Un joure r'prend' l'a'r du pat'lin
Oùsqu'à mon sujet les langu's tournent
Qu'ça en est comm' des rou's d'moulin,
Eh ben ! i' faudra que j'leu dise,
Aux gâs r'tirés ou établis
Qu'a pataugé dans la bêtise,
La bassesse et la crapul'rie
Coumm' des vrais cochons qui pataugent,

Faurâ qu' j'leu dis' qu'j'ai pas mis l'nez
Dans la pâté' sal' de leu-z-auge...
Et qu'c'est pour ça... qu'j'ai mal tourné !

LE CHRIST EN BOIS

Bon guieu ! la sal' coummeune !... À c'souèr,
 Parsounne a voulu m'ar'cevouèr
 Pou' que j'me gîte et que j'me cache
 Dans la paille, à couté d'ses vaches ;
 Et c'est poure ren qu'j'ai tiré
 L'cordon d'sounnette à ton curé
 Et qu'j'ai cougné cheu tes déviotes :
 Les cell's qui berdouill'nt des pat'nôt'es
 Pour aller dans ton Paradis...
 S'ment pas un quignon d'pain rassis
 À m'fourrer en travars d'la goule...
 I's l'gard'nt pour jiter à leu's poules ;
 Et c'est pour ça qu'j'attends v'ni' d'main
 Au bas d'toué, su' l'rabôrd du ch'min,
 En haut du talus, sous l'vent d'bise
 Qu'ébranl' les grands bras d'ta crouéx grise...
 Abrrrr !... qu'i' pinc' fort, el' salaud !
 Et j'sens mon nez qui fond en ieau
 Et tous mes memb'ers qui guerdillent,
 Et mon cul g'lé sous mes penilles !...
 Mais tu t'en fous, toué, qu'i' fass' frouéd :
 T'as l'cul, t'as l'cœur, t'as tout en boués !

Hé ! l'Christ ! t'entends-t-y mes boyaux
 Chanter la chanson des moignieaux
 Qui d'mand'nt à picoter queuqu' chouse ?
 Hé ! l'Christ ! tu sens pas sous ma blouse
 Qu'i' règne à c'tt'heure eun' faim d'voleux,
 Tell'ment qu'si, par devant nous deux,
 I' passait queuqu'un su' la route,
 Pour un méyion coumm' pour eun' croûte,
 I' m'sembl' que j'frais un mauvais coup !...

 Tout ça c'est ben, mais c'est point tout ;
 Après, ça s'rait en Cour d'assises
 Que j'te r'trouv'rais ; et, quoué que j'dise

Les idées qu'ça dounne et l'effet
 Qu'ça produit d'pas avouèr bouffé,
 Les jug's i's vourin ren entend'e,
 Car c'est des gâs qui sont pas tend'es
 Pour les ceuss' qu'a pas d'position ;
 I's n'me rat'rin pas, les cochons !
 Et tu s'rais pus cochon qu'mes juges :
 Toué qui voués vent' creux et sans r'fuge,
 Tu f'rais pas eun' démarch' pour moué :
 T'as l'vent', t'as l'cœur, t'as tout en boués !

L'aut'e, el' vrai Christ, — el' bon j'teux d'sorts
 Qu'était si bon qu'il en est mort, —
 M'trouvant guerdillant à c'tte place,
 M'aurait dit : « Couch' su' ma paillasse !... »
 Et, m'vouéyant coumm' ça querver d'faim,
 I' m'aurait dit : « Coup'-toué du pain
 — Gn'en a du tout frés dans ma huche, —
 Pendant que j'vas t'tirer eun' cruche
 De vin nouveau à mon poinson !
 T'as drouét coumm' tout l'monde au gueul'ton,
 Pisque l'souleil fait pour tout l'monde
 V'ni' du grain d'blé la mouésson blonde
 Et la vendang' des sâs tortus... »
 Si, condamné, i' m'avait vu,
 Il aurait dit aux jug's : « Mes frères,
 Qu'il y fout' don' la premièr' pierre
 C'ti d'vous qui n'a jamais fauté !... »
 Mais, toué qu'les curés ont planté
 Et qui trôn' cheu les gens d'justice,
 T'es ren !... qu'un mann'quin au sarvice
 Des rich's qui t'mett'nt au coin d'leu's biens
 Pour fair' peur aux moignieaux du ch'min
 Que j'soumm's... Et, pour ça, qu'la bis' grande
 T'foute à bas... Christ ed' contrebande,
 Christ ed' l'Églis' ! Christ ed' la Loué,
 Qu'as tout, d'partout, qu'as tout en boués !...

VA DANSER !

Au mois d'août, en fauchant le blé,
 On crevait de soif dans la plaine ;
 Le corps en feu, je suis allé
 Boire à plat ventre à la fontaine :
 L'eau froide m'a glacé « les sangs ».
 Et je meurs par ce tendre automne
 Où l'on danse devant la tonne
 Durant les beaux jours finissants...

Refrain

J'entends les violons... Marie !
 Va, petiote que j'aimais bien ;
 Moi, je n'ai plus besoin de rien !...
 Va-t'en danser à la frairie,
 J'entends les violons... Marie !...

Veux-tu bien me sécher ces pleurs ?
 Les pleurs enlaidissent les belles !
 Mets ton joli bonnet à fleurs
 Et ton devantier en dentelle :
 Rejoins les jeunesses du bourg
 Au bourg où l'amour les enivre ;
 Car, si je meurs, il te faut vivre...
 Et l'on ne vit pas sans amour !

Entre dans la ronde gaiment ;
 Choisis un beau gâs dans la ronde,
 Et donne-lui ton cœur aimant
 Qui resterait seul en ce monde...
 Oui, j'étais jaloux cet été
 Quand un autre t'avait suivie ;
 Mais on ne comprend bien la vie
 Que sur le point de la quitter...

Après ça, tu te marieras...
 Et, quand la moisson sera haute,

Avec ton homme au rude bras,
Moissonnant un jour côte-à-côte
Vous viendrez peut-être à parler,
Émus de pitié grave et sobre,
De Jean qui mourut en Octobre
D'un mal pris en fauchant les blés...

IDYLLE DES GRANDS GÂS COMME IL FAUT ET DES JEUNESSES CONVENABLES

L'chef-yieu d'canton a troués mille âm's, et guère avec...
 On peut pas y péter sans qu'tout l'monde en tersaute,
 La moqué du pays moucharde aux chauss's de l'aut'e
 Et les vilains coups d'yeux pond'nt les mauvés coups d'becs.

Pourtant, su' les vieux murs nouérs coumm' l'esprit du bourg,
 La bell' saison fait berlancer des giroflées ;
 Pourtant, dans l'bourg de sournoués'rie et d'mauvais'té,
 Y a des gâs et des fill's qui sont dans l'âg' d'amour !

V'là coumme i's s'aim'nt : les galants r'vienn'nt, après l'ouvrage,
 Par les ru's oùsqu' leu's bell's cous'nt su' l'devant d'la fnét'e :
 Un pauv' sourir' qu'a peur... un grand bonjour bébête...
 Deux grouss's pivouén's de hont' qu'éclat'nt su' les visages,

Et c'est tout !... I's font point marcher l'divartissouèr,
 Rouet qu'on tourne à deux pour filer du bounheur
 Et qui reste entre eux coumme un rouet su' l'ormouère
 Pasque... eh ben, et l'Mond', quoué qu'i' dirait, Seigneur !

Vous l'avez jamés vu, l'Mond', dépecer un coup'e
 Qu'les écouteux ont pris en méfait un bieau jour ?
 Et su' la place, au sorti' d'mess', par pequits groupes,
 Vous l'avez jamais vu, l'Mond', baver su' l'amour ?

Alors, les fill's renfonc'nt les envi's qui les roingent,
 Souffrant tout bas l'Désir qui piqu' dans leu' pieau blanche
 Coumm' leu-z-aiguill' d'acier dans la blancheur du linge,
 Et les gâs fil'nt, sans bruit, par el' train du dimanche ;

Car la Ville est pâs loin oùsqu'y a la garnison,
 L'Martroué, la Préfectur', l'Évêché, l'Tribunal,
 La Ville, enfin, la Ville oùsqu'on trou' des maisons
 — Vous savez, des maisons darrièr' la cathédrale ?

Donc, les gâs but'nt au nid des tendress's à bon compte ;
 Eun' grouss' chouette est guchée au bas du lumério :
 « Mes p'tits agneaux, on pai' tout d'suite ; après on monte ! »
 Les gru's accour'nt. « Fait's-nous d'abord nos p'tits cadeaux ! »

Et les gâs pai'nt ben châr, étant allés ben loin,
 C'que les fill's de cheux eux voudrin donner pour ren !
 Pis les gothons s'déb'hill'nt ; et, quand leu' ch'mise est chute,
 D'avant leu' corps usagé par le frott'ment des ruts,

D'avant leu's tétons, molass's coumm' des blancs fromag's mous,
 Les gâs song'nt ; et i's douèv'nt se dir' dans leu' song'rie :
 « Y a des bieux fruits qui s'pard'nt dans les enclos d'cheu nous,
 Et faut que j'galvaudin après des poumm's pourries ! »

Enfin, les pauv's fumell's rentr'nt dans les bras des mâles,
 Coumm' ent'er les limons queuqu' pauv' jument forbue,
 Et pis les v'là qu'a's pouss'nt ! qu'a's tir'nt et qu'a's s'emballent
 Pour charrouéyer les aut's vars la joué qu'a's n'trouv'nt pus !

Mais Ell's ! quand on y pens', coumm' a's rurin d'ben aise,
 Les Mari'-Clair' du bourg, les Touénon, les Thérèse,
 Si qu'a's s'trouvin tertout's ett'lé's, pour el' quart d'heure,
 À la plac' des gothons d'la Vill', leu's tristes sœurs,

Victim's coumm' ell's du Mond' qui t'naille et crucifie
 Les vierg's et les putains au nom d'la mém' Morale...
 Mais quoué ! « Leu-z-affér' fait' », le souèr, les gâs r'dévalent
 Vars el' pays oùsqu' les attend'nt leu's bounn's amies...

I's r'déal'ront souvent ! A's attendront longtemps !
 D'aucuns r'viendront avec du pouéson dans les veines,
 D'auceun's dépériront, coumm' les giroflé's viennent
 À mourir su' les murs, de la séch'ress' du temps.

Pis, par un coup, avant d'leu' r'céder l'fonds d'boutique,
 Les vieux disant : « Ma fill', te fau'rait un bon gâs ! —
 — Mon gâs, t'faurait eun' femm' pour sarvi' la pratique ! »
 I's s'uniront avec tout l'légal tralala...

L'blé s'ra d'pis longtemps mûr quand qu'i's noueront leur gearbe.
 Après bieaucoup d'éguermillage, i's front l'amour,
 Ayant r'mis au lend'main « c'qu'i's pouvin fère el' jour, »
 À caus' du Mond' qui ment jusque dans ses provarbes.

Et i's d'viendront eux-mêm's ce Monde au cœur infect
Qui fait des enfants pour pouvouèr les fèr' souffri'
Quand qu'arriv' la saison des giroflé's fleuries
Dans l'michant bourg de troués mille âm's, et guère avec...

LA TOINON

Paraît qu'la Toinon qu'est parti' coumm' bonne
 Pour aller sarvi' cheu des gens d'Paris
 S'appelle à pesent : Mame la Baronne ;
 Moué, je suis resté bêtement au pays.
 Ça ne m'a jamais v'nu dans la caboche
 Ed' coller un « De » par devant mon nom...
 Et pourtant, du temps qu'j'étais tout p'tit mioche,
 J'allais à l'école avec la Toinon !

À ses « tous les jours » all' port' robe ed' soie,
 All' sait s'parlotter à chaqu' mot qu'all' dit ;
 Moué, je suis resté bête coumme eune oie,
 J'porte la mêm' blous' l'dimanche et l'sam'di.
 Tout' la s'maine, all' mang' d'la dinde à la broche ;
 Moué, tout' moun anné', j'bouff' que du cochon...
 Et dir' que, du temps qu'j'étais tout p'tit mioche,
 J'allais à l'école avec la Toinon !

All' reçoqué cheu-z-ell' des moncieux d'la ville,
 Des gens coumme i' faut qui li font la cour...
 Et qui la fourniss'nt de biaux billets d'mille ;
 Moué, j'suis un pauv' gâs sans l'sou, sans amour !
 Ell', du moins, all' vit sans que l'monde i' r'proche ;
 Moué, quand que j'bracounne, on m'fout en prison...
 Et dir' que, du temps qu'j'étais tout p'tit mioche,
 J'allais à l'école avec la Toinon !

Ça m'gên' d'la vouer riche et d'me vouèr si pauve,
 Ca m'saigne ed' songer qu'alle aime un tâs d'gâs
 Qu'entr'nt avec leu's sous au fond d'soun alcôve
 Et qu'ont les bécots qu'all' me baill'ra pas...
 Aussi, j'dounn'rais ben tout c'que j'ai en poche :
 Ma pip', mon coutieau, mes collets d'laiton,
 Pour êt' 'core au temps oùsque, tout p'tit mioche,
 J'allais à l'école avec la Toinon !

COMPLAINTÉ DES RAMASSEUX D'MORTS

Cheu nous, le lend'main d'la bataille,
 On est v'nu quéri' les fermiers :
 J'avons semé queuq's bott'lés d'paille
 Dans l'cul d'la tomb'rée à fumier ;
 Et, nout' jument un coup ett'lée,
 Je soumm's partis, rasant les bords
 Des guérets blancs, des vign's gelées,
 Pour aller relever les morts...

Refrain

Dans mon arpent des « Guerouettes »,
 J' n' n'avons ramassé troués
 Avec Penette...
 J' n' n'avons ramassé troués :
 Deux moblots, un bavaroués !

La vieill' jument r'grichait l'oreille
 Et v'la-t-y pas qu'tout en marchant,
 J'faisons l'ver eun' volte d' corneilles
 Coumm' ça, juste au mitan d'mon champ.
 Dans c'champ qu'était eun' luzarnière,
 Afin d'mieux jiter un coup d'yeux,
 J'me guch' dessus l'fait' d'eun' têtère,
 Et quoué que j'voués ?... Ah ! nom de Dieu !...

Troués pauv's bougr's su' l'devars des mottes
 Étint allongés tout à plat,
 Coumme endormis dans leu' capote,
 Par ce sapré matin d'verglas ;
 Ils 'tin déjà raid's coumme eun' planche :
 L'peurmier, j'avons r'trouvé son bras,
 — Un galon d'lain' roug' su' la manche —
 Dans l'champ à Tienne, au creux d'eun' ra'...

Quand au s'cond, il 'tait tout d'eun' pièce,
 Mais eun' ball' gn'avait vrillé l'front
 Et l'sang vif de sa bell' jeunesse
 Goulait par un michant trou rond :
 C'était quand même un fameux drille
 Avec un d'ces jolis musieaux
 Qui font coumm' ça r'luquer les filles...
 J' l'ont chargé dans mon tombezieu !...

L'trouésième, avec son casque à ch'nille,
 Avait logé dans nout' maison :
 Il avait toute eun' chié' d'famille
 Qu'il eusspliquait en son jargon.
 I' fsait des aguignoch's au drôle,
 Li fabriquait des subeziots
 Ou ben l'guchait su' ses épaulés...
 I' n'aura pas r'vu ses petiots !...

Là-bas, dans un coin sans emblaves,
 Des gâs avint creusé l'sol frouéd
 Coumm' pour ensiler des beut'raves :
 J'soumm's venu avec nout' charroué !
 Au fond d'eun' tranché', côte à côte,
 Y avait troués [cents] morts d'étendus :
 J'ont casé su' l'tas les troués nôt'es,
 Pis, j'ont tiré la tarr' dessus...

Les jeun's qu'avez pas vu la guarre,
 Buvons un coup ! parlons pus d'ça !
 Et qu' l'anné' qui vient soit prospare
 Pour les sillons et pour les sas !
 Rentrez des char'té's d'grapp's varmeilles,
 D'luzarne grasse et d'francs épis,
 Mais n'fait's jamais d'récolt' pareille
 À nout' récolte ed' souéxant'-dix !...

CANTIQUE PAÏEN

Je suis parti sans savoir où
Comme une graine qu'un vent fou
Enlève et transporte :
À la ville où je suis allé
J'ai languï comme un brin de blé
Dans la friche morte.

Refrain

Notre Dame des Sillons !
Ma bonne Sainte Vierge à moi !...
Notre Dame des Sillons
Dont les anges sont les grillons
Ô Terre ! Je reviens vers toi !

J'ai dit bonjour à bien des gens,
Mais ces hommes étaient méchants
Comme moi, sans doute.
L'Amour m'a fait saigner un jour,
Et puis j'ai fait saigner l'Amour
Au long de ma route.

Je suis descendu bien souvent
Jusqu'au cabaret où l'on vend
L'ivresse trop brève ;
J'ai fixé le ciel étoilé
Mais le ciel hélas ! m'a semblé
Trop haut pour mon rêve...

Las de chercher là-haut, là-bas,
Tout ce que je ne trouve pas,
Je reviens vers Celle
Dont le sang coule dans mon sang
Et dont le grand cœur caressant
Aujourd'hui m'appelle...

Au doux terroir où je suis né
Je reviens pour me prosterner
Devant les miracles
De Celle dont les champs sans fin
De notre Pain, de notre Vin
Sont les tabernacles...

Je reviens parmi les guérets
Pour gonfler de son souffle frais
Ma poitrine infâme
Et pour sentir, au seuil du soir,
Son âme comme un reposoir
S'offrir à mon âme...

Je reviens, ayant rejeté
Mes noirs tourments de révolté,
Mes haines de Jacques,
Pour que sa Grâce arrive en moi
Comme le dieu que l'on reçoit
Quand on fait ses pâques...

Dernier refrain

Notre Dame des Sillons !
Ma bonne Sainte Vierge à moi...
Notre Dame-des-Sillons
Dont les anges sont les grillons
Ô terre !... je reviens vers toi...

La chanson de Couté

La terre, le bonheur, la révolte

La relation amoureuse, la sensualité et le plaisir, la chasse au bonheur tiennent une place centrale dans l'univers coutéen. Mais le plus souvent les protagonistes des textes sont des paysans, leurs difficultés et leurs joies, leurs sensations, toute leur façon d'être au monde en sont profondément marquées ; par ailleurs leur vie est traversée par de violentes contradictions d'ordre social. Le stéréotype du paysan, bon ou mauvais, fait ainsi place à la parole d'êtres complexes, dont l'histoire est à la fois personnelle et intimement liée à leur milieu.

Du plaisir à la poursuite du bonheur

Dans un certain nombre de textes — généralement des chansons — l'amour est traité conformément au genre de la romance et de la poésie lyrique, sous l'angle uniquement sentimental et individuel. Mais le plus souvent, et surtout dans les poèmes, Couté se démarque des lois du genre par la place qu'il fait au corps et au désir, et/ou à la situation sociale des amants ; tandis que la communication et la relation sentimentale durable sont généralement vouées à la difficulté et à l'échec. Cette thématique est déclinée dans des textes dont les uns sont patoisés, d'autres en français normé, situés ou non dans le milieu rural.

L'amour est avant tout physique ; c'est l'attirance pour la couleur et la douceur d'une peau, l'envie de goûter à une bouche, de caresser des cheveux blonds, la puissante attraction qui rapproche deux corps, le sexe et le plaisir. La relation entre sensualité et émotion est complexe, et varie selon les poèmes ; tantôt l'attirance est associée à la tendresse, au sentiment ; tantôt elle est purement physique. Le désir et le plaisir sont féminins aussi bien que masculins :

*Les draps sèch'nt, et les foins sent'nt bon,
I's sent'nt la chair de fille et d'mâle
Et guerdill'nt encor' des frissons
Du gas qu'ensarr' la garc' qui râlè¹.*

L'écriture tisse des liens entre la sexualité et l'élan vital de toute la nature ; dans ce passage l'odeur des foins se mêle à celle des corps, et leur mouvement prolonge celui du couple. Souvent le lien est de contiguïté et de complicité : la nature — le bord du chemin, les sentiers étroits, les champs de blés ou le foin, la lande et ses genêts — abrite les amours clandestines. Mais les relations sont aussi et surtout créées par des réseaux d'images poétiques².

Le lexique n'élude pas le corps — du moins le corps féminin ; il comporte des mots comme « poil » et « ventre », « seins » ou « tétons ». Le désir et l'acte sexuel sont souvent évoqués sans circonlocutions ni insistance particulière. Couté emploie des termes que l'on trouve rarement chez les auteurs contemporains, tels que « faire l'amour » ou « viol » ; il évoque également à plusieurs reprises les maladies vénériennes. Il y a chez lui une liberté d'expression assez courante dans le langage parlé à l'époque actuelle, mais qui surprend dans des textes écrits autour de 1900, sur le mode sérieux ; même la grivoiserie préfère l'allusion transparente et le double sens à l'expression directe. Cette liberté de langage renvoie à une conception de la sexualité comme acte fondamentalement naturel, même s'il est étroitement lié à des relations sentimentales et sociales.

Le sexe, langage sans mots, communication sans durée, limitée à quelques moments, est donc généralement une expérience heureuse, ou à tout le moins un échange instinctif, fruit d'une « attraction passionnée » où l'on reconnaît la conception anarchiste héritée de Fourier. Mais il s'oppose chez Couté à l'amour comme relation entre deux êtres, marqué par l'échec et les blessures. Dans quelques poèmes l'obstacle au bonheur est le physique d'un personnage : laideur du « vilain gâs » dans le poème éponyme, qui dit la souffrance de l'amour rejeté, de la parole jamais entendue. Ailleurs un paysan que sa disgrâce physique et son isolement ont fait accuser à tort d'un viol se voit soudain poursuivi des assiduités des femmes du village ; dans ce texte très noir, la relation sentimentale rêvée n'a aucune chance³. Le plus souvent l'amour

1. *Les Draps sèchent sur le foin* (I, III). « Guerdiller » : trembler, frissonner.

2. Voir ci-après, p. 284 sqq.

3. *Pour un Viol*. Pour retrouver la référence précise des textes que nous mentionnons sans en citer un passage, nous renvoyons le lecteur à la liste alphabétique des textes donnée en annexe.

est passionné et puissant, mais le passage du temps lui est fatal : vieillissement, usure, surtout inconstance, lassitude d'un des deux amants. Bien des poèmes déclinent ce thème, les uns légers¹, d'autres amers, certains où le cynisme couvre mal le désespoir². Le motif de la marque, tentative de faire échec au temps, est récurrent, et se retrouvera dans le texte métaphorique.

Ce thème entre en résonance avec celui de la difficulté ou de l'absence d'une communication par les mots, d'un partage des émotions, au-delà du plaisir des corps. Sous-jacent dans plusieurs textes, il est développé dans d'autres, comme *Après la lettre* où le poète exprime sa consternation devant l'indigence de la lettre que lui a écrite sa maîtresse. L'amour peut aussi devenir violence ; ainsi dans *J'ai fait des bleus sur ta peau blanche* où sont associés l'impossibilité de communiquer par des mots, l'infidélité et la frustration, le motif de la marque. Dans quelques poèmes s'exprime cependant la volonté d'être heureux, de faire vivre la relation amoureuse malgré les obstacles et les frustrations ; combat à l'issue incertaine³.

Tout aussi fréquemment les causes de l'échec sont sociales. Un antagonisme violent, irréciliable, oppose le désir amoureux à l'ordre bourgeois. La relation entre ces deux forces est dans l'univers de Couté une lutte toujours recommencée, dans laquelle ni l'une ni l'autre n'abandonne jamais ; l'affrontement reprend sous des formes nouvelles à chaque texte. Le mariage est le deuil du bonheur, soit que les différences sociales l'interdisent à des jeunes qui s'aiment, soit que les unions se fassent pour des motifs d'intérêt et non de sentiment, ainsi de l'épicier qui, dans le poème éponyme, a épousé une femme vieille et riche :

*Quant à c'tte vieill' qui m'fait horreur,
Pas possibl' de m'séparer d'elle :
C'est comme eun' pierr' que j'ai su l'cœur
Et qui y empêch' de bouger l'aile⁴ [...]*

Ailleurs c'est l'attitude de l'homme qui tue le désir et l'amour : autoritaire, considérant sa femme comme une de ses propriétés ou comme de la main-d'œuvre, la faisant passer bien

1. *La Casseuse de sabots*.

2. *L'Amour qui se fout de tout, Les Absinthes, Renouveau*.

3. *La Dot, Les Gourgandines, En suivant leu' noce, Les Champignons*.

4. *L'Épicier* (II, 24).

après le travail et la terre dans l'échelle de ses valeurs¹. Un poème très sombre sous la satire et le ton cynique, *Les Ch'mins*, établit un parallèle entre prostituées et filles « honnêtes », qui toutes se vendent au plus offrant. Mais même quand les jeunes gens s'aiment, le mariage en lui-même et la morale sexuelle qui l'accompagne engendrent malheur et frustration. Les parents obligent leurs enfants à attendre des années avant de se marier, et la peur du qu'en dira-t-on empêche les jeunes de céder à leur désir. En attendant les garçons fréquentent les prostituées ; celles-ci ne sont le plus souvent autres que des jeunes filles pauvres de la campagne qui, n'ayant pas de dot, sont moins surveillées que les autres. Après avoir « fauté », abandonnées par leurs amants, mises au ban de la société villageoise, elles partent pour la ville voisine ou pour Paris. La vibrante dénonciation de la situation faite aux femmes, la revendication de leur droit à l'égalité et au bonheur sont au cœur de plusieurs poèmes, tout comme la critique de la mentalité masculine, qui traverse les classes sociales : les femmes du peuple séduites sont abandonnées par les valets de ferme aussi bien que par le châtelain ou les bourgeois, et la réprobation ne frappe qu'elles ; les hommes s'enferment dans des clichés sexistes et dénie leurs émotions. L'hypocrisie sociale et le mensonge recouvrent et permettent tout cela.

Mais l'antagonisme entre l'amour et l'ordre établi se résout tout aussi souvent par la victoire de l'amour, force subversive, explosive, qui fait craquer l'ordre de partout. Les jeunes défient le qu'en dira-t-on et les conseils de sagesse :

*Un jour, furent tous deux prier
Elle : son père ! Et lui : son maître !
De les laisser se marier.
Mais le vieux les envoya pâître ;
Lors, ils prirent la clé des champs.
Écoutez ça, les bonnes gens
Qui respectez les cheveux blancs !
L'Amour, ça se fout des parents² !*

L'ordre social est renversé ; la châtelaine trompe son mari avec les braconniers, « la débauchuse » empêche les moissonneurs de travailler :

1. Voir *Les Bornes* et *Le Foin qui presse*.

2. *L'Amour qui s'fout de tout* (I, 15).

*On ne voit plus sa rouge cotte.
 Oùsqu'est la garce, encore un coup ?
 Dedans un chaumier qui gigotte
 Avec un galant à son cou !
 C'est comme ça, depuis l'aurore [...]
 Ah saprée garce, saprée garce !...
 La moisson qu'est encore éparsé¹ !*

Une belle bohémienne séduit un riche paysan ; un autre se ruine pour sa jolie servante, et finit par s'embaucher comme valet à son service ; un troisième, qui s'est marié en bonne et due forme pour avoir sa femme « tout d'eun' pièc' sans miett' de partage » ne tardera guère à être trompé. Pour cet homme, tout s'achète ; le texte entrecroise les thèmes du mariage comme possession, de la propriété de la terre et de l'autorité sur les enfants, et met ces conceptions en échec, dans une revanche jubilatoire². L'opposition entre plaisir et ordre social se double souvent du conflit des générations : les jeunes sont du côté du plaisir immédiat, les parents du côté de l'ordre. Le conflit se résout soit par la rupture et le scandale — défi des jeunes aux vieux, à leurs raisons, leur sagesse et leurs lois ; soit par la soumission et l'adaptation des jeunes :

*Et i's d'viendront eux-mêm's ce Monde au cœur infect
 Qui fait des enfants pour pouvouèr les fèr' souffri'³ [...]*

Des poèmes particulièrement émouvants sont ceux où il n'y a ni victoire ni défaite. Ainsi *La Dot* où un paysan affronte le jugement social et épouse son ancienne « tit' bounne amie » qui revient au village ; séduite par un bourgeois, elle était devenue prostituée à Paris. *La Toïnon*, sur un thème proche, dit la souffrance, le regret, la nostalgie de ce qu'on a perdu pour toujours, du bonheur qui aurait pu être. *En suivant leu' noce* exprime la résignation devant deux vies gâchées — celle de deux vieillards qu'on a empêché de se marier quand ils étaient jeunes — en même temps que la puissance de l'amour resté intact. *Chanson de braconnier* ou *Les petits Chats* sont plus désespérés, mais ici aussi la compassion ou l'amour apportent une touche de lumière dans un univers très sombre.

1. *La Débaucheuse* (V, 23). « Chaumier » : meule de foin.

2. *Les Bornes*.

3. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C.).

Du « boère » et d'la croustille

Un autre plaisir, lui aussi traversé par les contradictions sociales, tient une place importante dans la vie des personnages : celui de boire et de manger. La nourriture apparaît dans de nombreux textes, sous des formes très diverses : nourriture riche des paysans aisés et des fêtes :

*Au bourg, les vieill's aubarg's vésounn'nt de ris d'rouyiers
Qui caus'nt d'ell's en torchant des plats nouérs de gib'lotte¹ [...]*

*Les famill's mettront l'pot-au-feu,
Lich'ront la soupe et bouffront l'bœuf² [...]*

Péché mignon du curé, les poires... « du bon chrétien » ; confitures de la « grand-mère gâteau » pour ses petits-enfants, ou mûres dont l'écolier en maraude se barbouille la figure à plaisir. Mais aussi nourriture frugale des paysans pauvres :

*J'avons p'us d'farin' qu'eun' mesur'
Dans un racoin d'la maie.
J'avons qu'un bout d'salé pas cuit
Dont l'dessus est tout blême ;
Mais coumm' c'est la Chand'leur an'hui,
Faisons des crêpes tout d'même³ !*

*On apporte une miche noire
Et de l'eau pour boire.
Il mord dans son triste chateau
Comme en du gâteau⁴ [...]*

Bien manger est un des buts et un des signes de la réussite sociale :

-
1. *Les Gourgandines* (G.C.). « Vésounnent » : résonnent ; « rouyiers » : rouliers.
 2. *Le Dimanche* (G.C.).
 3. *La Chandeleur* (I, 55).
 4. *Petit Porcher* (III, 15).

*Tout' la s'maine, all' mang' d'la dinde à la broche ;
Moué, tout' moun anné', j'boufff' que du cochon¹...*

tandis que la faim est le leitmotiv lancinant des vagabonds.

La boisson est plus importante encore que la nourriture. L'alcool (vin le plus souvent, absinthe quelquefois) est presque toujours associé au plaisir et à l'ivresse, mais suscite un faisceau de connotations et de traitements différents. Le vin est un élément de tous les moments de détente et de fête : c'est pour les hommes la principale distraction du dimanche ; les noces, le quatorze juillet, le départ des conscrits, les élections même, et bien entendu les vendanges sont accompagnés de copieuses libations, souvent décrites avec humour. Mais l'alcool procure aussi l'oubli, la libération des contraintes de la vie ; remède aux blessures de l'amour, il peut faire oublier les classes sociales : le paysan dur et avare devient aimable et généreux, tandis que le vagabond peut — si tant est qu'on lui offre à boire — oublier sa misère et son amertume, même si cette évasion n'est qu'illusoire.

Le vin a aussi chez Couté d'autres connotations, plus positives : il est associé à la force vitale, à la nature et au bonheur, ainsi dans *Feu de vigne*, où le vin, le feu et l'amour sont différentes formes de la vie qui se métamorphose mais ne peut disparaître. On retrouve ce thème dans *Môssieu Imbu*, sous une forme humoristique : le poème évoque la mémoire d'un notable qu'on enterre, après quoi l'énonciateur éprouve un vif besoin de soleil, de femmes et de vin frais. Ailleurs la même idée prend une dimension politique : un vieil homme qui plante une vigne imagine l'avenir meilleur dont elle sera le témoin — et auquel elle participera, car le vin est facteur d'harmonie et de bonheur². Il apparaît parfois aussi comme une divinité païenne ; un texte contient des références aux bacchanales antiques³.

Cependant le plaisir de boire, comme celui de manger, est inégalement partagé entre les groupes sociaux : les paysans pauvres n'y ont guère accès, les vagabonds encore moins. L'ivresse est alors peu ragoûtante, mise à distance par un témoin lucide⁴.

1. *La Toïnon* (III, 54).

2. *Ma Vigne pousse*.

3. *Sur le Pressoir*. Voir aussi *Hymne au vin nouveau*.

4. Voir *Après vendanges*, *Les Conscrits*.

Le vin, la nourriture et le sexe apparaissent ainsi comme des sources de plaisir, liées à des fonctions du corps indispensables à la vie. Couté les associe d'ailleurs souvent, dans la narration ou dans des images. On retrouve ici des aspects de la vision du monde carnavalesque : importance du corps et de ses fonctions d'échange avec l'extérieur, en particulier de la sexualité présentée comme une force positive, une manifestation de l'élan vital universel ; représentation de la femme enceinte et des parties du corps féminin liées à la fécondité ; valeur positive attribuée au vin, capable d'effacer la hiérarchie sociale. Mais ces éléments sont dans l'œuvre de Couté une composante d'une esthétique et d'une vision du monde fondamentalement différentes de celle d'un Rabelais, par la place accordée aux sentiments et aux différences individuelles, et surtout parce que la puissance libératrice et régénératrice du plaisir n'est plus ici universelle ; le désir se heurte sans cesse aux différences et aux normes sociales qui réglementent la sexualité et les relations amoureuses, permettent aux uns de manger et boire à satiété alors que d'autres ont faim et froid. Deux conceptions du monde sont en conflit : l'une carnavalesque, où le plaisir est une force vitale universelle, l'autre dans laquelle il est devenu la propriété d'une classe ; elles s'affrontent et l'emportent tour à tour, quelquefois à l'intérieur d'un même texte. Ainsi dans *Le Foin qui presse* qui commence par quelques strophes évoquant la noce qui vient de se terminer : abondance de nourriture et de vin, rires, bal et plaisanteries dans la meilleure tradition rabelaisienne ; mais la suite du poème narre la confiscation de la nuit de noces, puis de toute la vie amoureuse du jeune couple par le travail. Dans *Après vendanges*, un thème typiquement carnavalesque, la grande fête où tous s'enivrent, est traité du point de vue du vagabond qui en est exclu, ce qui en modifie complètement la forme et le sens.

La sexualité et la passion amoureuse, le besoin de boire et de manger sont ainsi pour Couté des forces subversives, à des degrés divers : la plus puissante est l'amour, qui peut conduire au reniement de la famille, de l'appartenance sociale, à la ruine et même au meurtre. Si le rôle du vin et de la nourriture est plus ambivalent, eux aussi sont le lieu d'un affrontement entre instinct universel de plaisir et contraintes sociales. Ce conflit prend des formes multiples, à travers des personnages et des textes très différents ; le poids de la machine sociale et la tenace aspiration au bonheur des individus apparaissent comme des forces dont aucune ne le cède à l'autre, et dont le choc engendre sans cesse des situations nouvelles.

Cette dimension sociale, nous allons le voir, n'a rien d'une abstraction. Personnages ou énonciateurs sont situés précisément dans un monde paysan que Couté connaît bien.

Dire le monde paysan

Chaque poème constitue une facette d'une image complexe de la société paysanne. L'éventail des situations sociales est en effet très diversifié : paysans propriétaires (grands et petits), fermiers ou métayers, ouvriers agricoles, valets et servantes de ferme, artisans et commerçants, charretiers et rouliers, un petit porcher, des curés et des vicaires, la fille du meunier, la « gaupe du bas du bourg » et les pensionnaires de la maison close de la ville voisine, des aubergistes et leurs clients, des châtelains, des gardes, des braconniers, des vagabonds, l'épiciier, les conscrits, des grand-mères et des enfants, des jeunes et des vieillards, le maire et le préfet, les cousins de Paris, le maître d'école, sans oublier quelques bourgeois en villégiature et/ou propriétaires. Certains groupes sociaux sont cependant plus présents que d'autres : les enfants et les jeunes, les vieillards, les femmes, les vagabonds errant sur les routes, ainsi que d'autres déclassés, tels « le gâs qu'a mal tourné », ou « le gâs qu'a perdu l'esprit », qui dit quelques vérités bien senties aux gens qu'il croise. Ils ont en commun d'occuper une position plus ou moins marginale dans la société, non en termes de nombre mais de pouvoir et d'accès à la parole.

Le monde où vivent ces personnages n'est ni clos ni passéiste. Si les citadins n'apparaissent qu'épisodiquement, les liens entre ville et campagne sont organiques et profonds ; la bourgeoisie est très présente dans la vie rurale par ses institutions : école, Église, justice, conscription, impôts, politique et élections... Vagabonds et braconniers comparaissent devant les juges ; l'huissier frappe à la porte des paysans pauvres qui n'ont pas payé leurs dettes ; le maire est un personnage influent qu'il importe de se concilier. Les échanges et les contacts sont constants entre commerçants, artisans et paysans. Ils se marient entre eux ; des paysans deviennent employés et même petits bourgeois, ou prêtres. Par ailleurs les villageois vont au bourg ou à la ville voisine, pour le marché, pour traiter leurs affaires ; les hommes y vont aussi pour visiter les maisons closes. De plus les jeunes gens partent pour trois ans faire leur service militaire. La ville, c'est aussi et surtout Paris, où les jeunes filles pauvres deviennent domestiques et bien souvent prostituées, tandis que les garçons peuvent trouver des postes d'employé ou de commis, et les fils de familles aisées mener la joyeuse vie d'étudiant — en attendant de devenir rentiers comme leurs parents.

L'entité France englobe ville et campagne : les discours nationalistes du maire ou du maître d'école sont pris au sérieux ; l'armée, la guerre interviennent dans la vie de chacun.

La campagne n'est pas pour Couté un milieu intemporel : elle est précisément située dans la France de la Troisième République, c'est-à-dire, au moment où il écrit, dans le présent. D'où pour le lecteur d'aujourd'hui une impression de familiarité, car les institutions sont encore pour une large part les nôtres. Cette modernité se retrouve dans la vie quotidienne : le phylloxéra renvoie aujourd'hui à une époque ancienne. Mais d'autres aspects sont restés actuels : l'agriculture est en partie mécanisée ; les moyens de transports sont le train, et les automobiles de quelques bourgeois qui — déjà — empuantissent l'air, font du bruit, écrasent volailles et quelquefois piétons.

La couleur locale brille donc par son absence. Pas de pittoresque régional ici : à quelques exceptions près, les paysans de Couté sont si peu marqués à cet égard qu'ils pourraient — n'était leur langage — venir de n'importe quelle région de France où l'on cultive la vigne et/ou le blé. L'accent est mis sur d'autres aspects : les relations personnelles et sociales.

Le travail, ses liens avec la propriété et la façon dont les êtres humains le vivent sont des thèmes importants. Certains textes, nous l'avons vu, reprennent le trait stéréotypé de la cupidité ou de la pingrerie ; mais celui-ci se retrouve dans d'autres groupes sociaux, ainsi dans *Les Deux Chemineux* où les avars sont successivement le cabaretier, le boulanger, une jeune fille, et le curé ; inversement, tous les paysans ne sont pas avars, tout dépend de la situation et de l'histoire de chacun. L'univers de Couté est aussi peuplé de paysans pauvres, de vagabonds qui ne possèdent rien ; et ceux qui ont le moins peuvent se montrer généreux, ou dilapider le peu qu'ils ont dans un joyeux gaspillage¹. Le travail est souvent valorisé négativement : il vole le temps et l'énergie qu'on devrait pouvoir consacrer à jouir de la vie. Outre la fatigue, les accidents sont évoqués. La vie pénible de ceux qui travaillent est opposée à l'oisiveté des possédants et des propriétaires, souvent autoritaires et durs. On est ici encore à l'opposé de l'idylle, où le labeur conduit à la prospérité et à l'épanouissement.

Plus encore que le travail, les loisirs, les mœurs, les relations sociales sont un thème important. Dans ce domaine aussi, des scènes stéréotypées de la littérature paysanne sont radicalement renouvelées, car Couté les aborde de l'intérieur, sous l'angle de l'envers du décor, de la vie privée, intime ; souvent en donnant la parole aux personnages². Ce choix est fréquemment associé à celui d'un moment : avant ou après la fête, non quand elle bat son plein. Deux poèmes ont pour cadre une noce ; l'un d'eux est constitué par les paroles qu'échangent

1. Voir *L'Aumône de la bonne fille*, *La Chandeleur*, *La Dernière Bouteille*.

2. Ce point sera développé au chapitre suivant.

les parents des fiancés en suivant le cortège ; l'autre commence là où les romans paysans terminent habituellement l'épisode : au moment où les invités s'en vont, et où les mariés restent seuls, face à face¹. L'enterrement du maire, la célébration du quatorze juillet sont de même traités à travers les paroles d'un villageois après la cérémonie. Quant aux comices agricoles, ils apparaissent à travers l'écriture laborieuse d'un texte de commande par un poète spécialisé². Dans d'autres textes, la perspective est celle de déclassés, exclus de la célébration ou du rituel social, prostituées ou vagabonds³.

Le scénario stéréotypé « scène de la vie paysanne » n'est donc convoqué que pour être identifié et aussitôt rejeté, il devient un point de départ vers la vie privée, les relations personnelles ou sociales. Ce déplacement affecte non seulement des fêtes, mais des moments de la vie la plus quotidienne : un paysan va noyer une portée de chatons à l'étang ; une vieille paysanne est assise dans sa maison ; mais on débouche, au fil de la parole ou des associations d'idées, sur autre chose : désespoir d'une jeune femme pauvre qui se trouve enceinte, drame d'une femme âgée qui prend conscience qu'elle est en train de perdre la raison⁴. En outre Couté donne à voir des « scènes paysannes » rarement illustrées dans la littérature, telles que « le char à banc des moribonds » qui, dans le poème éponyme, transporte des vieillards qu'on emmène voter en leur offrant un paquet de tabac, ou les paysans ramassant des cadavres après la guerre⁵.

La vie des paysans est donc traitée de façon réaliste, à travers la diversité des situations sociales qui vont à l'encontre de la conception d'une « nature paysanne » unique ; à travers aussi la modernité et les nombreux liens entre la campagne, les villes et le pays. Mais l'accent est mis sur les pensées et les émotions des protagonistes, leur vie personnelle, leurs relations. Couté combine ainsi réalisme et subjectivité dans la mesure où il donne à voir la complexité de la société paysanne et des situations, mais fait une large place à l'expression personnelle de chacun des êtres qu'il met en scène.

Mais la subjectivité est aussi celle d'un poète passionnément engagé dans la lutte sociale.

1. *En suivant leu'noce, Le Foin qui presse.*

2. *Môssieu Imbu, Alcide Piédallu, T'as-t'y ben fêté mon Jacques ?*

3. *Le Jour du marché, Le Discours du traîneux, Après vendanges, Le Dimanche.*

4. *Les Petits Chats, L'Enfermée.*

5. *La Complainte des ramasseux d'morts.*

Changer la vie

Des idées politiques, morales et sociales se dégagent des textes. Ce sont globalement celles de l'anarchisme : critique radicale de l'ordre social et moral bourgeois et des institutions sur lequel il repose ; réflexion sur la vie privée et les mœurs, morale sexuelle par exemple, thème souvent lié à la révolte des jeunes qui s'opposent aux parents. Les valeurs ardemment défendues sont la justice, la gratuité et le partage, l'amour libre, le pacifisme ; tout cela associé à une conception rousseauiste de la nature, liée au plaisir et à l'élan vital, opposée à l'ordre, aux règles et aux lois. Cette vision du monde, thématifiée dans *L'École*, est sous-jacente à bien d'autres textes : on a vu son importance dans les poèmes d'amour. La nature est source de sagesse : c'est un milieu de vie dont l'homme n'est qu'un élément parmi d'autres, et qui peut lui apprendre à mieux vivre et à mieux mourir. La mort naturelle, indissolublement liée à la vie, est acceptée avec sérénité. La mort est aussi égalitaire et juste ; le thème est traité tantôt de façon sérieuse, tantôt sur le mode carnavalesque, avec une dérision amère ou un humour noir¹.

Mais l'ordre naturel des choses est perverti. L'automobile brise l'harmonie d'une soirée d'été ; les machines blessent et tuent ; la nourriture, la boisson, le bien-être deviennent le privilège de quelques-uns ; la mort, la sexualité perdent leur sens, font l'objet de rituels et de réglementations. Surtout la mort est organisée sur une grande échelle : c'est la guerre, inacceptable, absurde et paradoxale, la récolte macabre des « ramasseurs d'morts² ». Même donner la vie devient un malheur, une dégradation ou une source d'angoisse chez les femmes pauvres, dans des poèmes douloureux³.

Ces idées ne sont pas formulées de façon abstraite, ce qui tuerait la poésie. Les situations personnelles et sociales sont intimement liées, les réflexions sur l'ordre du monde apparaissent en réaction à la vie, à l'urgence des problèmes concrets, des frustrations et des souffrances que rencontrent des individus qui aspirent au bonheur et à l'épanouissement. Le titre *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné*, si on le compare à *La Chanson des gueux* qui en a certainement été une source, est significatif à cet égard : on passe du groupe évoqué par le pluriel à un individu ; même si lui aussi porte l'étiquette d'un stéréotype. Cependant certains textes

1. *L'Enseigne, Le Déraillement, Le Champ d'naviots.*

2. *Le Fondateur de canons, Les Électeurs.*

3. *Les Petits Chats, Noël de la femme qui va avoir un enfant et qui a fait une mauvaise année.*

font une place plus importante que d'autres à la thématique sociale ; ils mettent en effet en scène des personnages emblématiques, peu caractérisés individuellement, proches de types ; c'est le cas en particulier pour plusieurs personnages de vagabonds¹. Par ailleurs, certains poèmes importants prennent pour thème des groupes ou des comportements sociaux, le fonctionnement de l'idéologie ou d'une institution : ainsi *Idylle des grands gâs comme il faut et des jeunesses convenables*, *Les Gourgandines*, *Les Conscrits*, *L'École*, *Les Électeurs*, *Le Tournevire aux vaisselles...* ; l'énonciateur est alors le poète-paysan. Ici non plus ni abstraction ni généralité, mais une pensée enracinée dans le concret, une circulation de l'individuel au collectif et des idées aux situations, tout cela étant pris en charge par l'écriture.

Du point de vue de la thématique et de l'intentionnalité, l'œuvre apparaît ainsi comme un continuum sur un axe allant de poèmes lyriques sur l'amour et le désir jusqu'à des textes à visée fortement argumentative, où les idées révolutionnaires sont centrales ; tandis que d'autres mêlent étroitement histoire personnelle, critique de l'ordre social et représentation réaliste du monde paysan. C'est dans cette fusion de l'individuel et du collectif, du détail concret ou de l'histoire personnelle aux appartenances sociales, du lyrisme à la réflexion critique — tout cela autour du thème central du désir et du droit au bonheur, que Couté se montre résolument original par rapport à ses prédécesseurs. Dans ses poèmes les plus personnels et les plus caractéristiques, ceux qui depuis un siècle ont été les plus vivement appréciés des publics successifs, tout cela est étroitement lié. Comment l'écriture opère cette fusion de l'intime et du social, c'est ce que nous nous proposons d'analyser maintenant.

1. *Le Discours du traîneux*, *Le Christ en bois*, *Après Vendanges*.

Une voix, cent voix

La poésie de Couité se donne comme la parole de sujets très impliqués dans leur dire et qui, souvent, sollicitent énergiquement l'attention et les réactions de l'interlocuteur. Cela tient d'abord au fait que les textes sont dans leur immense majorité à la forme du discours, au sens défini par Émile Benveniste, soit le mode d'énonciation de la parole, mettant en évidence l'existence de sujets et d'une relation entre eux. C'est donc presque toujours un « je » qui parle, mais un « je » multiple et parfois fluctuant ; voix de toutes sortes de personnages, avec lesquelles entre en résonance la voix du poète, elle-même plurielle.

Par ailleurs les textes sont souvent adressés à des allocutaires divers, avec ici aussi des modulations et des superpositions ; le poète joue sur la situation d'énonciation très particulière du genre qu'il a choisi. Nous considérerons ici ces relations entre les interlocuteurs fictifs, entre ceux-ci et les coénonciateurs effectifs que met en jeu chaque lecture ou interprétation, les échos ou les dissonances qui s'y font entendre.

Fluctuations du « je »

Le « je » lyrique

Un certain nombre de textes — un peu plus d'une vingtaine — sont lyriques au sens traditionnel : l'énonciateur semble se confondre avec l'auteur. La plupart s'inscrivent dans la tradition du poème ou de la chanson d'amour où le poète s'adresse à la femme aimée. Quelques-uns, situés dans un cadre urbain ou non situés, sont écrits dans un français correct mais relativement simple, dans la manière décadente. D'autres évoquent plus ou moins précisé-

ment la campagne, mais l'énonciateur n'est pas toujours identifié explicitement comme paysan ; la langue comporte parfois quelques constructions ou mots régionaux, techniques ou archaïques, occasionnellement des références à la culture classique.

En dehors de ces textes Couté n'a usé que très rarement du je lyrique. Il l'emploie dans deux poèmes qui forment un dyptique, par leur thème et leur statut exceptionnel dans l'ensemble de l'œuvre : *Le Gâs qu'a mal tourné* et *Cantique païen*. L'un date de ses débuts, l'autre fut écrit quelques jours avant sa mort ; tous deux font un bilan de sa vie, un retour sur ses choix, comme certains textes célèbres de Villon ou Verlaine. L'un de ces choix est celui d'un milieu de vie : dans le premier texte, l'énonciateur a quitté le village de son enfance et n'a guère l'intention d'y revenir ; dans le second, une dizaine d'années plus tard, il se détourne de la ville et revient vers la terre.

Couté avait choisi pour titre de l'ensemble de son œuvre *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné*, ce qui tend à conforter l'interprétation autobiographique du premier poème. Celui-ci, très satirique, est structuré de façon antithétique ; il oppose l'énonciateur à ses anciens camarades d'école, occupant aujourd'hui une position sociale respectable. L'ironie, très amère, fait place dans la dernière strophe à l'expression directe et violente du mépris. Le texte est en français régional, c'est-à-dire très marqué de traits populaires et locaux ; il a la forme d'un monologue qui, dit en scène, s'adresse au public. *Cantique païen*, en français standard, est une prière adressée à la terre — « Notre Dame des Sillons !... Ma bonne sainte vierge à moi... ». Mais l'adresse ne figure que dans le refrain ; ce poème, malgré les apostrophes qui le ponctuent, est beaucoup plus intériorisé que le monologue du *Gâs qu'a mal tourné*, où l'ironie implique et sollicite constamment l'interlocuteur. Un troisième texte est à rapprocher de ceux-ci : *Jour de lessive*, dont les liens formels et thématiques avec *Cantique païen* sont étroits. Ici aussi le poète écœuré de la ville revient à la campagne, mais il s'agit d'un retour ponctuel, du moins rien n'indique qu'il soit définitif. L'allocutaire n'est pas la terre/Notre-Dame, mais sa vieille mère. Mais le mouvement de retour et le profond désir de rédemption, de régénération sont présents dans les deux textes, avec le passage par l'eau dans le premier, sorte de baptême païen ; le retour à la terre-mère dans l'autre. La langue est dans les deux cas celle de la norme.

Certains lecteurs ont cru discerner du *Gâs qu'a mal tourné* à *Cantique païen* une évolution du poète, de la révolte vers l'apaisement ; il aurait fallu que Couté vive plus longtemps pour que cette hypothèse se confirme. De plus, du point de vue de la voix énonciative, les deux

textes présentent des différences qui n'ont généralement pas été perçues. Si *Cantique païen* est sans aucun doute — comme *Jour de lessive* — un poème lyrique et autobiographique, l'énonciateur du *Gâs qu'a mal tourné* diffère au moins sur un point de ce que nous savons de Couté : il a été mauvais élève à l'école. Il résume en outre sa vie sentimentale dans ce vers :

*Gn'a qu'les putains qui veul'nt ben d'moué*¹.

Même si nous n'avons que très peu d'éléments sur les relations féminines de Couté, ils suffisent à établir que sa situation n'était pas celle-ci ; et les poèmes d'amour en donnent une image tout à fait différente. Le succès du poème et l'analogie avec le titre de la série de chansons parue chez Ondet ont contribué à le faire lire comme autobiographique, en identifiant le poète au personnage, et au-delà, à tous ceux qui ont « mal tourné ». Ce moi rêvé, ou choisi, en quelque mesure autre, mais assez peu pour que la confusion soit possible, se retrouve dans quelques autres textes.

Aux frontières du « je » et de l'autre

Dans quelques textes à la première personne, le « je » qui s'exprime est très proche de Couté, cependant certains détails biographiques diffèrent de ce que nous savons de lui et indiquent qu'il s'agit déjà d'un autre énonciateur, et non plus de poésie lyrique *stricto sensu*. Ce sont pour la plupart des poèmes d'amour, tel *Petit Poucet*, où l'on retrouve des motifs présents dans d'autres poèmes : l'inconstance de la femme aimée, la sensualité des amants, le désespoir qui conduit l'homme à frapper la femme qu'il aime ; mais l'énonciateur est un paysan qui a été contraint de partir en ville pour gagner sa vie. Dans *Les P'tits Oiseaux chantaient trop fort*, le jeune homme qui entreprend d'écrire une chanson à la femme aimée est également un paysan. Dans *Le Patois de chez nous*, le « patois » est valorisé comme langue de l'affectivité et de l'enfance, par un « je » originaire de la campagne et installé à Paris ; mais les circonstances du départ en ville sont différentes de celles que nous connaissons. Ces textes sont écrits dans la même langue que certains poèmes lyriques : français standard qui peut comporter quelques expressions littéraires ou régionales. On pourrait y adjoindre *Le Testament d'un sale Pierrot*, en français populaire parisien, chanson d'un burlesque noir

1. G.C.

où le poète donne des instructions à ses amis et à sa compagne pour son enterrement ; ici aussi presque tout concorde avec la biographie de Couté — sauf l'excellent état de santé de l'énonciateur.

Deux textes problématiques sont ceux où le poète fait référence à la différence de situation sociale entre lui et la jeune fille qu'il aime, et qui rend le mariage impossible, car il est dans un cas « un gâs de Paris/Qui ne peut pas payer son terme », « une mauvaise tête » ; dans l'autre « un pas grand' chouse » qui parle patois¹. Ces textes sont peut-être autobiographiques, mais nous n'avons aucune trace d'un tel épisode ; rappelons que la famille du jeune homme jouissait d'une confortable aisance.

Dans ces quelques poèmes, Couté s'est en quelque sorte projeté dans des êtres très proches de lui. Au-delà de cette zone frontière, l'essentiel de l'œuvre se répartit en deux grands ensembles : des textes à la première personne dans lesquels s'expriment des personnages distincts du poète ; d'autres n'employant pas la première personne, mais fortement marqués de subjectivité.

La voix des sans-voix

Dans un premier ensemble d'une cinquantaine de textes, les énonciateurs se différencient clairement de l'auteur par l'âge, le sexe, la situation sociale ou personnelle. À de très rares exceptions près, ils ont en commun d'appartenir au monde rural ; mais des variations dans la forme et la thématique conduisent à distinguer deux sous-ensembles.

Les textes en français normé, grammaticalement et lexicalement correct, avec occasionnellement une très légère coloration régionale, archaïsante ou populaire, sont pour la plupart des romances d'amour, formellement et thématiquement proches des poèmes lyriques ; le plus célèbre est *Va danser*. D'autres sont plus réalistes par leur thématique : *Un Bon Métier*, texte satirique et anticlérical, traite ainsi des nombreux avantages du métier de curé ; dans *L'Odeur du fumier* un paysan développe complaisamment le thème indiqué par le titre, à l'intention de citadins qui se bouchent le nez ; dans *Les Petits Chats* un paysan s'adresse à une jeune femme enceinte et désespérée. Il peut y être question d'amour, et c'est souvent le cas, ou d'autres émotions ; mais une dimension sociale est présente. Ces textes sont presque tous en français régional ; ils sont aussi moins stéréotypés que les romances dans leur compo-

1. Respectivement dans *Étions-nous bêtes* (II, 26) et *En revenant du bal* (G.C.).

sition et leur écriture. Si quelques-uns des énonciateurs sont simplement des paysans, sans autre précision, ils sont le plus souvent de ceux qui n'ont guère de chance de se faire entendre dans la vie sociale, pas plus que dans la littérature : vagabonds, vieillards, paysans pauvres, braconniers, femmes, jeunes, exclus et marginaux. À cet égard *Le Discours du traîneux*, dans lequel un vagabond apostrophe une statue qui vient d'être inaugurée sur la place du bourg — emblème de la culture officielle — constitue une sorte de mise en abyme de l'œuvre :

I's s'sont tertous ben parloté :

On vouét qu'c'est des gâs qu'a été

Dans les écoles !...

Moué, môssieu, j'sés guère orateur ;

Mais quoué !... j'soumm's pus qu'nous deux, à c'tte heure :

J'prends la parole¹ !

Quand les bourgeois sont présents, ce qui est rare, ils n'ont pas la parole : *L'Odeur du fumier* est le monologue d'un paysan à des citadins ; de même *Automobilisme* est énoncé par un journaliste qui passe sur la route, les bourgeois ne communiquent que par le « Teuf ! teuf ! teuf ! » de leur « joujou neuf ». Ces textes inversent le stéréotype du paysan grand enfant, parleur maladroit, qu'on retrouve jusque chez Vallès. Quant à Môssieu Imbu, notable républicain, il entre en scène une fois mort, quand ses intarissables discours ont cessé de retentir. Dans les rares cas où ce sont des paysans ou commerçants aisés qui parlent, ils sont mis à distance et apparaissent ridicules, méprisables ou pitoyables. Il arrive aussi que Couté fasse dialoguer deux ou plusieurs voix, dans des textes à structure fortement antithétique : « bonnes gens » timorés ou pingres, face à une jeune fille amoureuse ou des vagabonds affamés² ; mais cela reste exceptionnel. Dans l'ensemble les poèmes patoisés et à la première personne donnent fictivement la parole à des paysans — ceux dont Pierre Bourdieu écrivait dans un article ancien mais resté parfaitement pertinent qu'ils « ne parlent pas, mais sont parlés » dans les différentes formes du discours social³. Mais à l'intérieur de ce groupe, le poète privilégie

1. G.C.

2. *Au Beau Cœur de mai, Les Deux Chemineux.*

3. Pierre BOURDIEU, « Une classe-objet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 17-18, novembre 1977, p. 2-5.

ceux qui ont le moins de poids, se fait la voix des sans-voix. C'est la parole de ces « gens de peu », si souvent étouffée, ignorée ou caricaturée, qu'il choisit de faire entendre.

Le poète narrateur et témoin ; jeux énonciatifs

Un dernier ensemble de textes, numériquement d'importance à peu près égale au précédent, a pour énonciateur un témoin, narrateur ou plutôt conteur, qui peut même être un participant de l'action, sans y jouer un rôle central. Mais même dans ce dernier cas il ne s'exprime pas ou très peu à la première personne ; en effet, les poèmes ne sont pas centrés sur sa vie intime. Certains racontent l'histoire d'un ou plusieurs personnages, les événements narrés pouvant prendre des dimensions très variées. D'autres traitent des mœurs et de la vie sociale, et ne mettent pas en scène des individus mais des groupes. On retrouve ici les variétés de français déjà rencontrées : la langue conforme à la norme, simple, quelquefois très discrètement colorée d'un trait populaire ou régional dans une quinzaine de textes ; un français fortement marqué de traits populaires et patoisants dans une trentaine d'autres.

L'énonciateur est dans tous les cas quelqu'un qui connaît bien la campagne, ce qui apparaît dans le réalisme des détails et des « choses vues ». Mais le choix d'écrire, dans certains textes, en français normé introduit une distance entre le poète et les personnages. De plus les textes écrits dans cette variété de français sont presque tous des chansons ou des poèmes strophiques courts ; comme dans l'ensemble analysé précédemment, il y a souvent concomitance entre une langue conforme à la norme et l'adoption d'un cadre formel fixe et préexistant. Certains sont toutefois des réussites, par leur fraîcheur et leur réalisme¹.

L'effet des poèmes en français régional est cependant beaucoup plus fort, et cela tient en partie à l'image qu'ils dessinent de leur énonciateur : un homme de la campagne à l'identité assez affirmée pour ne pas se soucier de « bien parler » ; un paysan, certes, mais qui a un regard bien personnel sur le monde, des expériences, des émotions et des idées à partager. Ce locuteur — paysan et poète à la fois — réapparaît de texte en texte, abordant des sujets divers. L'énonciation est analogue à celle de certains sketches ou du récit d'un conteur, qui prend en charge narration, commentaires et discours direct ; mais la voix du poète-narrateur est elle-même souvent plurielle. Des glissements énonciatifs font apparaître la diversité des

1. Voir par exemple *La Casseuse de sabots*, *Petit Porcher*, ou *Les Oies inquiètes*.

points de vue sur un même objet, mettent le lecteur en éveil et suscitent sa vigilance face aux fausses évidences. En voici un exemple, le début des *Électeurs* :

*Ah ! bon Guieu qu'des affich's su' les portes des granges !...
C'est don' qu'y a 'cor queuqu' baladin an'hui dimanche
Qui dans' su' des cordieaux au bieu mitan d'la place ?
Non, c'est point ça !... C'tantoût on vote à la mairie
Et les grands mots qui flût'nt su' l'dous du vent qui passe :
Dévouement !... Intérêts !... République !... Patrie !...
C'est l'Peup' souv'rain qui lit les affich's et les r'lit¹...*

Ce passage est caractéristique de la manière de Couté : l'évènement (des affiches électorales ont été collées dans le village) est découvert, puis commenté à travers le point de vue et les réactions d'un énonciateur situé dans un lieu et un moment autres que le poète et ses lecteurs, ou l'interprète et son public. La variété des types de phrases exprime le flux des émotions et réflexions : surprise, puis première hypothèse, rectification après lecture ; enfin commentaire ironique dans lequel le vide des « grands mots » est souligné par l'exclamation, tandis que le « Peuple souverain » perd beaucoup de sa dignité avec les élisions qui tronquent la sonorité de l'expression. Derrière le narrateur naïf, qui prend d'abord les affiches électorales pour celles d'un saltimbanque, c'est l'auteur qui se profile ici, soulignant la parenté entre campagne électorale et divertissement de foire. Effet renforcé quand les lecteurs ou auditeurs connaissent déjà le poème : l'allusion est saisie immédiatement. Mais même à une première lecture/audition, l'annonce du titre fait que le public ou le lecteur en sait un peu plus que le personnage, et s'amuse de son erreur.

Voici un second exemple, extrait des *Gourgandines*. Le passage s'ouvre sur le ronronnement résigné, berceur, du constat en forme de litanie sur le sort des filles qui n'ont pas de dot et ne trouvent pas facilement à se marier :

*[...] les souillons, les vachères,
Cell's qu'ont qu'leu' pain et quat' pâr's de sablots par an,
Cell's qu'ont ren à compter poure c'qu'est des parents,
Cell's-là a's peuv'nt attend' longtemps eun épouseux,
Longtemps, en par-delà coueffé Sainte-Cath'rine...*

1. II, 13. « An'hui » : aujourd'hui.

*Attend' !... Mais comment don' qu'vous v'lez qu'a's fass'nt, bon guieu !
Empêchez vouér un peu d'fleuri' les aubépines
Et les moignieux d'chanter au joli cœur de Mai...
Cell's-là charch'ront l'amour par les mauvais senquiers¹ !*

La voix du consensus social est brusquement interrompue par une réaction violente, voix divergente qui interpelle le public.

Le mouvement est inverse dans *Môssieu Imbu*, où c'est le personnage — mort pourtant ! — qui reprend la parole au narrateur et rectifie son expression :

*Il 'tait républicain !... rouge... anticlérical !
Et c'est pour ça qu'il 'tait, depis troués élections,
L'Maire !... el'maire ed' cheu nous !... Môssieu l'Mair' ! nom de Guieu² !*

L'énonciateur récurrent de ces textes patoisés porte souvent un regard amusé sur les faits et gestes de ses personnages ; à d'autres moments il laisse libre cours à ses émotions et s'exprime de façon véhémement. On le reconnaît, ou croit le reconnaître, d'un texte à l'autre, mais les fluctuations sont fréquentes, des voix différentes se succèdent et souvent s'affrontent.

Si chaque poème de Couté est ainsi l'expression d'une subjectivité, l'œuvre dans son ensemble est polyphonique — non au sens bakhtinien, car il s'agit d'une poésie engagée dans laquelle le parti pris du poète est clair ; mais dans la mesure où elle confronte des voix dont elle fait percevoir les différences. Le moi du poète est au moins double : un énonciateur à la culture urbaine et bourgeoise, un autre à l'identité paysanne. Les formes intermédiaires, dans un code composite, témoignent d'hésitations, de tentatives de synthèse ou de coexistence, mais Couté ne les a pratiquées qu'assez peu ; en général, il choisit l'une ou l'autre facette de son être à la langue et au monde. En outre il prend fréquemment pour énonciateurs des personnages différents de lui ; paysans, et parmi eux ceux qui ont le moins d'accès à la parole. Même si chacun n'apparaît que dans un seul texte, la diversité de leurs histoires et de leurs émotions fait d'eux des individus uniques, des sujets capables de s'exprimer en leur nom propre et non par l'intercession d'un énonciateur plus apte qu'eux à dire ce qu'ils vivent ; des êtres à la fois individuels et sociaux, non des types. Il n'y a pas de solution de continuité

1. G.C.

2. II, 106.

de ce point de vue entre le poète et ses personnages. Ceci apparaît de façon plus manifeste encore dans le troisième ensemble de textes, ceux où un poète narrateur et conteur se mêle aux personnages, dialogue avec eux, tresse sa voix aux leurs.

On voit aisément ce que Couté doit à Hugo et au romantisme pris au sens large, jusqu'à Baudelaire : la conception de la poésie comme expression d'un sujet. Mais aussi ce qui l'en distingue ; il récuse l'universalité du « je » du poète, fondée une conception de l'homme unique et intemporelle. Même son propre moi apparaît clivé socialement et culturellement et se décline en plusieurs facettes ; de plus sa poésie s'ouvre largement à des subjectivités multiples. Cette conception se manifeste également dans la relation entre énonciateurs et allocutaires. Lecteurs ou auditeurs ne sont pas *a priori* des semblables ni des frères, rien ne va de soi dans ce domaine ; leur identité est à construire à chaque poème et à chaque énonciation.

« J'ai fait ça que je vous raconte... »

La place faite aux allocutaires est variable, comme leur identité ; tantôt absents, tantôt au contraire inscrits dans les textes, souvent sollicités, pris à témoin ou à partie, sommés de réagir.

Dans un peu moins de la moitié des poèmes, les destinataires n'apparaissent pas. L'effet de ces textes est différent selon qu'ils sont lus silencieusement et individuellement ou interprétés devant des spectateurs, qui endossent alors, au moins en quelque mesure, le rôle d'interlocuteurs.

Les autres textes dessinent des allocutaires dont certains sont clairement distincts du public. C'est le cas des poèmes à la femme aimée, et de quelques autres adressés à des personnages paysans ; le spectateur ou le lecteur reste en dehors de cette énonciation fictive, comme au théâtre. Mais plus fréquemment Couté emploie la deuxième personne du pluriel et apostrophe ainsi un allocataire collectif : public ou lecteurs.

Ah ! mes bonn's gens ! J'ai ben grand'peine¹ !

Ben ! si v'êt's pas contents, vous autr's, quouè don' qu' vous faut² ?

1. *Les Bohémiens* (I, 29).

2. *Alcide Piédallu* (I, 12).

Même à la lecture individuelle et silencieuse, de telles apostrophes évoquent un groupe. Elles renvoient à la situation d'énonciation originelle : le poète face au public, interlocuteur muet mais impliqué du discours. Ce type d'énonciation apparaît fréquemment dans la chanson et plus généralement dans la poésie orale ; Paul Zumthor observe que la fonction phatique y est très développée¹. Dans la chanson et la poésie à dire au XIX^e siècle, ce n'est pas toujours le cas, il ne s'agit que d'un des possibles du genre ; beaucoup de textes et chansons de Béranger, Bruant, Botrel, ou de monologues dits par Coquelin, n'emploient pas la seconde personne du pluriel. Les auteurs qui visent à toucher, à impliquer, l'utilisent au contraire assez fréquemment : c'est le cas de la poésie « humanitaire » d'un Coppée ou d'un Hugo ; de la poésie et la chanson révolutionnaire ; ou, dans un autre registre, du monologue comique. L'usage de l'apostrophe n'est donc en rien particulier à Couté.

Caractéristiques de son écriture sont en revanche les brouillages et les superpositions d'allocutaires qui jouent sur la frontière entre le monde de l'énoncé et celui de l'énonciation. C'est ainsi qu'à la fin de la *Complainte des ramasseux d'morts*, un vieux paysan, après avoir évoqué un souvenir douloureux, s'exclame :

*Les jeun's qu'avez pas vu la guarre,
Buvons un coup ! parlons pus d'ça² !*

Ce qui met en place une situation : à l'auberge, en famille, ou chez des amis. Mais aussi, et surtout en public, l'interpellation produit un effet de traversée du « quatrième mur » instauré par le théâtre, et les paroles du vieillard s'adressent également aux jeunes qui sont dans la salle.

Les effets de sens sont différents quand ce sont des personnages ou des groupes socialement favorisés qu'apostrophent les textes ; gens âgés, raisonnables, respectables ou du moins respectés, ayant de l'expérience, du pouvoir, de l'autorité, de l'argent ; les énonciateurs, on l'a vu, étant le plus souvent de l'autre côté de la barrière sociale. De tels textes mettent en scène des face à face fictifs : vagabonds et paysans riches³ ; jeunes revendiquant passionnément le droit au bonheur et adultes possédants :

1. *Introduction à la poésie orale*, op. cit. p. 134-135.

2. (I, 87). Voir aussi *La Dernière Bouteille*.

3. *Les Mangeux d'terre*.

*Les gros, les grands !... Si c'est à vous
 Écus sonnants et bonne terre
 Les gros, les grands !... Si c'est à vous
 Vous les gardez pour vous !
 Mais nos vingt ans, ils sont à nous
 Et c'est notre seul bien sur terre.
 Mais nos vingt ans, ils sont à nous
 Nous les gardons pour nous¹ !*

Pour apprécier l'effet d'un tel passage à l'époque de Couté, il faut avoir à l'esprit la situation d'énonciation du cabaret, où le public est essentiellement constitué de bourgeois, certains très aisés. Ceux-ci devaient se sentir directement visés, et provoqués, par une telle apostrophe. Il en est de même dans *L'Odeur du fumier* et *Automobilisme* ; ces deux textes s'adressent à des bourgeois, qui sont dans le premier cas des citadins en visite à la campagne. Deux autres poèmes, adressés à des figures symboliques d'un groupe social, jouent sur le même effet de superposition entre interlocuteurs intra- et extradiégétique ; il s'agit du *Discours du traîneux* et du *Christ en bois*. L'énonciateur est dans les deux cas un vagabond affamé ; l'un s'adresse au « grand homme » dont on vient d'inaugurer la statue, l'autre au Christ d'un calvaire. Tous deux sont amers et véhéments, mais dans le second, le vagabond tutoie le Christ — et à travers lui, ceux qui l'ont placé là — et l'effet d'irrespect est renforcé par cette forme familière.

*Mais tu t'en fous, toué, qu'i' fass' frouéd :
 T'as l'cul, t'as l'cœur, t'as tout en boués² !*

Tandis que le *Discours du traîneux* emploie le « vous » de politesse, et tempère la colère par un humour certes fort noir.

Dans d'autres textes, le poète choisit un interlocuteur exclu ou méprisé. C'est ainsi que dans *Les Gourgandines* il s'adresse non aux bourgeois respectés, mais aux prostituées dont ils sont les clients, dans une longue apostrophe dont voici un extrait :

Allez, les gourgandin's, par les quat' coins d'la ville !...

1. *Nos Vingt Ans* (II, 116).

2. G.C.

*Allez fout' su' la paill' les bieux môssieu's dorés ;
Mettez l'feu au torchon, au mitan des ménages ;
Fézez tourner la boule aux mangeux d'pain gangné,
Aux p'tits fi's à papa en attent' d'héritage¹ [...]*

Au cabaret, les « gourgandines », mais aussi les « bieux môssieu's dorés » et leur progéniture sont dans la salle. Ils sont réduits à l'état d'objet du discours ; le poète s'adresse aux gourgandines, par-dessus leur tête, et les encourage dans une apostrophe existentialiste avant la lettre à aller « jusqu'au fin bout d'[leur] mauvais sort. » Certains effets d'énonciation sont propres à un seul poème ; c'est le cas de *Pourquoi ?* où une jeune femme évoque les étapes de sa vie. Au fil du texte, on apprend par bribes qu'elle est servante d'auberge, accusée du meurtre de son amant ; les derniers vers révèlent qu'elle se trouve devant le tribunal. Elle n'entreprend pas de se justifier ni de s'expliquer, ne s'adresse pas aux juges ; la parole de ceux-ci ne s'entend que comme un écho, dans le « Pourquoié ? pourquoié ? » insistant du refrain. Ce texte reprend en le subvertissant radicalement l'énoncé produit dans la situation sociale réelle : les quelques mots que l'accusé peut dire pour sa défense à la fin d'un procès d'assises. L'interlocuteur socialement autorisé est récusé ; en outre, à la fin du texte, les juges deviennent objet du discours, à travers un décrochage énonciatif : ils sont mis en accusation à leur tour, par une voix d'une tonalité différente où se perçoit celle du poète.

On peut rapprocher de ce poème d'autres monologues qui apparaissent comme la mise en mots d'une voix intérieure, mais dessinent cependant des allocutaires, d'une façon confuse et comme à demi-consciente. Il en est ainsi de *Chanson de braconnier*, qui s'ouvre par ce qui peut s'interpréter comme une forme d'adresse :

*Pour tous les bougres qui braconnent
Dedans la Sologne aux bourgeois
Ça n'est pas quand la lune donne
Qu'il faut aller au bois² [...]*

Le poème se poursuit en évoquant la vie des braconniers, usant d'un « on » indifférencié, ponctué de quelques datifs éthiques ; les verbes sont au présent, exprimant des actions habituelles. Mais la dernière strophe introduit brusquement les pronoms « je »/« vous », ainsi

1. G.C.

2. I, 61.

qu'une action décisive : le crime, et l'éclatante couleur rouge dans un texte jusqu'ici en ombre et lumière : obscurité de la prison et blondeur de la femme aimée.

*J'ai fait ça que je vous raconte
En retournant vers mes amours
Un soir où j'ai réglé le compte
D'un garde d'alentour.
Le sang faisait des flaques rondes...
C'était rouge, et puis noir¹.*

Le jeu de l'énonciation fait qu'on ne sait pas très bien qui parle — cela se précise progressivement ; ni d'où on parle et pour qui, et sur ce point il subsiste une part d'indétermination. La voix traverse fictivement les murs de la prison, où le braconnier est pourtant « seul, tout seul dans le noir ». L'obscurité de l'énonciation est partie prenante du sens du poème, donnant forme à la conscience claire et obscure à la fois du braconnier.

Dans *L'Enfermée*, une vieille paysanne, emprisonnée elle aussi, parle seule ; elle perd la raison et on ne la laisse pas sortir. Tantôt elle emploie l'impératif (« Ouvrez-la moué donc, la porte ! ») tantôt elle s'adresse à des personnages qu'elle imagine, comme son mari mort depuis longtemps, dans une alternance entre lucidité et délire. Le « vous » s'adresse certes à des personnages intradiégétiques, mais implique en même temps fortement le public.

Autre enfermée : la prostituée du bourg, qui reçoit ses clients derrière des volets clos. Le poème est presque entièrement monologique, mais il comporte une interrogation qui peut être interprétée comme rhétorique ou comme une vraie question ; que la jeune femme s'adresse à elle-même, mais qu'elle pose aussi au public :

*Comme i's vend'nt leu' blé, comme a vend'nt leu' beurre
J'leu' vends des mamours qui dur'nt un quart d'heure [...]
Pourquoi don', à c' cas, qu'tous les marchands d'graines
M'jet'nt à qui mieux mieux des piarr's à mains pleines,
À moué qui leu' vends ça qu'i's vienn't charcher² ?...*

Ces effets se produisent sur l'axe paradigmatique ; mais il arrive aussi que l'allocutaire et la situation d'énonciation varient au cours du poème, par fluctuations insensibles ou brusques

1. *Ibid.*

2. *Le Jour du marché* (G.C.).

revirements. Quelquefois les ruptures, rapides, sont de simples clins d'œil au public ou parenthèses ; on passe en un instant d'une situation d'énonciation à l'autre, du monde de la fiction au monde réel :

*V'là cor la natur' qui m'taquine,
Dir' qu'on s'aim' tous deux, la vouésine !
J'partirai dimanche, au tantoût,
Devinez où ?
Dir' qu'i' faut qu'j'aill' charcher des fill's si loin d'cheu nous !
Aux grouss's lanternes, ça s'devine ¹.*

Ailleurs une situation indiquée au début du poème s'efface devant une autre : un récit *a priori* adressé au public fait place aux paroles que le narrateur adresse à un personnage du monde narré. Le passage se fait tantôt de façon relativement classique, par un verbe introducteur du discours direct ; tantôt plus brusquement, avec un effet de rupture. Dans certains poèmes il s'effectue dans le sens inverse : un long poème non adressé se termine par une interpellation au public, qui passe de la situation de spectateur relativement distancié à celle d'interlocuteur, mis en demeure de se prononcer ou de réagir, dans une chute à la fois dynamique et impliquante. *Môsssieu Imbu* est tout à fait caractéristique à cet égard. Ce long poème qui commence par l'annonce du décès du personnage-titre, notable républicain et conformiste, se présente comme une sorte d'oraison funèbre satirique et carnavalesque, à la troisième personne et à l'imparfait. Ce n'est qu'à l'extrême fin du texte qu'une strophe à la première personne évoque le déroulement de l'enterrement qui vient de se terminer ; puis introduit brusquement le cadre de l'énonciation :

*Môsssieu Imbu est môrt... est môrt et entarré !...
Ah ! qué' souleil et qué' bon vent su' les luzarnes,
Et coumm' le vin mouss' frais aux pichets des aubarges
Et qu'la fille est don' gent' qu'écart' des draps su' l'harbe !...
Moué, ça m'donne envi' d'viv' de r'veni' d'l'entarr'ment !
...C'est ça, bon Guieu !... tant qu'a dur'ra... vivons la vie !
Vivons-la ! en restant des houmm's tout bounnément
Et sans l'embistrouiller d'étiqutt's d'épic'rie ² [...]*

1. *Et Dire qu'on s'aime !* (II, 25).

2. II, 109.

On passe ainsi de l'évocation du mort au présent et à la vie avec le changement des formes verbales — présent, futur, impératif. L'énonciation se modifie en même temps que le thème : le sexe et le vin, la sensualité, la lumière et la beauté, le mouvement et le désordre succèdent au bilan d'une vie bien peu vivante ; tandis que les allocutaires convoqués par les impératifs pluriels — lecteurs ou public, mais peut-être aussi interlocuteurs du monde intradiégétique ayant assisté à l'enterrement — sont sommés de vivre. Mais cette première conclusion est suivie d'une autre, dans laquelle l'énonciateur repasse d'un saut dans l'univers de la fiction et met en pratique le précepte qu'il vient d'énoncer :

*Et, pisqu' Môssieu Imbu est môrt et entarré,
I' bouéra pus !... Dis don', la belle, au coin du pré...
Buvons, nous aut's !... el' vin est bon !... À nout' santé !
Et chiffounnonnons les draps qu'tu t'en viens d'écarter¹ !*

Ces jeux et variations sur les allocutaires ont souvent un effet humoristique, mais peuvent aussi intervenir sur le mode sérieux. Ils sont rendus possibles par le système énonciatif choisi, le plus souvent celui du « discours » ; même fictifs, les personnages vivent dans un espace-temps qui est le même que le nôtre, celui du récit de réalité et non de la fiction. Les textes écrits sur le mode du « récit » — passé simple, désignation des personnages à la troisième personne — sont très peu nombreux, et presque tous comportent des décrochages énonciatifs plus ou moins sensibles qui réintroduisent les interlocuteurs dans le texte.

Dans l'œuvre de Couté, les destinataires peuvent donc rester implicites ; mais ils sont souvent inscrits dans les textes, et varient comme les situations d'énonciation. Les uns sont légitimés, mais leur autorité est mise à mal, tandis qu'à d'autres, exclus de la légitimation, les textes confèrent le statut d'interlocuteur ; d'autres encore sont simplement convoqués par un « vous » qui implique, oblige à prendre position. Bien des textes combinent et brouillent les énonciataires, engageant lecteur ou public dans des jeux qui sont source de plaisir mais aussi d'une prise de conscience des divergences entre les voix qui prétendent à dire le monde.

Les variations portant sur les allocuteurs et les allocutaires, que nous avons dissociées ici pour l'analyse, peuvent évidemment se combiner. Cette pluralité des voix va à l'encontre du discours hégémonique de la fin du dix-neuvième siècle, dont Marc Angenot a montré qu'il respecte

1. *Ibid.*

[...] une norme pragmatique définissant en son centre un énonciateur légitime s'arrogeant le droit de parler des « altérités », déterminées par rapport à lui — Français, adulte, mâle, lettré, urbanisé, en pleine entente complice avec le jeu des thématiques dominantes. Les genres canoniques du discours social parlent à un destinataire implicite, lui aussi légitimé, et il n'est de meilleur moyen de le légitimer que de lui donner « droit de regard » sur ceux qui n'ont pas droit à la parole, sur le dos desquels cela parle : les fous, les criminels, les enfants, les femmes, les plèbes paysannes et urbaines, les sauvages et autres primitifs¹.

Couté prend le contrepied de cette norme, ce qui a également un effet esthétique, car les variations confèrent rythme et dynamisme aux textes, leur évitant la monotonie qui guette toujours le monologue ; l'auditeur/lecteur doit rester en éveil, il est fait appel à son activité, à son sens des nuances et à sa complicité. Ces jeux participent du plaisir du texte coutéen. Mais ils font également sens ; la parole poétique ne se donne pas comme ayant une signification intrinsèque, indépendante de la situation et de la personne qui s'exprime, énoncé auquel on pourrait faire confiance puisque le poète en serait le garant ; il est décisif de savoir qui parle, et à qui ; la forte présence des coénonciateurs dans les textes, les fluctuations des voix sont là pour le rappeler.

1. Marc ANGENOT, 1889 : *Un état du discours social*, Québec, Le Préambule (coll. « L'Univers du discours »), p. 31.

Pouvoirs du « mauvais français »

Couté, nous l'avons vu, écrit dans plusieurs variétés de français. Sensible à la diversité des codes langagiers et à la charge de sens que porte l'emploi de l'un ou de l'autre, il fait dans ce domaine des choix très différents de ceux de ses contemporains.

Les premiers textes, parus à Orléans, montrent une évolution nette et rapide de la langue en relation avec d'autres aspects : d'un français littéraire et parfois fort recherché, dans des genres et sur des thèmes divers, à une langue beaucoup plus simple et surtout aux trois premiers poèmes en français régional de l'Orléanais, d'esthétique réaliste, dont les énonciateurs sont des paysans adultes ou âgés¹. Ce sont ceux-là qui retiendront l'attention du public ; ils seront réédités à Paris. L'évolution se confirme dans l'ensemble de l'œuvre. Une vingtaine de textes sont écrits dans un français simple mais correct ; ce sont pour l'essentiel les poèmes lyriques et quelques poèmes politiques exprimant l'idéal pacifiste et révolutionnaire. L'influence des modèles culturels existants y est sensible, l'esthétique est globalement romantique. Mais le plus souvent Couté s'écarte du français de la norme — celui de la bourgeoisie parisienne — et use de variétés de la langue qui viennent d'ailleurs, renvoient à d'autres groupes sociaux. Un certain nombre de textes sont écrits de façon homogène en français populaire parisien : termes familiers ou argotiques, nombreuses élisions, formes syntaxiques caractéristiques. Ce sont des chansons comiques, les unes appartenant au genre « poivrot² », d'autres, satiriques, parues dans *La Guerre Sociale*. Elles montrent que Couté maîtrise parfaitement et emploie à l'occasion cette variété de langue, ce qui permet de mieux interpréter

1. *La Dernière Bouteille, Un Bon Métier, Le Champ de naviois.*

2. Genre en faveur au café-concert dont l'énonciateur est censé être ivre. Voir Élisabeth PILLET : « Alcool et rire au XIX^e siècle : les "Poivrots" », *Humoresques*, n° 7, 1994, « Humour et société », p. 113-128.

les choix qu'il fait dans la partie la plus originale de son œuvre poétique, celle qui nous intéressera ici : codes composites où se mêlent plusieurs variétés de français ; et surtout emploi du français parlé dans sa région d'origine.

Langages composites

Un nombre important de textes sont écrits en plusieurs codes, dans des proportions diverses et avec des effets de sens différents. À un français de registre courant se mêlent d'autres éléments : traits populaires (comme c'est souvent le cas dans la chanson), mais aussi régionalismes, archaïsmes ou au contraire mots résolument modernes, vocabulaire politique, quelquefois termes techniques. Ces traits ne sont pas mêlés de façon aléatoire, ils jouent un rôle important dans la production du sens. Nous avons vu que le type d'image linguistique dominant dans les représentations littéraires des paysans à l'époque de Couté est celui d'un français simple mais correct, affecté de quelques vocables ou tournures régionales. Le poète emploie lui aussi dans certains textes ce langage, c'est par exemple le cas dans *Va danser* ; mais le mélange des français n'est pas toujours aussi consensuel. Ainsi dans *L'Amour qui s'fout de tout*, histoire d'amour entre la fille d'un riche fermier et un paysan sans le sou :

*Lorsqu'ils s'en revenaient du bal
Par les minuits clairs d'assemblée,
Au risque d'un procès-verbal,
Ils faisaient de larges roulées
Au plein des blés profonds et droits.
Écoutez ça, les bonnes gens
Qu'un bicorné rend grelottants !
L'Amour, ça se fout de la Loi¹ !*

Les deux premiers vers, avec l'archaïsme « s'en revenaient » et l'emploi régional du mot « assemblée » au sens de fête de village, pourraient venir d'une chanson folklorique, n'était peut-être l'oxymore « minuits clairs » qui relève d'une écriture plus complexe. Le vers suivant rompt avec cette représentation traditionnelle en situant la scène dans la France de la République. Nouvelle rupture dans les deux vers évoquant le mouvement qui emporte les

1. I, 15.

amants, leur relation à la nature, l'infraction insouciant à l'ordre du garde-champêtre, cela avec des expressions qui ne sont pas dans les dictionnaires : « faire des roulées », « au plein » ; la liberté du langage accompagne celle des actes. Les trois derniers vers élargissent l'histoire individuelle à la dimension d'un défi à l'ordre établi, par leur sens, par leur forme énonciative, mais aussi par l'emploi d'une variété de français connotée socialement : formes orales, familières (ça et non « cela », construction clivée du dernier vers) et le terme résolument populaire « se foutre » ; tandis que l'expression « bonnes gens », retour faussement consensuel à l'archaïsme du début, est déconstruite par l'ironie. Le mouvement de cette strophe s'appuie, entre autres éléments, sur le code linguistique : il mène le lecteur d'une représentation traditionnelle de la relation amoureuse au défi éclatant à l'ordre social et moral imposé par la loi ; et d'une représentation folklorique de la vie populaire à une image divergente. On trouve dans quelques autres poèmes des effets de sens fondés sur l'alternance entre le français courant et d'autres variétés de langue, sans homogénéité, les effets de contraste étant plus ou moins marqués. Ils mettent souvent en lumière des points de vue socialement différenciés, ainsi dans *Petit Porcher* : les couplets à la troisième personne où le poète décrit la vie du petit domestique sont en français très simple, avec seulement deux mots régionaux ; les refrains, qui font entendre d'autres voix, appartenant à l'univers narré, sont pour l'essentiel en français régional. Parmi les chansons de *La Guerre Sociale* figure une réussite dans cette veine : *Les Pièces sociales de M. Paul Bourget*, réjouissante parodie de la « gauche caviar » de l'époque, s'essayant à parler et à penser « peuple¹ ».

Sur un autre registre, celui de la passion amoureuse, le changement du langage participe du mouvement de l'émotion :

*J'ai gardé pour d'autres nuitées
Les doux bécots au coin des yeux
Et les mignardes suçotées
Au fin bout des seins chatouilleux ;
Cette nuit, pour passer ma rage
De ne pouvoir t'avoir longtemps,
J'ai fait l'amour comme un carnage,
En gueulant, griffant et mordant².*

1. IV, 122.

2. *J'ai fait des bleus sur ta peau blanche* (II, 68).

Dans les quatre premiers vers, l'érotisme et la tendresse se disent dans une langue libre et créative, comportant un élément patoisé et populaire ; la jalousie, la violence physique et morale parlent un autre langage, où le mot « gueulant » fait l'effet d'un coup de poing.

Dans un certain nombre de textes, l'effet du mélange des codes est quelque peu problématique. Problèmes de cohérence externe, pragmatique : le code est homogène mais ne convient pas à l'énonciateur ; ainsi dans *La Belle Jeunesse* où celui-ci parle un français très patoisé, mais connaît parfaitement la vie étudiante parisienne qu'il décrit de façon sarcastique. Problèmes de cohérence interne : certains langages mixtes rendent un son artificiel : mots techniques de l'agriculture tels que « couvrailles », « engrais », « emblaves » ou « talles » dans des poèmes d'amour. Ou discordance sensible entre registres, comme dans ces vers où se mêlent français populaire, français littéraire (passé simple et inversion) et un terme agricole :

*Ben oui, notre amour était mort
Sous les faux des moissons dernières,
(La javelle fut son suaire¹...) [...]*

Outre ces hybrides langagiers certainement intentionnels, et qui rappellent les recherches des Goncourt ou d'autres naturalistes, on observe parfois des inconséquences ou hésitations à l'intérieur d'un poème, quelquefois d'une phrase. C'est ainsi que dans un même texte on trouve les verbes « mettre » (un vêtement) et le vocable régional « pouiller », les formes « houmm's » et « homm's », « coumm' » et « comme » ; ailleurs « p'quit » alterne avec « p'tit² ». Cette coexistence de variantes peut être, il est vrai, le fait de négligences ou d'erreurs des typographes. Mais on peut penser également que bien des locuteurs de l'époque s'exprimaient de cette façon, tantôt avec une forme régionale, tantôt avec une forme du français standard. Plus gênantes sont les dissonances portant sur les élisions : un -e final non élidé dans un vers en français populaire (« Toute ma famill' qu'est ruinée³ »), ou élidé au sein d'une forme syntaxique du français soutenu. Ces mélanges aléatoires, qui correspondent généralement à des chevilles, sont beaucoup plus fréquents dans les chansons de *La Guerre Sociale*, écrites très rapidement, que dans l'œuvre poétique.

1. *Renouveau* (III, 34).

2. Respectivement dans *Le Dimanche* (G.C.) et *Sapré Vin nouveau* (III, 40-41).

3. *Pourquoi ?* (III, 23).

Dans leur diversité, ces hybrides langagiers témoignent de la réflexion de Couté sur différentes formules et leurs effets. Mais ses poèmes les plus personnels et les plus forts, ceux qui apportent une couleur tout à fait nouvelle à notre poésie, sont écrits non dans une combinaison de langages élaborée par lui, mais en « patois », comme on disait à son époque ; en fait, dans le français parlé dans sa région d'origine.

Le « patois » de Couté

Si ce français est une forme mixte, comme les langages composites analysés ci-dessus, ce n'est pas une création d'écrivain, mais un des très nombreux « français régionaux » d'oïl, parlés autour de 1900 dans toute la moitié Nord de la France. Couté appartient en effet à la première génération scolarisée par l'école républicaine. Celle-ci est marquée par un tournant décisif dans l'histoire linguistique de la France, caractérisée depuis plusieurs siècles, mais surtout depuis la Révolution, par la tension entre l'existence de langues régionales et d'innombrables patois et la volonté du pouvoir central d'imposer un code unique. C'est au début du vingtième siècle, avec la scolarité obligatoire et le brassage provoqué par le service militaire, que le français normé commence à s'implanter en profondeur et à être à même de concurrencer sérieusement les autres langues et les patois, donnant naissance à toutes sortes de formes intermédiaires de « français régional » ; tandis qu'à Paris c'est le français populaire que la langue de l'école tente de supplanter — ce dernier conflit n'étant pas encore résolu de nos jours.

Il est possible d'apprécier l'authenticité du français de Couté grâce aux données de l'*Atlas linguistique de la France*, enquête effectuée entre 1897 et 1901. Les résultats sont présentés sous forme de fascicules dont chacun contient cinquante mots ou expressions en français normé, avec leur équivalent dans les patois ; sur six fascicules pris au hasard (n^{os} 1 à 6), soit trois cents vocables, nous avons comparé les formes qui, chez le poète, s'écartent de la norme, à celles employées dans le Loiret et le Loir-et-Cher (Meung-sur-Loire se trouvant à la limite de ces deux départements). Toutes celles qu'emploie Couté concordent avec celles d'un de ces patois ; le plus conforme (80 à 90 % des formes) étant celui de Saint-Ay, qui est justement le plus proche de Meung-sur-Loire. Certaines de ces formes se retrouvent dans tout le Nord et l'Ouest de la France à l'époque : par exemple le mot [kri] (cf. « quérir ») pour « aller chercher », ou la prononciation [wɛ] du groupe noté oi ; tandis que d'autres sont très locali-

sées, comme le mot [brœmaj] pour « bruyères », que Couté note « bremaïles ». Mais toutes sont attestées. Les différences entre cette variété de français et celui de la norme touchent tous les niveaux du code : lexicque, phonologie, morphologie et syntaxe.

Le trait le plus apparent, car il traverse toutes les phrases et presque tous les mots, est la phonologie. C'est ainsi que le son [wa] (graphie du français standard : oi) est prononcé [we] ou [wɛ] et noté oué ou ouè, quelquefois oè. « Rien », « bien » apparaissent sous les formes « ren », « ben ». Dans les groupes [ɛr] et [ɛl], [ɛ] devient [a] : « alle », « lanterne », « varmine ». [o] devient tantôt [jo] (sabiots, bieu etc), tantôt [u] : « j'ai cougné », « parsounne », « coumme », « doune ». On observe aussi des métathèses, comme dans « peurmier » pour « premier » ; ce phénomène est associé à des modifications phonétiques dans « venterdi » pour « vendredi », « peurnes » pour « prunes ».

Au niveau morphologique, on remarque surtout les formes verbales ; qu'il s'agisse de terminaisons (-ons à la première personne du singulier, ou -int, pour -aient, à l'imparfait) ou de la forme prise globalement : « j'sés » pour « je suis », « j'crés » pour « je crois », « est chute » pour « est chue », etc. Les pronoms ont aussi des formes non normées : « li » pour « lui », « c'ti-là » pour « celui-là », « les ceux » ou « les ceusses » pour « ceux », « a's » et « i's » pour « elles » et « ils », « eux autres » pour « eux ». De nombreuses élisions donnent aux phrases un rythme syncopé. Certaines sont régulières dans la langue parlée, quel que soit le registre, mais ne sont pas ordinairement présentes dans un texte poétique ; d'autres sont caractéristiques du registre populaire et familier, comme celle du pronom relatif « qui » devant voyelle (« un cousin qu'était riche »). D'autres encore sont régionales (« v'allez »).

La syntaxe présente elle aussi des formes caractéristiques ; constructions redondantes : « elles ont pus pas un pouel de sec », « si tell'ment gauche » « tout de même et quand même », sortir « de d' cheu l'maire », « Attends-moué qu'je r'vienne ». En particulier les mots subordonnants sont souvent redoublés par « que » : « Qui qu'en fait sauter eune ? », « Pourquoi qu'y s'cachent », « Quand que j'les vois », etc. Mais on trouve aussi des ellipses du pronom sujet : « Querv'ra donc pas ? », « Faut pas voir tout en noir ». En outre, les formes des phrases, interrogatives et exclamatives en particulier, peuvent être non normées : « J'en ai t-y vu », « T'entends t-y », « Quoué donc qu'c'est pour faire », ou « Quoué que j'voués ». Au niveau des syntagmes on observe occasionnellement l'inversion de l'ordre des mots dans des groupes comme « la creuse dent » ou « la nuit grande ».

Ces traits n'affectent pas la compréhension, mais on perçoit aisément leur fort effet de

connotation : ils donnent au langage une couleur paysanne très marquée ; beaucoup sont des signes culturellement codés de rusticité dans la littérature et la chanson françaises, généralement associés à des représentations de lourdeur, niaiserie, ridicule. Il s'agit là, à l'évidence, d'un lourd handicap dans la perspective de l'élaboration d'une écriture littéraire ; la façon dont Couté l'assume et s'en saisit pour le retourner est au cœur de son entreprise poétique.

Tout d'abord il ne caricature pas le français de sa région, qu'il emploie comme un code cohérent et complet ; il ne s'en tient donc pas aux traits ci-dessus, qui pourraient être définis en termes d'écart par rapport à la norme, mais déploie toute la palette expressive de sa langue. Cela passe avant tout par le lexique, qui comporte un grand nombre de mots absents des dictionnaires. En voici quelques exemples : « les p'tiots qui croustillint ferme » (les enfants qui mangeaient beaucoup), « d'la lichade » (un régal, une friandise), « jaspoter » (cancaner), « un colleux d'bêtises » (un homme qui raconte de bonnes plaisanteries), « déviré » (détourné du droit chemin), « ceux qui moribondent » (ceux qui agonisent), « guerdiller » (trembler, frissonner). La paraphrase en « bon français » est plus banale et par là même moins évocatrice que le terme régional. Bien des expressions seraient même impossibles à transposer sans les dénaturer : ainsi quand un vagabond parle de « la faim qui [l'] alouve » ; ou dans tel poème mettant en scène deux sœurs jumelles, l'une prude et raisonnable, tandis que l'autre,

[...] *en counnaissanc' d'amour,*
*Courantina, tétons au vent*¹ [...]

Ailleurs, les braconniers rendent visite à la jolie châtelaine esseulée,

Et, tout l'long d'son p'tit corps follet,
*Leu's gueul's s'en vont en maraudaille*² [...]

Certains mots existent en français standard, mais avec d'autres sens : « l'assemblée » est la fête du village ; « le hâle » est le vent ; « i vou'rait qu'on s' rapatrie » (se réconcilie) ; « Tu vois pas la hargne qui monte ? » (le mauvais temps), « Tiens donc, gadoue ! » (saleté), « Ça a fait

1. *Les Ch'mins* (I, 76).

2. *Les Braconniers* (I, 33).

ppllouff !... l'ieau a grouillé », etc. D'autres termes sont associés de façon inhabituelle : « son galant s'est tiré d'l'aile » (s'est enfui).

De nombreux vocables sont constitués régulièrement par dérivation ou composition, leur sens est relativement clair : verbes en -ailler (trottailler, ...), noms ou adjectifs en -eux (matineux, rouleux, logeux, traîneux...) ; « cagé » pour « enfermé ». D'autres sont formés par suppression d'un affixe : « la bonne galette aux croustilles d'or » ; « pouiller » pour « enfiler, mettre » (un vêtement). Mais les suffixes peuvent être différents de ceux de la norme, comme dans « écoeurée », « geignousser » ; et la formation plus fantaisiste, comme dans « les conscrits qui gouépaillent un brin » (cf. « gouèpe » ou « gaupe » : prostituée), « vieiture » (vieillesse), « l'environnage » ou « s' déb'hill'nt » (se déshabillent).

Quelques mots plus éloignés du français courant obligent le lecteur à deviner en s'aidant du contexte. Les uns sont des termes techniques de l'agriculture (« javelles » ou « javelées », « éteules », « glèbes » (au sens de « mottes de terre »), « têtère », « gélif »...) ; Couté ne les met jamais entre guillemets, leur sens lui paraissait sans doute évident. D'autres sont des mots régionaux. Ces termes sollicitent l'imaginaire du lecteur, ce qui fait partie du plaisir de la réception ; nous renvoyons aux analyses d'U. Eco pour qui les textes littéraires sont des « machines paresseuses » dont le fonctionnement nécessite une importante activité. Ainsi :

*I'f'sait des aguignoch's au drôle*¹ [...]

*J'm'en vas, coumme un pauv' sautezieau*² [...]

*Après bieaucoup d'éguermillage, i's front l'amour*³ [...]

*All' sait s'parlotter à chaqu' mot qu'all' dit*⁴ [...]

Ces mots ont pu susciter quelques erreurs ponctuelles d'interprétation. Mais ils sont très peu nombreux ; nous n'en avons relevé qu'une dizaine dans toute l'œuvre dont le sens reste imprécis en contexte. Il n'y a pas chez Couté de recherche d'exotisme linguistique social ou local, comme cela est fréquent chez Bruant ou Rictus, systématique chez Botrel.

1. *Complainte des ramasseux d'morts* (I, 87).

2. *Le Champ de naviois* (I, 50).

3. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C.).

4. *La Toïnon* (III, 54).

L'effet de divergence d'avec la norme est cependant très sensible ; mais le français régional, sous la plume du poète, n'apparaît pas comme une langue plus simple ou plus pauvre que le français standard. Au contraire, comme toute variété de français non normé employée de façon cohérente, il ouvre d'autres potentialités, d'autres façons de dire les choses que celles auxquelles se limite le locuteur soucieux de correction. Il produit un effet de légère étrangeté, de dépaysement, offre au lecteur amoureux de mots la découverte de nouvelles saveurs, le plaisir de la créativité linguistique.

Cet effet est renforcé par la coexistence, dans certains cas, de deux ou plusieurs termes pour un même référent : « j'l'avons » et « j'l'ons », « fuméyier » et « feumier », « quéri » et « qu'ri », « pogne » et « pougne », « an'hui » et « aujourd'anhui » (aujourd'hui), « devantiers », « devanquières », « devanciers » (tabliers)... Les dénominations de groupes sociaux offrent un éventail particulièrement riche de variantes : « traîneux », « rouleux », « trimardeux », « cheminots », « chemineux » ; « filles », « jeunesses », « garçailles », « garces », « poques » ; « bourgeois », « bourgeoués », « bourgeouésieaux », « grous », « mangeux d'pain gagné » ; « p'tiots », « mioches », « péquits », « drôles », « morveux » ; « gothons », « gaupes », « gourgandines », « gouèpes »... Certaines variantes affectent l'orthographe, comme « propriétaire », « mauvés », « frés », « tréne ta chéne », « poinson » ; le groupe [wɛ] est noté tantôt oé tantôt oué, etc.

Certains mots ou constructions ont des connotations différentes de ceux du français normé. Ainsi dans « bourgeouésieau » le diminutif exclut toute nuance de respect ; tandis que dans « peineux » (travailleur), le mot « peine » implique dur travail, mais aussi souffrance morale, et misère au sens économique, car le vocable a aussi chez Couté le sens de « miséreux ». En revanche le poète n'emploie jamais au sens économique le terme de « pauvre », chargé de pitié, cher à la bourgeoisie charitable. Le mot « trimardeur », que Couté écrit « trimardeux », est très fortement connoté à la fin du dix-neuvième siècle : il représente un vagabond anarchiste, ou un anarchiste vagabond, incarnant le refus radical de la société et de ses normes, une exclusion revendiquée, associée à la liberté — et pour les tenants de l'ordre, à une très grande dangerosité¹. Le mot « petiot » est plus affectif, plus chaleureux que « petit ». Dans un tout autre domaine, « lichade » qui renvoie au verbe « licher » (lécher, mais aussi manger, pour de la soupe) est beaucoup plus concret que « friandise », de même que « crou-tiller » pour « manger ». Les formes verbales de la première personne du singulier terminées par -ons, fréquentes chez Couté, et qui sont peut-être le signe codé le plus utilisé dans les

1. Voir Jean-François WAGNIART, *Le Vagabond à la fin du XIX^e siècle*, Belin, 1999, p. 46-50.

images caricaturales du langage paysan, prennent du sens : le personnage qui dit « je » est à la fois individu et intégré à un groupe, à une communauté ; celle-ci peut inclure le public ou le lecteur, comme quand le poète-conteur commente :

*Et i's partir'nt [...] [tous] quat' d'un coup
Pour agripper l'bounheur oùsque j'courons tertous*¹.

De même certaines formes syntaxiques sont porteuses de sens. « Ma pauvre mère est en lessive » n'est pas tout à fait équivalent à « fait la lessive » : la première forme évoque une tâche qui prend la femme tout entière. Une construction récurrente chez Couté, et qu'il emploie aussi dans certains textes en français normé, précise le sens d'un nom par un complément déterminatif en faisant l'ellipse de l'adjectif qu'on attendrait :

*[...] dans l'bourg de sournoués'rie et d'mauvais'té*² [...]
*Par la nuit de poix et d'angoisse*³ [...]

La relation entre les termes est moins précise et moins intellectualisée qu'en français correct, plus immédiate aussi ; elle est à construire par le lecteur, de la même façon que le sens des mots qu'il ne reconnaît pas.

Il a été question jusqu'ici des différences entre la langue de Couté et la norme. Mais tout aussi essentielles sont les ressemblances ; en effet le lexique, la morphologie et la syntaxe comportent une proportion importante de français standard ; si les mots sont modifiés par le phonétisme régional, assimilés en quelque sorte, ils sont parfaitement reconnaissables.

Par ailleurs les traits communs sont nombreux avec le français populaire de Paris ; beaucoup sont bien attestés dans les français d'oïl de l'époque. En phonétique, l'élision du pronom « tu » devant voyelle, et plus généralement les élisions systématiques de la langue parlée familière. En syntaxe, l'emploi de certaines formes de phrases : forme interrogative renforcée par « que », sans inversion ; négation simple, comportant seulement l'adverbe négatif, sans « ne » ; phrases à présentatifs, détachant un terme par « voilà » ou « c'est » suivi d'un pronom relatif ; nombreuses dislocations, mettant en valeur un terme repris par un pronom (« L'amour, ça se

1. *Les Ch'mins* (I, 75). « Tertous » : tous.

2. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C.).

3. *Chanson de braconnier* (I, 61).

fout des amants », « Eux aut's i's ont pas l'drouet d'répondre »). Ce fonds commun se retrouve dans le lexique, qui comporte de nombreux termes restés très vivants aujourd'hui dans le français familier de Paris et des grandes villes : en voici quelques exemples :

[...] *Faut pas qu'ces gas-là crèv'nt en route*¹ !

[...] *Il a r'luqué l'ciel d'eun air si étrange*² !

*J'veux prend'e eun' cuite à tout casser*³ [...]

Les seigneurs bourgeoués

Ont un joujou neu' qu'est la 'tomobile :

*Ca fait du rafut, ça pue, et ça file*⁴ [...]

Et don', coumm'ça, bras-d'ssus, bras-d'ssous,

*I's vont gueulant des cochonn'ries*⁵.

Nous avons vu plus haut l'importance thématique du sexe, de la nourriture et de la boisson ; le langage renforce encore cette dimension. Les fonctions corporelles sont exprimées par des mots crus ; certains, comme « chier », « pisser », « péter », n'ont pas d'équivalent exact dans le registre courant, qui les occulte. Pour d'autres, le choix est possible, mais le mot argotique est plus évocateur que le terme courant, par son caractère concret — cas de « dégueuler » ; ou par ses sonorités évocatrices ; ainsi de « bouffer », « baffrer », et « boulotter » qui s'ajoutent au terme régional « croutiller ». Des mots comme « licher » pour « boire » ou « goule » pour « bouche » connotent l'animalité. En outre, des métaphores lexicalisées donnent au corps une présence plus importante qu'en français standard : « cul » pour « fond », « foutre » pour « donner », « torcher » un plat, « pisser » pour « couler » ou « saigner ». Quand le maître punit les élèves qui ne se mettent pas bien en rang :

*Ça, c'est pou' l'cougner au méquier d'troufion*⁶.

1. *Le Char à banc des moribonds* (I, 70).

2. *Le Foin qui presse* (II, 34).

3. *Après Vendanges* (G.C.).

4. *Automobilisme* (I, 24).

5. *Les Conscrits* (G.C.).

6. *L'École* (G.C.).

Le verbe « cogner », plus expressif qu'« accoutumer », est aussi plus juste, car la suite du texte montre que le maître frappe ses élèves. L'importance du lexique du corps est liée à la vision du monde du poète : la réalité concrète s'oppose à l'abstraction et la généralité trompeuses des slogans et de l'idéologie. Mais les mots populaires ne sont pas accumulés, ils constituent un élément d'un langage composite. La crudité de certains termes n'est pas opposée à l'émotion, à l'idéal ou à la beauté, comme chez Baudelaire et ses nombreux imitateurs — dont le Richepin des *Blasphèmes*. La place du corps n'est pas non plus ici la même que dans le naturalisme, où il tend parfois à occuper tout l'espace, au détriment de la vie psychique des personnages. Chez Couté comme dans le français populaire, l'importance dévolue au physique n'exclut pas l'expression de l'émotion ou de la sensibilité, il n'y a pas de dichotomie entre ces deux dimensions de l'être : le corps et ses fonctions font simplement partie de la vie des personnages, de leur façon d'être au monde. Ils apparaissent dans des notations descriptives : les moineaux picorent sur la route

[...] *Dans l'crottin tout frais chié des ch'vaux*¹ [...]

L'expression « tout frais », qui évoque par exemple celle d'« œuf tout frais pondu », donne une connotation positive à « chié ». Voici un autre exemple, une description d'enfants qui vont à l'école :

*Les p'tiots matineux sont 'jà par les ch'mins
Et, dans leu' malett' de grouse touél' blue
Qui danse et berlance en leu' tapant l'cul,
I's portent des liv's à coûté d'leu' pain*².

Le corps est partie prenante des situations les plus diverses, il a, littéralement, son mot à dire. L'évocation des situations sociales passe souvent par le vécu corporel, mouvements, sensations :

*En troisièm' classe el' pauv' peineux
Guerdillait su' un banc pouilleux,
Tandis qu'en première el' bourgeoués
S' carrait l'cul dans l'v'lours et la souée*³.

1. *L'Aumône de la bonne fille* (I, 21).

2. *L'École* (G.C.).

3. *Le Déraillement* (I, 99).

Ailleurs, dans un texte sur un meunier estropié dans un accident et qui perd ses moyens d'existence, le langage très concret introduit l'isotopie de la nourriture, préoccupation obsédante :

[...] *Pour qu'les mangeux d'pain gangné
N'n'ayin toujou's su' la planche.
[...] un jour que son moulin
Grugeait du blé pour la gueule
Des bourgeoisieaux [...]
I' s'trouv' sans l'sou et sans croûte ;
Mais ceuss' qu'il a engraisés,
Tous les bourgeoisieaux, s'en foutent¹...*

Mais souvent aussi les personnages sont considérés à la fois sous l'angle physique et moral, comme dans cette évocation d'une jeune femme qui rentre au village après avoir été quelques années prostituée en ville :

[...] *A' rapporte queuqu's restants d'maladies
Qui vous guett'nt toujou's dans ces méquiers-là ;
A' rapporte un cœur qu'est tell'ment aigri
Qu'i' s'peut ben qu'l'Amour ne r'vienn' pus cheu li,
Et des pauv'ers vic's pour oublier ça² !*

On notera que le lexique du corps n'est pas limité chez Couté au français régional ; il emploie aussi bien « ventre » et « seins » que « tétons » et « ventrezieau » ou « gidouille ». La façon familière, non problématique de mentionner certaines parties du corps est une caractéristique du langage populaire qu'il fait sienne et transpose dans les autres registres.

L'importante composante commune entre la langue régionale de Couté et le français oral et populaire urbain contrebalance ainsi l'effet de mise à distance que créent les différences, en inscrivant dans le matériau verbal des liens étroits entre peuple des villes et des campagnes. Mais le langage « populaire » n'est pas une terre inconnue pour la bourgeoisie ; il peut aussi être caractérisé — et il l'est souvent dans les dictionnaires, en l'absence de critères de démarcation objectifs — comme familier, par opposition à un registre de langue « surveillé » ou « soutenu », ce qui renvoie non plus à un groupe social mais à une situation de

1. *Complainte de l'estropié* (I, 85. Caractères romains ajoutés par nous).

2. *La Dot* (G.C.).

communication. Les recherches linguistiques récentes ont montré qu'il n'existe pas de lien univoque entre origine sociale et variété de langue, mais que les registres employés par un même locuteur peuvent varier considérablement selon les situations ; et qu'il existe non pas une langue orale, qui s'opposerait à une langue écrite, mais de nombreuses variétés d'oral et d'écrit. En particulier certains traits syntaxiques (négation simple, dislocation, phrases à présentatifs) longtemps considérés comme caractéristiques du langage populaire sont en réalité présents, à des degrés divers, dans tout oral spontané¹. Le langage « familier » est de nature à évoquer, pour des locuteurs qui possèdent également d'autres registres, un cadre de communication — lieu, moment, relation aux interlocuteurs — où l'on n'est pas dans l'obligation d'employer la langue « surveillée », un « franc-parler », une liberté de langage qui affectent les sujets abordés et ce qui peut en être dit.

Par ailleurs le lexique comporte de nombreux termes renvoyant à la réalité moderne, notions communes à toutes les couches de la société française aujourd'hui comme au XIX^e siècle : vocabulaire politique et social surtout (électeurs, contribuables, budget, impôts, maire, préfet, chef-lieu, commune, école communale, pompiers, service militaire, progrès, bulletins de vote, « Liberté, Égalité, Fraternité », quatorze juillet, républicanisme et République, bureau, employé...), et certains termes de la vie quotidienne (train, automobile). En revanche les archaïsmes sont très rares ; le langage de Couté est à la fois paysan et moderne.

Langage paysan, langage poétique

Le rôle du code linguistique dans la poésie de Couté est fondamental ; beaucoup de poèmes parmi les plus appréciés du public sont écrits en « patois » (c'est ce terme qu'emploient souvent critiques et lecteurs). Les liens sont en effet étroits entre le choix de cette variété de français et certains des thèmes traités : représentation des paysans et révolte contre l'ordre social et moral régnant.

Le « patois » du poète ne peut être associé à une région précise que par ceux des lecteurs/auditeurs qui le connaissent. Chez les autres — l'immense majorité — son effet est de faire surgir dans l'imaginaire des stéréotypes à la fois linguistiques et culturels sur les

1. Nous renvoyons aux travaux linguistiques sur l'oral ; en particulier Claire BLANCHE-BENVENISTE, *Approches de la langue parlée en français*, Ophrys, 2000.

paysans, très largement diffusés, qu'on retrouve de *Maître Pathelin* à Balzac en passant par Molière et Beaumarchais : quelques traits des patois d'oïl sont généralement insérés dans un français standard, mêlés à des erreurs grossières et quelquefois des régionalismes et/ou des archaïsmes ; cette image linguistique est un des procédés les plus importants de production des stéréotypes littéraires : balourdise, dans le meilleur des cas naïveté et innocence, plus rarement verveur rabelaisienne¹. Couté donne à entendre et à goûter un langage à part entière, non une caricature. Les stéréotypes sont ainsi convoqués et subvertis dans un même mouvement ; à la reconnaissance des clichés, déclencheurs de représentations toutes faites, s'oppose la découverte d'une expression originale, qui fait apparaître les clichés pour ce qu'ils sont : des représentations produites et diffusées par la culture citadine et bourgeoise, occultant les langages réellement parlés par les paysans. L'effet de réalisme est puissant ; la langue ouvre sur un univers autre, une différence culturelle et sociale bien réelle, mais non une infériorité, car le français d'oïl de Couté est chargé d'un potentiel poétique ; le lien entre fantaisie verbale et poésie est bien connu. Mais alors que chez un Queneau, un Michaux ou un Vian, la création linguistique est individuelle, le code choisi par le poète renvoie à une communauté, à un groupe social culturellement dominé ; en ce sens son entreprise est plutôt comparable à celle d'écrivains antillais du xx^e siècle comme Simone Schwarz-Bart, Patrick Chamoiseau ou René Depestre.

Cette différence n'est cependant pas une altérité radicale, comme c'est le plus souvent le cas dans la littérature sur les paysans au xix^e siècle, dépeints comme de bons ou mauvais sauvages. Car la langue manifeste l'existence de liens entre paysans, peuple de Paris et des villes, et bourgeois en situation familière. Elle constitue un espace de rencontre entre ces trois groupes qui tous peuvent en quelque manière s'y reconnaître, et apparaissent ainsi distincts, mais non étanches ; des liens distendus ou effacés par la culture dominante sont ainsi retissés.

Cet effet de découverte d'une identité paysanne riche et complexe est à l'œuvre dans les textes en français régional, quel qu'en soit le thème. Mais il renforce puissamment l'impact des nombreux poèmes à dimension sociale, tout d'abord en donnant du poids aux paroles dites ; l'effet d'authenticité et de réalisme rejaillit sur les histoires racontées et les idées exprimées. Surtout, le rejet de l'ordre social est dit par une forme qui rejette l'ordre linguistique ; chaque mot, quel que soit son sens, connote ce que les textes dénotent : la rébellion, le refus

1. Voir Nelly WOLF, *Le Devoir démocratique* [...], *op. cit.*

d'allégeance. Or les textes les plus virulents socialement sont majoritairement en patois, ce qui contribue de façon essentielle à leur effet de distanciation critique. Ce langage qui tourne allègrement le dos aux règles et aux convenances est en lui-même un défi à l'autorité, à l'ordre et aux lois.

Le Gâs qu'a mal tourné, satire au vitriol des valeurs petites-bourgeoises, d'une vie étriquée, formatée dans toutes ses étapes, s'ouvre précisément sur une scène de conflit entre l'instituteur et l'élève réfractaire. Celui-ci reprend les mots du maître, qui deviennent un leitmotiv :

Moué ! j'sés un gâs qu'a mal tourné¹ !

Ces mots expriment-ils la résignation, le regret ? Au début on peut le penser ; mais le code jette le soupçon sur le message dénoté d'adhésion sans réserve au jugement social : « Il avait ben raison nout' mèt'e, / C't'houmm'-là, i'd'vait m'counnèt' par cœur ! » Peu à peu le regard du marginal sur sa propre vie et sur la respectabilité de ses anciens camarades de classe devient de plus en plus clairement ironique et le sarcasme plus amer, pour aboutir à la rageuse conclusion :

*Eh ben ! i'faura que j'leu dise,
Aux gâs r'tirés ou établis
Qu'a pataugé dans la bêtise,
La bassesse et la crapul'rie
Coumm' des vrais cochons qui pataugent,
Faurâ qu' j'leu dis' qu'j'ai pas mis l'nez
Dans la pâté' sal' de leu-z-auge...
Et qu'c'est pour ça... qu'j'ai mal tourné² !*

Pour le lecteur moderne ce texte n'est pas sans évoquer *Le Cancre* de Prévert ; il se peut que Prévert ait pensé à Couté³. La confrontation des textes est intéressante : chez Couté pas d'échappée vers l'imaginaire, une critique virulente de l'école et de ce à quoi elle mène, même si la vie du « gâs qu'a mal tourné » n'est pas non plus présentée sous un jour positif.

1. G.C.

2. *Ibid.*

3. Rappelons que les groupes culturels d'extrême-gauche, très actifs dans les années 30, avaient Couté à leur répertoire.

Surtout le choix énonciatif et linguistique est caractéristique : c'est le mauvais élève qui a la parole, et il parle en mauvais français, ce qui n'empêche pas ses mots de porter, au contraire. Voici un exemple d'incorrection créatrice :

J'ai trop aimé voulouèr êt' lib'e¹ [...]

La phrase télescope deux énoncés qui seraient anodins et corrects : « J'ai trop aimé être libre » et « J'ai trop voulu être libre », mais la bizarrerie est chargée de sens : les deux phrases sous-jacentes se lisent en filigrane, il s'y ajoute l'idée d'« aimer vouloir ». L'incorrection dit plus que l'énoncé correct qu'elle met à mal ; de plus l'entorse à l'expression claire et distincte renforce l'idée centrale du vers et de tout le poème : le refus d'acculturation aux modèles dominants.

Un autre texte, *L'École*, est entièrement centré sur l'institution éponyme, cette fois sous l'angle de sa redoutable efficacité : le formatage des enfants en vue d'en faire des soldats, des travailleurs, des contribuables et des électeurs — en un mot « des gens coumme i' faut ». Ce texte ne mentionne pas l'apprentissage de la langue, mais dit avec éclat, par sa forme très patoisée, que rester soi-même, résister à l'influence d'une éducation aux effets désastreux passe par la résistance à la langue du « maître ».

Dans les poèmes qui disent l'irrespect, le défi, la désinvolture, crachent l'amertume et la rage, le code joue aussi un rôle décisif. C'est le cas de beaucoup de ceux où des vagabonds prennent la parole ; ainsi quand un « traîneux » qualifie :

*[...] la morale au maît' d'école :
« Propriété, patrie, honneur,
Et respect au gouvarnement ! »*

de :

*[...] boniments
Dont que j'me fous pour le quart d'heure² !...*

le sens est renforcé par la forme grammaticale et le choix des mots. Il en est de même dans d'autres textes, énoncés par le poète-narrateur, qui attaquent le patriotisme et l'armée ou la

1. G.C.

2. *Après Vendanges* (G.C.).

morale sexuelle bourgeoise. Ainsi dans *Les Gourgandines* où des idées centrales sont renforcées par l'usage du français régional : tout d'abord le lien entre villes et campagnes ; les deux milieux oppressent et exploitent des femmes jeunes et pauvres qui, rejetées par la société villageoise, deviennent prostituées à Paris. Un autre fil rouge du texte, la vérité et la puissance du corps, du sexe, opposées à l'hypocrisie et aux contraintes sociales, passe également par le choix du code.

Dans d'autres poèmes moins révoltés que douloureux, qui disent les vies gâchées, la perte, l'injustice, les blessures du cœur et du corps, les morts pour rien ; la tentation du désespoir, du suicide, de l'avortement ou de la fuite dans la boisson ; et/ou la volonté de tenter de vivre malgré tout, la langue produit un effet de réalisme et participe ainsi du pouvoir de persuasion. Nous en prendrons pour exemple le dernier poème patoisé qu'a écrit Couté, dans lequel un vieux paysan évoque le jour où il a dû aller ramasser les morts, pendant la guerre de soixante-dix. Il fait le récit minutieux de sa journée, étape par étape, cadavre par cadavre, de ce qu'il a fait et vu, avec des détails précis, aux antipodes des généralités de la poésie et de l'éloquence patriotiques. Les deux soldats français et le soldat allemand sont considérés de la même façon :

*Troués pauv's bougr's su' l'devars des mottes
Étint allongés tout à plat,
Comme endormis dans leu' capote,
Par ce sapré matin d'verglas :
Ils 'tin déjà raid's coumme eun' planche :
L'peurmier, j'avons r'trouvé son bras,
— Un galon d'lain' roug' su' la manche —
Dans l'champ à Tienne, au creux d'eun' ra'¹...*

Ici c'est au *Dormeur du Val* de Rimbaud qu'on peut penser, texte que Couté a pu connaître. Mais les différences sont significatives : pas d'énonciateur omniscient ; un vieux paysan parle. Il s'agit pour lui d'une expérience individuelle, mais celle-ci prend à la fin du texte une dimension collective, quand les trois morts en rejoignent trois cents autres dans la fosse commune.

La révolte sociale passe aussi, chez Couté, par l'érotisme et la liberté sexuelle ; ce thème est souvent traité avec des mots en rupture de ban, nous en avons déjà vu ci-dessus quelques

1. *Complainte des ramasseurs d'morts* (I, 86). « Ra' » : sillon (cf. « raie »).

exemples ; voici un passage d'un poème qui oppose aux draps, où dorment les couples légitimes :

[...] *Les foins oùsque les amoureux
Ont coulé des minut's si douces,
Les foins pleins d'petits creusillons
Qui sont autant d'gîtions d'amour
Que les [coupl's] en contravention
Ont s'més coumm' ça su' leu' parcours*¹.

Ailleurs Couté crée le néologisme de « casseuse » dans un poème malicieux où une jeune fille casse exprès ses sabots pour aller retrouver son amant le sabotier. Ou c'est un vagabond qui clame à la cantonade :

[...] *c'est d'la fumell' qu'i m'faut*².

Le lexique (« fumelle » pour « femme » par exemple, vocable bien attesté dans les français régionaux d'oïl) mais aussi la syntaxe, avec l'emploi du partitif, renforcent considérablement l'effet de sens : le sexe est un besoin naturel, donc un droit.

Enfin Couté utilise les propriétés comiques bien connues du langage populaire, dans la tradition carnavalesque : connotations ou comparaisons irrespectueuses, rabaissement par l'évocation de fonctions corporelles, confrontation des idées abstraites et générales aux comportements concrets et au langage du corps. Nous développerons ce point dans le chapitre consacré au rire et à l'humour.



Couté fait ainsi un usage tout à fait personnel de la variation linguistique. La subversion des clichés sur les paysans et, au-delà, la contestation radicale de la culture et de l'ordre bourgeois passent par un pari très audacieux : traiter de tous les sujets, y compris des plus graves, en « patois », sur scène, devant un public parisien, et parvenir à toucher, à convaincre. La revendication du droit à la parole de gens qui « parlent mal », jusqu'ici exclus par là même

1. *Les Draps sèchent sur le foin* (I, 110).

2. *La Chanson de printemps du chemineux* (G.C.).

de la légitimation littéraire, s'en trouve puissamment renforcée. Un poème emblématique à cet égard affirme cette légitimité sur le mode humoristique : *L'Odeur du fumier*, un des rares textes où paysans et citadins sont face à face. Mais on est chez Couté, et c'est le paysan qui aura la parole du début à la fin, les « villotiers » — on notera la connotation peu respectueuse du diminutif — n'ayant droit qu'à une onomatopée (abondamment commentée) :

— *Hein ?... de quoué qu'c'est, les villotiers ?*
Vous faites pouah ! en r'grichant l'nez
Au-d'ssus d'la litière embernée ?...
Vous trouvez qu'i' pu', mon feumier¹ ?

Ce poème satirique est très patoisé, ce qui concourt au retournement du stéréotype : un paysan loquace et doué du sens de l'humour, des citadins ridicules. Le thème annoncé par le titre est développé avec complaisance, le lexique est un feu d'artifice de puanteur (« curer l'écurie », « litière embernée », « i' pu' », « purin », « bouse », « l'jus i' dégouline », « la baugé des verrats »...). Les refrains se terminent tous par le mot « feumier », encore mis en valeur par des constructions clivées. La description est suivie d'une réhabilitation du fumier par le paysan, pour qui il est indispensable et même précieux ; puis d'un brusque retournement de situation, faisant des citadins des objets de dégoût :

Dam' oui, l'feumier des capitales
Est ben pus gras que c'ti des champs :
Ramas de honte et de scandales...
Y a d'la boue et, des foués, du sang !...
 — *Ah ! disez donc, les villotiers,*
Avec tous vos micmacs infâmes
Oùsque tremp'nt jusqu'aux culs d'vos femmes...
I sent p't-êt' bon, vous, vout' feumier² ?...

Gaston Paris, un des plus célèbres linguistes de l'époque, écrivait en 1896 dans un ouvrage que Couté a pu lire, *Penseurs et poètes*, à propos de la langue de Mistral — pourtant bien éloignée d'être populaire ou même réellement parlée :

1. G.C.

2. *Ibid.*

[...] *étant le langage des basses classes, le parler provençal a une foule de mots d'un caractère grossier et trivial [...]. On ne peut contester que la création d'une langue littéraire ait rencontré là des obstacles que toute l'habileté du monde n'a pu entièrement surmonter : trop de mots ont gardé l'odeur de la boue et du fumier où ils avaient vécu et la répandent autour d'eux quand on l'emploie*¹.

Le texte de Couté peut se lire comme une réplique cinglante à ce genre d'opinion, qui faisait alors consensus parmi les institutions linguistiques et littéraires françaises. Mais c'est l'œuvre dans son ensemble qui répond ; sous la plume du poète, un français des « basses classes » se montre un instrument puissant et subtil, apte à susciter toute une gamme d'émotions, à traiter de sujets graves, intimes aussi bien que sociaux, et qui concernent aussi les citadins ; comme à emporter l'adhésion par la satire et l'humour. C'est un langage poétique à part entière qui revendique ainsi, littéralement, « droit de cité ». Cet aspect de l'écriture coutéenne, depuis plus d'un siècle, a provoqué l'enthousiasme de lecteurs ou d'auditeurs qui ressentent puissamment son effet de libération et de revendication identitaire ; du côté des institutions littéraires en revanche, la langue a été souvent un obstacle rédhitoire, provoquant d'emblée le rejet².

Il ne suffit certes pas d'employer un français régional, même authentique et riche, pour faire œuvre littéraire ; une abondante poésie patoisante est là pour en témoigner. Si l'œuvre de Couté a perduré, et suscité des réactions aussi vives qu'elle l'a fait, favorables ou défavorables, c'est par la cohérence entre une vision du monde et une écriture. Outre les choix énonciatifs et linguistiques, celle-ci comporte d'autres dimensions plus proprement poétiques que nous allons analyser maintenant.

1. Gaston PARIS, *Penseurs et poètes*, Calmann-Lévy, 1896, p. 106-107.

2. Voir Élisabeth PILLET, « *Ta gueul', moignieu !... T'es pas un chanteux officiel !* » [...], *op. cit.*

L'espace et le temps

Le temps et ses rythmes jouent un rôle essentiel dans l'univers de Couté sous de multiples aspects. Nous nous intéresserons ici au caractère narratif de la plupart des textes et aux formes variables que prennent les récits, en relation avec les choix énonciatifs. La place de la description est remarquablement restreinte, mais significative ; tandis que l'espace et le mouvement jouent un rôle central. Enfin les couleurs, comme les notations descriptives, sont porteuses de fortes charges symboliques.

Le fil des récits

Parmi les poèmes lyriques, certains sont entièrement consacrés à l'expression des émotions, la chronologie n'y intervient pas ; d'autres comportent une dimension narrative plus ou moins affirmée. Ce sont surtout des chansons, romances d'amour où l'énonciateur évoque le passé avec une certaine distance. Dans les trois œuvres où le poète fait retour sur sa vie, la structure temporelle est fortement marquée. *Jour de lessive* suit les étapes du lavage du linge, métaphore de la régénération de l'âme du poète, le texte est ponctué d'impératifs et de quelques futurs ; tandis que *Cantique païen*, amer bilan des années écoulées, ne comporte pas d'ouverture sur l'avenir, les temps sont le passé et le présent. *Le Gâs qu'a mal tourné* s'ouvre sur un souvenir d'enfance, puis passe en revue les grandes étapes de la vie du « gâs », pour finir au futur sur une perspective de revanche.

Les textes où le poète aborde d'autres sujets que sa vie personnelle sont presque tous narratifs, de façon plus ou moins affirmée, allant d'une temporalité très structurée à un fil chronologique beaucoup plus ténu. La narration alterne avec d'autres éléments : commentaires,

réflexions, quelquefois répliques au style direct ; l'énonciation est proche de celle du conte transmis oralement. Nous avons vu que certains textes racontent l'histoire d'un ou plusieurs individus, tandis que d'autres, qui traitent des mœurs et de la vie sociale, mettent en scène des groupes ; ceux-là aussi sont narratifs, car les thèmes sont abordés à travers le déroulement de la vie des personnages. Le récit peut être celui d'un moment caractéristique de la vie quotidienne (comportement, action, anecdote) ; celui d'une vie entière, ou d'un épisode décisif. Mais la temporalité est souvent plus complexe ; l'écoulement du temps et la façon dont les êtres le vivent est en effet une dimension fondamentale de la vision du monde de Couté, et joue un rôle structurant dans de nombreux poèmes.

Ceux dont les énonciateurs sont distincts du poète intègrent eux aussi le temps. Dans quelques cas, la parole est intimement liée à une situation qu'elle accompagne et fait évoluer ; ce sont des moments pris sur le vif, comme au théâtre ou dans certaines formes de sketches, celles qui comportent un interlocuteur intradiégétique dont les répliques se devinent en creux ; ainsi dans *La Chandeleur*, où le personnage propose à ceux qui l'entourent de faire des crêpes, puis commente leur préparation. Le plus souvent la situation est moins prégnante ; elle peut être à peine esquissée, l'essentiel du texte étant occupé par une parole qui s'en détache : pensées, réflexions, émotions. Les monologues de vagabonds prennent souvent cette forme, mais on la trouve aussi dans d'autres textes, comme *En suivant leu' noce*, adressé par un vieillard à la femme qu'il a aimée toute sa vie mais n'a pas pu épouser ; la première strophe évoque leur histoire passée, mais toute la suite est un poème d'amour. Enfin bien des poèmes ne comportent pas de référence à la situation ni d'interlocuteur intradiégétique ; ils sont à la fois narratifs et lyriques. Les événements évoqués sont de dimensions et d'importance variable, allant de paroles qui accompagnent le quotidien à d'autres qui évoquent un moment essentiel d'une vie : dernières paroles d'un mourant à la femme aimée dans *Va danser* ; un souvenir jamais oublié dans *Les Ramasseux d'morts* ; ou l'expression d'émotions contenues pendant des années dans *En suivant leu' noce*. Dans les textes les plus monologiques, le personnage fait souvent retour sur toute sa vie ou sur une longue période. Ces dimensions peuvent aussi se combiner : on passe alors d'un moment à une perspective plus vaste, passé ou avenir.

La prégnance du narratif est directement liée à la pragmatique des genres pratiqués ; comme l'indique Paul Zumthor, la distinction entre narratif et lyrique n'est pas tranchée

dans la poésie orale. Elle disparaît dans les formes très brèves ; dans les formes plus longues, les poèmes s'inscrivent dans l'un ou l'autre de ces modalités.

D'où, de part et d'autre, dans une culture et à une époque données, des tendances formelles particulières. Pourtant, aucun poème ne réalise exclusivement ni pleinement ces dernières ; toujours subsistent une frange incertaine, des plages hétérogènes, des reflets « lyriques » dans la narration, ou l'inverse. Le texte oral semble lutter contre son modèle, freiner les conséquences extrêmes du principe auquel il adhère¹.

Paul Zumthor fait également état d'une relation entre longueur et genre de discours, les poèmes lyriques étant généralement brefs, tandis que les poèmes narratifs peuvent être beaucoup plus longs ; c'est effectivement le cas chez Couté. En effet, s'agissant des genres monologiques qui nous occupent, le risque de monotonie est important au-delà d'une certaine longueur. L'introduction d'une dimension narrative est l'une des façons les plus répandues de surmonter cet écueil, et nous avons vu Coquelin aîné affirmer avec énergie sa nécessité.

La situation de communication orale a également des incidences importantes sur la place de l'univers visible dans les textes ; formes, couleurs, mouvements... On conçoit que celle-ci ne peut être que relativement limitée ; de longs passages descriptifs seraient inadéquats, nuisant au rythme du récit. Paul Zumthor considère effectivement comme caractéristique de la poésie orale « l'inaptitude à la description² ». Cependant celle-ci n'est pas entièrement absente chez Couté.

Touches descriptives

L'élément descriptif est généralement réduit à de brèves notations. Le cadre où se déroulent les récits ne comporte pratiquement pas de couleur locale ; nous n'avons recensé que six poèmes où apparaissent des noms propres géographiques (Loire, Beauce, Orléans...),

1. *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 134.

2. *Ibid.*, p. 131.

sans qu'ils soient liés à des particularismes locaux¹. Bien des textes ne comportent en guise d'indication de lieu qu'un simple « cheu nous » qui peut évoquer n'importe quel point de la moitié Nord de la France. D'autres lieux sont définis socialement, comme dans ce poème qui s'ouvre sur :

*C'est à l'auberge de la route
Autour
De douze litres de vin blanc*² [...]

et se poursuit par les paroles des buveurs. La description à laquelle pourraient donner lieu l'auberge et ses clients est absente, le texte est centré sur les émotions des personnages. Il en est de même dans *Les Draps sèchent sur le foin* où est évoquée en quelques vers, essentiellement par des métaphores, la scène indiquée par le titre ; le poème prend alors une autre direction, développant à partir de l'opposition entre draps et foin rêverie et réflexion sur l'ordre et la nature, la liberté et l'érotisme. Partant d'une « chose vue », on passe du réalisme, lui-même transcendé par des images poétiques, aux connotations.

Pas de scènes pittoresques chez Couté, nous l'avons dit ; pas non plus de descriptions de paysages, ni des personnages, physique ou vêtements. L'effet d'objectivation par la description qui caractérise si souvent la littérature paysanne réaliste n'existe pas ici. Le corps joue pourtant un rôle essentiel, en particulier dans les relations amoureuses, l'éveil du désir ; mais il est très peu décrit, à peine quelques mots au détour d'un vers : blondeur ou douceur d'une chevelure, bouche rose ou main qui s'agrippe à une manche... C'est ainsi que la Julie jolie, dont la beauté joue un rôle central dans le poème éponyme, n'est caractérisée que par l'adjectif du titre ; de son apparence, on ne connaîtra que son bas blanc. De même, dans *La Dot*, la jeune fille aimée n'est évoquée au début du poème que par son « bec rose », puis quand elle revient des années plus tard :

Mais un bieu matin... Ell'... v'là qu'a s'ramène...

1. Une seule exception : *Les Mangeux d'terre*, où la Beauce est associée à la cupidité des propriétaires terriens. Mais à l'époque de Couté la Beauce — où Zola situe *La Terre* — est fortement connotée socialement, plutôt que régionalement, comme le lieu où se développe la grande propriété terrienne.

2. À *l'Auberge de la route* (G.C.).

*Non ! tout's les gothons n'amass'nt pas des rentes !...
 Ses cott's tout's guené's aux filoch's qui pendent,
 Ses façons d'causer, ses façons d'sourire,
 Ses façons d'aller sont là pour el' dire ¹ !...*

Un seul vers est consacré à la description, les autres laissent libre cours à l'imaginaire du lecteur. On pourrait multiplier les exemples, car les textes sont centrés sur les émotions, sensations ou pensées des personnages et les relations entre eux. Ce choix, qui s'accorde avec la pragmatique du genre, favorise aussi l'identification du lecteur aux personnages.

Si les éléments descriptifs tiennent une place réduite, ils sont cependant présents et porteurs de sens. Certains produisent un effet de réel ; Cauté s'inscrit à cet égard dans la lignée de Pierre Dupont ou Jean-Baptiste Clément, qui avaient enrichi le genre de l'idylle d'une connaissance précise de la vie à la campagne. C'est ainsi qu'au début du *Foin qui presse*, une attitude du corps est notée, au fil des impressions enthousiastes d'un des convives.

*Ah ! Pour eun' bell' noc', c'était eun' bell' noce ! [...]
 Y avait l'vieux Pitance, un colleux d'bêtises,
 Et l'cousin Totor qu'est au « Bon Marché »...
 Ah ! ces Parisiens !... i's sont enragés :
 Des chansons à fér' pisser dans sa ch'mise !...
 Y avait des volé's d'jeuness's raquillantes
 Qui dansint en t'nant les gâs par el' cou ;
 Y avait d' l'amus'ment et d'la bounne entente ² [...]*

Ailleurs, une vieille paysanne qui vit chez ses enfants raconte :

*[...] I's m' coup'nt du pain blanc, rapport à mes dents ;
 I's m'donn'nt de la soup' ben grasse et ben chaude,
 Et du vin, avec deux bouts d'sucr' dedans.
 I's font du ben-aise autour de moun âge ³ [...]*

1. *La Dot* (G.C.).

2. *Le Foin qui presse* (II, 33) (caractères romains ajoutés par nous).

3. *L'Enfermée* (II, 16).

Un autre texte évoque un enterrement :

*J'l'avons r'conduit là-bas, dans l'enclos à tout l'monde,
En r'broussant l'pouél à nous chapieaux en sign' de deuil¹.*

Ces notations sont très brèves ; jamais plus de quelques vers, le plus souvent un seul. Elles introduisent une touche réaliste dans des textes qui portent essentiellement sur des émotions ou des réflexions. Même quand les détails concrets sont relativement nombreux, l'esthétique n'est jamais naturaliste, la subjectivité des personnages et/ou du narrateur informe le regard. En voici un exemple, le début du *Tournevire aux vaisselles* :

*Su' la grand' place, y a des baraqu's et des roulottes,
Des bohémiens qu'ont des brac'lets d'cuiv' au pougnet,
Et les p'tiots, du fin fond des seigl's ou des genêts
Accourent avec de grou sous dans leux menottes.*

*L'assemblée est jolie à plein ; mais c'qu'est l'pus biau,
C'est c'tourniquet là-bas, qu'a des vaissell's dessus,
Des assiett's qu'ont des coqs roug's et verts peints dans l'cul,
Des tass's pareill's ! — Et qui qui prend un numério ? —*

*— Ah ! les bell's tass's ! Les bell's assiett's ! En gangner une...
C'est ça qu'aurait bon genr' su' l'dressoir à la mère...
Et, pour prendr' el' numério qui gangne... ou qui perd
D'vant l'tourniquet qui [grinc'], les p'tiots lâch'nt leux fortune².*

Dans un mouvement très caractéristique de l'écriture coutéenne, l'évocation de la fête du village se limite à deux vers, les deux suivant focalisant l'attention sur les « p'tiots ». Nouvelle focalisation sur les assiettes de la loterie, vues par leurs yeux, moins décrites que désirées et rêvées. Le poète reprend la parole dans les deux derniers vers ; ici le détail concret (« l'tourniquet qui grinc' ») est associé à l'expression d'une action, expression chargée de subjectivité et d'empathie. Les « choses vues » produisent un effet de réalité, mais beaucoup plus importants sont les affects, le regard des personnages et de l'énonciateur sur ce qui se joue ici.

1. *Môssieu Imbu* (II, 109).

2. III, 55.

D'autres indications sur un geste, un mouvement, un objet... sont chargées d'un sens social. C'est souvent le cas quand il s'agit de détails vestimentaires ; ceux-ci renvoient généralement à un groupe social, non à la paysannerie dans son ensemble, encore moins aux particularismes régionaux ; ils sont souvent insérés dans un système d'oppositions. C'est ainsi que la coiffure des conscrits rappelle la différence sociale oubliée dans l'euphorie patriotique générale :

*I's vienn'nt d'am'ner leu' lumério,
Et i's s'sont dépêchés d'le mett'e,
Les gâs d'charru' su' leu' cassette,
Les gâs d'patrons su' leu' chapieau*¹.

Une paysanne dont la famille est ruinée par les mauvaises récoltes s'écrie :

*Adieu mon bieau corsag' de mouère !
Faut qu'je pouille un cotillon d'serge*² [...]

Il n'y a pas ici d'insistance sur un costume typiquement paysan : casquette et chapeau, moire et serge font aussi partie de l'habillement des citadins. Si Couté mentionne un geste, une attitude, ceux-ci ont souvent pour les personnages une importance autre qu'esthétique :

*Petit porcher
Ho !...
Assez mangé !...
Le maître charretier a fermé son coutieau
Ho*³ !...

Les objets sont eux aussi porteurs de sens :

Un jour, un pauv'er trimardeux [...]
*Alla balancer le pied d'biche
De Monsieu l'Maire à son château*⁴ [...]

-
1. *Les Conscrits* (G.C.). « Cassiette » : casquette.
 2. *Pourquoi ?* (III, 23).
 3. *Petit Porcher* (III, 16).
 4. *L'Aumône de la bonne fille* (I, 21).

Les implications sociales de l'élément descriptif sont ici manifestes, par comparaison à d'autres formes possibles, telles que « alla chez le maire » ou « alla sonner chez Monsieur le Maire ».

Si la description a ainsi une place très circonscrite, en revanche l'espace ouvert ou fermé, le mouvement ou l'immobilité jouent un rôle fondamental.

Libres espaces et enfermement

Les poèmes dessinent un espace fortement symbolique. On retrouve chez Couté les lieux privilégiés par la culture carnavalesque, à savoir la place publique et le carrefour dans différents avatars : ici la place du village où l'on discute, où l'on danse, où l'on commente les affiches, où se tiennent le marché et la fête foraine ; l'auberge ; les sentiers, chemins et routes, le train ; les champs, la lande, quelquefois les bois.

Ces lieux ouverts sont souvent associés à la liberté, conformément aux stéréotypes sur les Bohémiens et les vagabonds. Mais ce sont aussi des lieux où les classes sociales se croisent ou s'affrontent : sur la route ou le chemin, les bourgeois en voiture manquent d'écraser le journalier qui passe à pied ; les vagabonds croisent les riches paysans, les voleurs guettent leurs victimes ; toutes les catégories sociales prennent le train. « Le gâs qu'a perdu l'esprit », personnage éminemment carnavalesque qui dit de dures vérités aux « honnêtes gens », erre « ... dans la vieille lande / Ousque ça sent bon la lavande » ; le lieu de la parole en liberté est ici associé au plaisir des sens. « Le ch'min à tout l'monde » est thématiqué dans *Les Mangeux d'terre* où un vagabond peste contre les paysans qui le grignotent progressivement pour agrandir leurs champs.

Les espaces ouverts sont aussi ceux de l'amour : amour et nature, amour et libre mouvement des corps sont associés ; il s'agit d'une nécessité très concrète pour les amants que séparent des interdits sociaux. La lande et ses genêts, les sentiers discrets, le bois et ses clairières sont leurs alliés ; les foins, avec leur odeur grisante, invitent à l'amour. C'est ainsi qu'*En revenant du bal* suit les pas des amoureux, de la place du village aux sentiers qui mènent à la lande, dont les parfums participent de la sensualité qui imprègne le poème.

*Prenons les sent's oùsqu'y a pas d'place
À pouvouèr teni' côte à côte ;*

*De c'tt'affér'-là, pour que l'on passe,
l'faura s'sarrer l'un cont' l'aut'e.*

*Viens par ici ; des bouffées d'brise
Pass'nt dans les broussaill's déjà hautes,
Et ça sent bon dans la land' grise...
Ah ! comm' t'es belle à c'souèr, petiote¹ !*

Dans *Les Braconniers* l'opposition est inversée sur le mode humoristique : tandis que le châtelain fait surveiller étroitement l'espace du dehors par ses garde-chasse, les braconniers se glissent dans le lit de la châtelaine.

Les espaces de liberté et de rencontre sont souvent opposés à des lieux fermés. Ainsi dans *L'Aumône de la bonne fille* les portes du maire et du curé restent closes au vagabond affamé ; mais sur la route, la servante qu'il rencontre lui fait cadeau d'un moment d'amour. Les bornes, dans le poème éponyme, matérialisent la volonté d'un riche paysan de posséder les choses et les êtres. L'œuvre, très satirique, narre la revanche du droit à la vie et au changement : les bornes sont bousculées l'une après l'autre, même la terre — normalement associée à l'immobilité donc à la sécurité — s'en échappe ; ce n'est qu'un cauchemar, mais le choc est trop fort pour le héros qui en meurt. Dans le train du *Déraillement*, l'ordre social règne : l'espace est, à la lettre, compartimenté et les bourgeois ne se mêlent pas aux pauvres :

*L' train les roulait ben doucett'ment
Chacun dans leu' compartiment² [...]*

Mais l'accident fait éclater tout cela, mêlant les corps dans la mort. Dans *L'École*, l'opposition est très marquée entre l'espace du dehors, celui de la vie naturelle, et celui du dedans, associé à l'enfermement, à la contrainte, à l'embrigadement :

*Gris' coumme eun' prison, haut' coumme eun' casarne,
L'École est d'avant eux qui leu' bouch' le ch'min³.*

1. G.C.

2. I, 99.

3. G.C.

Souvent les maisons sont bien closes, tandis que les amoureux sont dehors, à l'air libre. Les portes, les fenêtres, les seuils, points de contact entre ces deux espaces, sont fréquemment évoqués.

Cependant certains lieux ouverts sont chargés d'ambivalence ; ainsi dans *Les Deux Chemineux*, court poème dans lequel les demandes de secours de deux vagabonds se heurtent à des refus répétés, deux épisodes sont situés à l'extérieur, sur le chemin et la place du bourg, deux autres à l'intérieur, dans un « bouge » et une église, sans que la situation se modifie. De même dans *La Chanson de l'héritier*, où le protagoniste las d'attendre son héritage assassine le vieillard trop long à mourir, la mesure du vieux est le lieu du crime, le village le lieu de la (fausse) respectabilité de l'héritier devenu riche ; tous deux sont connotés négativement. L'auberge peut être associée aux propos sexistes des ivrognes, à des tenanciers au cœur dur ; le bourg, le village apparaissent souvent comme des espaces clos et étouffants.

Dans *Les Ch'mins*, apologue sur le thème du chemin de la vie où l'espace est entièrement métaphorique, chemins et grande route sont opposés, ils représentent la vie de deux paires de jumeaux qui font des choix de vie différents. Quand Marie épouse Jean, la cérémonie prend la forme du passage d'un lieu fermé à un autre :

I's sortir'nt de d'cheu l'Mair' pour entrer cheu l'curé¹ [...]

Ils achètent une boutique, où leurs noms sont « à la porte en lett'ers grand's et grouesses » et font du commerce « derrière un comptouér solennel » ; tandis que Touénette, fille de mauvaise vie, « écoute aux poches » des passants, et que Jacques crochète les serrures. Tout le poème est traversé par une forte opposition entre les deux couples — l'un honnête, l'autre non, du moins selon le jugement social ; opposition portée en grande partie par des isotopies de l'intérieur et de l'extérieur, mais aussi de la route droite et du chemin de traverse.

Le mouvement des corps

Si les corps ne sont pas décrits, leur mouvement, ou au contraire leur immobilité ou leur confinement, sont omniprésents. Pouvoir et vouloir bouger est une des caractéristiques des fous, des vagabonds et des bohémiens, ainsi du Gâs qu'a perdu l'esprit :

1. I, 76.

*[...] Il est un gâs qui va, qui vient,
En rôdant partout coumme un chien ;
Et, tout en allant, i' dégouèse
Des sottises aux gens qu'i crouèse ¹.*

Mais le mouvement est aussi associé à l'amour et à la passion, souvent par des verbes. Les amants font de « larges roulées » dans les blés ², « dévalent » « rodailent » ou « roulent » dans les bruyères de la lande ³. La « casseuse de sabots » ne prend pas le temps d'écouter les paroles raisonnables de sa mère :

*Elle s'en court comme une folle
Vers la clairière où volent, volent
Les copeaux blonds du sabotier ⁴ [...]*

Dans *Au Beau Cœur de mai* les avertissements des adultes visent à arrêter l'élan de la jeune fille vers l'amour, associé à la danse des moulins :

*Petiote, ne t'en va pas,
Avec le grand Pierre au bras,
Parmi la plaine aux récoltes
Où les moulins virevoltent
Sous les étoiles qui brillent ⁵ [...]*

L'expression « jeter son bonnet par-dessus les moulins », qu'évoque le texte, comporte elle aussi un mouvement puissant, hyperbolique. Cette énergie des corps « en amour et en jouée » peut aussi être traitée sur le mode humoristique, quand elle affecte des personnes moins jeunes et plus posées, ainsi dans *Le Jour du marché* ; après une évocation très statique des couples de paysans qui se rendent au marché avec leurs femmes, voici l'arrivée des clients chez la « gaupe du bas du bourg » :

-
1. *Le Gâs qu'a perdu l'esprit* (G.C.).
 2. *L'Amour qui se fout de tout*. Voir ci-dessus, p. 186.
 3. *Les Bremailles* (I, 34).
 4. *La Casseuse de sabots* (I, 43).
 5. *Au Beau Cœur de mai* (I, 18).

*Plan, plan, rantaplan ! dans mes cont'ervents !
Boum, boum, badaboum ! dessus mon lit blanc ¹ !*

Ou quand un riche fermier tombe amoureux de sa servante :

*Mais un soir qu'il 'tait tout joyeux
D'avoir liché queuqu's coups d'vin vieux
I' s'sentit d'venir amoureux
Et sauta dans l'lit d'la Julie ²...*

Ce dynamisme de la passion n'est pas réservé à l'amour. C'est ainsi que dans la *Chanson de l'héritier*, après une strophe consacrée à l'immobilisme et l'attente, la seconde relate le déroulement du crime, qui se fait au pas de charge :

*[...] Sans ren dir', j'caval' de d'cheu moué ;
J'entre en coup d'vent dans sa mesure,
J'tomb' dessus, j'y sarre el' collet ³ [...]*

Les déplacements rapides (courir, voler, sauter...), et/ou incontrôlés (rouler) accompagnent et disent la réalisation du désir. En revanche le mouvement freiné ou limité, l'immobilité sont associés à la souffrance, à la frustration, comme dans *L'Enfermée* ou *Chanson de braconnier* qui traitent, de deux façons très différentes, le thème de l'enfermement ⁴. Dans d'autres textes ce sont la routine et la répétition ou les entraves au mouvement qui sont liés à une vie sans joie, avec la mort pour perspective. Très rares sont les poèmes qui ne comportent ni mouvement ni changement de lieu : citons *Les Absinthes*, sur le thème de l'attente de la femme aimée, autre forme de souffrance.

Mais, comme pour l'espace, les connotations ne sont pas univoques. Dans les poèmes d'amour, le mouvement est souvent associé à l'inconstance, à la fois à l'élan sensuel et passionnel et à l'impossibilité de durer, à la perte ou à l'abandon inévitable de l'être aimé ; il y a chez Couté une ambivalence fondamentale à cet égard. Quant à la vie errante des vagabonds,

1. G.C.

2. *La Julie jolie* (II, 73).

3. *La Chanson de l'héritier* (I, 62).

4. Voir ci-dessus, p. 180 sq.

elle n'est pas idéalisée ; bien des poèmes montrent combien il est dur de vivre exposé aux intempéries, souffrant de la faim et du froid, constamment rejeté, poursuivi par les chiens. Le mouvement peut aussi être associé à la mort ; ainsi dans *Le Char à bancs des moribonds* où les vieillards agonisants sont convoyés à toute vitesse vers le bureau de vote. Ou dans *Le Charretier* où le personnage-titre dirige brutalement ses chevaux, puis, quand il est devenu sergent et notable, ses soldats et ses électeurs ; mais la mort prend le relais, et le pousse à son tour en avant :

*Viv'... c'est rouler, rouler toujou's
En dévalant eun' route en pente
Qui conduit su' l'rabord d'un trou.
Un coup qu'on est à la descente,
Gn'a pus moyen d'caler la roue¹.*

Le mouvement est la vie, mais il mène inéluctablement à la perte et à la mort. Vivre, c'est accepter de bouger, de changer, donc de mourir ; l'insécurité est dans l'univers de Couté inséparable de la liberté. Certains mots récurrents comme « rouler », « dévaler », indiquant un déplacement rapide vers le bas, sont significatifs.

Deux poèmes dont nous avons signalé la place particulière dans l'œuvre, *Cantique païen* et *Jour de lessive*, sont à cet égard aussi très différents des autres. Ils traitent en effet du thème du retour vers les origines. Dans le premier, la vie du poète est évoquée comme une errance dont il est profondément las (« je suis parti », « je suis descendu », « las de chercher là-haut, là-bas », « au long de ma route ») et s'oppose au leitmotiv « je reviens » répété dans le refrain mais aussi dans chacune des quatre dernières strophes, associé à la terre, au repos, à une certaine passivité, le mouvement étant paradoxalement dévolu à la terre-mère :

*Pour que sa Grâce arrive en moi
Comme le dieu que l'on reçoit
Quand on fait ses pâques²...*

Dans *Jour de lessive* qui s'ouvre sur les mêmes mots que *Cantique païen* : « Je suis parti », le mouvement s'arrête beaucoup plus tôt, dès la première strophe, et toute la suite du poème

1. G.C.

2. G.C.

est consacrée à l'aspiration au repos et à la purification. Ces deux textes présentent une polarité symbolique très forte, et qui leur est particulière : l'errance, le voyage vers l'ailleurs, sont perçus comme souffrance et frustration ; l'arrêt de cette errance étant profondément désiré. Mais le mouvement et l'immobilité y sont plus prégnants que jamais.

Les êtres et les choses sont ainsi caractérisés sous l'aspect du dynamisme ou du statisme. Mais la couleur joue également un rôle important ; même si Couté est plutôt dessinateur que coloriste — et plutôt cinéaste que peintre.

Couleurs

De nombreux poèmes sont ponctués de touches colorées ; celles-ci tissent des réseaux de sens qui alternent ou s'entrecroisent avec ceux que crée le mouvement ou son absence. Certaines couleurs sont récurrentes : les couleurs premières, celles dont l'artisanat populaire fait un large usage, et qu'on retrouve dans les images d'Épinal : le bleu, le jaune, le rose et le rouge ; moins fréquemment le vert. Le noir, le gris et le blanc, l'or et quelquefois l'argent reviennent également.

Couté reprend certaines connotations culturelles de ces couleurs, mais les intègre à une vision personnelle. Si le rose évoque la passion et le plaisir sensuel — bouches roses des amoureuses, rose de la lande couverte de bruyères, du vin, des flammes — il peut être aussi, plus rarement il est vrai, associé à la trahison : c'est ainsi que le « mensonge rose » de l'amour est associé au « mensonge rouge » de la propagande patriotique¹. Le rose du vin peut devenir souillure, comme dans ce passage de *Jour de lessive* où les noms de fleurs rappellent dérisoirement la beauté :

*Voici ce linge où goutta maintes
Et maintes fois un vin amer [...]*
Et voici mon âme, plus grise
Des mêmes souillures — hélas !
Que le plastron de ma chemise
Gris, rose et lilas²...

1. *Nos Vingt Ans*. Voir aussi *Les Champignons*.

2. II, 69.

Le rouge est associé au vin, au sexe, à la passion : « rouge cotte » de « la débauchuse » qui dans le poème éponyme entraîne les moissonneurs derrière les meules, ou banquettes rouges des « maisons à lanternes » ; mais cette couleur est liée aussi à la violence et au crime, à la souffrance, à la guerre. Couté reprend dans plusieurs textes la rime « rouge »/« bouge(nt) » du célèbre *Soleil rouge* de Boukay ; mais il n'emploie qu'exceptionnellement le terme dans son sens politique stéréotypé de « révolutionnaire », et en fait presque toujours une lecture très critique : l'usage de la couleur rouge en politique est chez lui généralement lié au mensonge, à la contradiction entre actes et paroles¹.

Le bleu du ciel, la lumière, la clarté, associés au vol, à l'élan vers le haut sont positifs. Mais le bleu est aussi la couleur du consensus et du conformisme, surtout quand il est associé au blanc, comme dans l'évocation des paysans sur laquelle s'ouvre *Le Jour du marché* :

*À la rond' les v'là qui vienn't de dix yieues ;
A's ont des couéff's blanch's, i's ont des blous's bleues.
I's iniss'nt le ch'val à l'auberg' du coin,
Et s'quitt'nt pour aller oùsqu'i's ont besoin.
I's compt'ront ensembl' les sous empochés...
C'est tous les jeudis le jour du marché².*

La couleur réapparaît à la fin du poème :

*Moué, j'sés la Françouése à tout l' monde !...
Pisque c'est comm' ça, pourquoué m'en cacher ?...
J'lou' mes yeux doux et ma chair blonde...
C'est itou l'jeudi mon jour de marché³.*

On passe ainsi des couleurs froides aux couleurs chaudes et du vêtement à la chair et à la chevelure ; de plus « chair blonde » rime avec « à tout l' monde », en contraste avec le motif du commerce et des comptes qui unissent les couples légitimes. Bleus sont aussi, dans d'autres textes, les rideaux et les lits des maisons où dorment les « bonnes gens », comme les sacs des écoliers et les trompeurs « paradis bleus » peints sur les assiettes qu'on gagne à la loterie.

1. Voir *Môssieu Imbu, Les Électeurs*.

2. G.C.

3. *Ibid.*

L'ambivalence se retrouve dans le traitement des autres couleurs. Le jaune donne lieu à de nombreuses variations : blondeur des cheveux, des blés, des genêts en fleur sur la lande, des copeaux du sabotier ; couleur chaude du feu, du beurre, de la galette et du sucre d'orge, délices des « p'tiots »... Mais l'or, couleur des récoltes, évoque aussi la richesse, la cupidité ; le jaune, l'infidélité et la trahison. Le vert a quelquefois sa signification traditionnelle d'es-pérance, ou est associé à la nature ; mais il porte aussi, plus fréquemment, des connotations maléfiques, en particulier quand il est associé à l'élément liquide : l'absinthe, l'eau verte de l'étang où nagent des charognes ; même l'herbe peut être empoisonnée :

*Mais dans l'vin rouge et pur des vignes [...] J'ai trempé des herbes malignes*¹...

De même, le gris et le noir peuvent tout aussi bien être négatifs que positifs. Dans *Les Absinthes*, la dégradation de l'état d'âme du poète est une descente du « clair va-et-vient des femmes qui passent » vers les couleurs sombres et le cœur « sale » ; on a vu ci-dessus le gris de l'école-caserne ; ailleurs les « tâch's gris's des fermes » sont le lot des enfants de paysans pauvres, tandis que les fils des bourgeois

*[...] Vont ét' dans queuqu' temps noummés fonctionnaires Dans eun' plac' tranquill' comme un bieu coin d'ciel*² [...]

Mais la lande grise abrite les amoureux ; la cendre de la lessive blanchit et purifie le linge gris et souillé. Quant au noir, il est très présent : nuit amie des voleurs, des braconniers et des amants, « fûts noirs des vieux hêtres » qui abritent les amours clandestines, grillons qui en sont les témoins ; mais aussi nuit étouffante de l'enfermement physique ou moral, de la souffrance, du malheur qui menace, « noirs tourments de révolté », encre qui noircit les « fraîches menottes » des écoliers... Comme c'était le cas pour le rouge, la symbolique politique de cette couleur (anarchisme) n'apparaît qu'exceptionnellement.

Le blanc est peut-être la couleur la plus récurrente, et la plus chargée de connotations contradictoires. Il est associé à la pureté, la délicatesse, la beauté féminine : peau et linge, sabots blancs ; à la neige, aux fleurs printanières du « mai » (aubépine), à l'innocence et à

1. *Pourquoi ?* (III, 23).

2. *Les Charançons* (I, 71).

la fraîcheur des jeunes amours qui illuminent les « clairs soirs de joie ¹ ». Mais aussi à l'ordre pesant, souvent symbolisé par des objets — draps blancs, assiettes et coiffes blanches, repoussoirs et bornes ; à l'hiver et à la mort qui chez Couté est blanche ; lèvres blêmes, blanc des pierres tombales, « garçaille pâlie », la dernière amante, celle qu'on ne quitte pas... ou duvet des oies qu'on plume. Dans *Le Dimanche*, la rime « blanche(s) »/« dimanche » scande chaque strophe, associant rituels sociaux et blancheur. Le corps féminin, souvent rose et blond, est également blanc, et cette couleur apparaît fréquemment comme néfaste ; la blancheur immaculée de la peau ou du vêtement est à la fois objet de désir, quelquefois d'obsession, et une surface qu'on ne peut traverser, symbole de l'échec de la relation amoureuse, de l'impossibilité à communiquer. Les robes de mariées sont en même temps beauté et signe d'asservissement à l'ordre et aux lois. Dans certains textes la frustration de l'amant prend la forme de la violence physique, seul exutoire du désir de marquer cette blancheur, à défaut de pouvoir la posséder. De même que le mouvement est la liberté, la vie, en même temps que le passage du temps, le blanc — annulation des couleurs — est à la fois lumière, pureté, beauté et mort.

Les analyses de Gilbert Durand, qui mettent en relation couleurs, formes et mouvements, permettent d'éclairer la symbolique coutéenne ². On reconnaît ici certaines formes archétypales que prend l'imaginaire de l'angoisse devant la mort et du temps qui passe, très forte chez le poète. Les deux configurations d'images identifiées par Gilbert Durand coexistent dans l'œuvre : images positives d'ascension, d'envol, de lumière, soleil, bleu et blanc, mais aussi la nuit accueillante et sécurisante, associée à la terre, à la mère ; un poème comme *Jour de lessive* entrelace intimement les deux réseaux. Mais l'imaginaire de Couté a aussi d'autres dimensions qui lui sont personnelles : le trait le plus marquant à cet égard est sans doute l'ambivalence, toute couleur pouvant être affectée d'une valorisation ou d'une autre, en relation avec l'ensemble du texte où elle apparaît.

Le poète fait également appel aux connotations qu'ont les couleurs dans la culture populaire et traditionnelle française de son époque et dans la vie sociale. L'emploi qu'il en fait participe de sa relation à la culture populaire dans son ensemble, (proverbes, chansons, formes poétiques...) dans laquelle son œuvre s'enracine profondément, avec toutefois une certaine distance critique. Il est significatif à cet égard qu'il n'utilise que très rarement au premier

1. *Les Cailloux* (I, 39).

2. Gilbert DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992.

degré la symbolique politique des couleurs, y compris révolutionnaires, ce qui est en accord avec sa défiance envers les stéréotypes d'où qu'ils viennent.

La place des couleurs est beaucoup plus fluctuante que celle de l'espace et du mouvement. Elle est centrale dans certains poèmes ; ce sont surtout des chansons d'amour à structure relativement simple¹. Dans des œuvres plus complexes, elle est associée à d'autres éléments, en particulier espace et mouvement, sous des modalités variables : correspondances ou contrepoints entre l'espace — ouvert ou fermé — et le temps : perspectives d'échappée vers le futur, ou au contraire avenir absent ou sans espoir². Les textes les plus nombreux ne comportent qu'une ou quelques touches colorées ; les couleurs peuvent aussi être simplement connotées, ou absentes.

Par ailleurs, les autres sens sont également sollicités. Dans certains poèmes, les couleurs s'opposent aux odeurs : c'est le cas dans *Les Draps sèchent sur le foin* qui s'ouvre sur la blancheur des draps et le bleu des pervenches ; mais les couleurs disparaissent ensuite, supplantées par les odeurs, liées à l'érotisme. *Le Tourneville aux vaisselles* commence par un récit : les enfants qui jouent leurs quelques sous à la loterie n'ont plus d'argent pour acheter un morceau de galette et s'en retournent tristement chez eux ; puis le poème se développe en allégorie : religion, patriotisme, démocratie électorale sont comparés à des vaisselles de foire aux couleurs criardes, qui leurrent les adultes comme la loterie leurre les enfants. Les couleurs vives jouent ici un rôle bien particulier, celui d'attrape-nigauds : les « coqs rouges et verts » devant lesquels s'extasiaient les enfants, mais aussi les « paradis bleus » du curé, « soleils de glouèr' », « plats tricolores », « lauriers verts », « chên' d'or » de l'imagerie patriotique, couleur dorée associée au député — mais la galette aussi est dorée, on observe ici l'ambivalence que nous avons signalée à propos de cette couleur. Surtout les couleurs s'opposent aux sensations : le goût (« la galett' qu'a du beurre dedans »), le toucher (le mot « chaude » répété, et fortement mis en valeur par la versification ; « croustill's d'or ») l'odorat (« Et c't'odeur de galett' qui les suit... »). La vue, le plus intellectuel des sens, est ici opposée aux autres modes de perception du monde, plus intimes, porteurs de vérité.

1. Voir par exemple *Les Mains blanches, blanches, Renouveau, Les Gâs et les filles, Garçaille pâtie, Le Pré d'amour, Ma Chatte grise* ; et sur un autre thème — les préparatifs de Noël — *Les Oies inquiètes*, qui commence dans blancheur et se termine sur « L'aube de Noël qui rougeoie/ Comme une Saint-Barthélemy/ Ensanglantée du sang des oies » (II, 120).

2. Voir *Chanson de braconnier, Le Dimanche, Jour de lessive, L'Enfermée, Le Gâs qu'a mal tourné*.



En résumé, le caractère très largement narratif de la poésie de Couté est en adéquation avec la pragmatique de la poésie à dire qui, comme le conte, le théâtre ou le sketch, prend appui sur la dynamique d'un récit ou d'une action dramatique. Aucun de ces genres ne nécessite impérativement de description ; le théâtre, on le sait, y est particulièrement réfractaire. En revanche, dans les autres genres que nous avons cités, des notations descriptives peuvent être présentes ; leur présence ou leur absence, leur nature et leur sens relèvent de la liberté de chaque auteur. Chez Couté, elles participent d'une esthétique réaliste, qu'il s'agisse de « petits faits vrais » ou d'indications de sens social. Mais elles ne tiennent que peu de place, car une importance décisive est accordée à l'espace, aux mouvements et aux déplacements des corps, traités de façon fortement symbolique ; il en est de même des couleurs, qui participent d'une vision du monde traversée par des oppositions fortes, mais aussi des ambivalences profondes. Le monde sensible est ainsi investi par la vision du poète ; événements, objets, gestes sont chargés de sens, dans un univers où la subjectivité l'emporte sur le réalisme et où l'intérêt se porte sur les relations entre les êtres, non sur leur aspect extérieur, ce qui contribue à la modernité des textes (qu'on pense par exemple à ceux d'un Botrel).

La place accordée au temps et au mouvement, la fonction symbolique des détails concrets, les oppositions et affrontements, l'importance décisive de la subjectivité des énonciateurs et de leurs émotions, tout cela donne à l'esthétique de Couté un caractère dramatique et participe de l'efficacité des textes interprétés en scène. Cette parenté avec l'écriture théâtrale, nous allons le voir, se manifeste également au micro-niveau de la syntaxe et de l'usage de certaines figures du discours.

Émotion et énergie

Les lecteurs de Couté expriment souvent le sentiment moins de découvrir un écrivain que de faire une rencontre, celle d'un être humain exceptionnellement sincère et passionné. Cela tient, certes, en partie, à leur conception de la littérature ; mais aussi et surtout à l'écriture. Car les énonciateurs coutéens sont profondément engagés dans leur dire, expriment avec énergie, souvent avec passion leurs émotions ou leur façon de voir : indignation ou tendresse, désir ou colère, amusement ou révolte, indifférence ou compassion, autosatisfaction ou désespoir... Cet ethos de la passion et de la conviction est un facteur d'implication affective de l'auditeur ou du lecteur ; il s'accompagne souvent d'un pathos qui en renforce l'effet. Ce sont ces aspects de la poétique coutéenne que nous aborderons ici ; notre approche s'appuiera à la fois sur la linguistique et sur la rhétorique, selon que l'une ou l'autre permettra de mieux préciser l'analyse.

Mots et valeurs

La subjectivité des énonciateurs se manifeste tout d'abord par l'emploi de certains termes appréciatifs, comme l'adverbe « ben » modifiant des adjectifs ; et surtout dans la récurrence de vocables que la linguistique nomme « non classifiants » (tels que « beau », « mauvais »...) car ils ne peuvent pas fonder une classe sur des critères objectifs. C'est avec de tels mots que les personnages parlent de ce qu'ils apprécient : pour certains, nourriture, boisson, convivialité :

*Ah ! pouér's fondant's coumme un miel fin
Qu'embaume et qui désaltère...*

*Ah ! pouér's, bounn's pouér's de « Bon Chrétien »,
Dans l'jardin du presbytère ¹ !...*

Caractérisations esthétiques ou morales :

J'pass'rai un bieu souèr calme et digne ² [...]

Mais ce sont les mêmes mots qui disent les jugements stéréotypés :

« Ah ! la belle jeunesse ! L'espoir de la France ³ ! »

Les valeurs morales petites-bourgeoises sont ainsi exprimées par des termes tels que « brave » ou « honnête », « comme il faut », « convenable », etc.

Plus nombreux sont les mots porteurs de valorisations négatives, termes disant la dureté du travail, comme « échignant » et « ingrat » ; appellations sociales péjoratives : « voleux », « putains », « gaupe »... ou exprimant des jugements moraux sans nuances : « sournoués'rie », « mauvais'té », « bassesse », « crapulerie », « un grand malfaiseur », « mauvais », « infâme » ou « sale ». La violence verbale va jusqu'à l'insulte : « salopin », « enflé », « brute », « cochon », « scélérat », « chien », « gadoue »...

L'adjectif « pauvre », antéposé, revient souvent, soit pour exprimer le mépris, la mise à distance ; ou l'empathie — réelle ou affectée. Il en est de même des mots « triste » et « méchant ». Le second sens est le plus fréquemment employé, il traduit la compassion de l'énonciateur pour certains personnages : animaux maltraités, travailleurs pauvres, prostituées ou jeunes domestiques affrontés à la brutalité de la vie sociale, filles qui ont « fauté ».

Les termes que nous avons regroupés ici ne figurent pas dans tous les poèmes, loin s'en faut. Quand ils apparaissent, ils se détachent fortement sur un fond lexical beaucoup plus neutre affectivement. En revanche certains traits syntaxiques sont pour ainsi dire omniprésents.

1. *Dans le Jardin du presbytère* (I, 95).

2. *Le Champ de navlots* (I, 51).

3. *La Belle Jeunesse* (I, 25).

Phrases et passion

Le choix des types de phrases est un des moyens linguistiques les plus efficaces dont disposent les énonciateurs pour traduire leur subjectivité. Chez Couté, les phrases exclamatives, souvent soulignées par des interjections de toute sorte, cris, jurons, onomatopées... sont remarquablement fréquentes. Elles renforcent l'expression du désir, de la volonté, des émotions, comme des commentaires et des réflexions, mais confèrent aussi leur énergie aux affirmations :

*Quand on compte, un sou c'est un sou !
J'compte ! et j'aim' pas donner c'que j'ai¹ !
— Hé l'gas ! T'es mon gas, t'entends ben ?... C'est moué ton père² !*

Elles rythment les récits, marquant les événements forts :

*Pis, crac !... V'là les mauvais's années !
La bell' maison qu'est mise en vente,
Toute ma famill' qu'est ruinée
Et moué que j'm'embauch' coumm' servante³...*

Les interrogations sont également très nombreuses, avec des nuances de sens variées. Des questions surgissent au fil de la pensée d'un personnage :

*Queu jour don' qu'c'est aujourd'anhui ?
J'sés seu'ment pus coumment que j'vis
Depis que j'vas clopan-clopi,
Su' la rout' blanche
Et sous l'souleil qui m'abrutit !
Vouéyons !... c'était hier venterdi
Et ça douet ét'e anhui sam'di ?...
C'est d'main Dimanche⁴ !*

-
1. *Sapré Vin nouveau !...* (III, 41).
 2. *Les Bornes* (I, 31).
 3. *Pourquoi ?* (III, 23).
 4. *Le Dimanche* (G.C.).

D'autres créent un suspens dans un récit, ainsi dans ce passage du *Foin qui presse* (après le départ des invités de la noce, la jeune mariée se serre tendrement contre son époux) :

*Mais quoué don' ?... Soun houmme est là... coumme eun' planche ; [...]
C'est-y qu'i sarch'rait à lir' dans les nuages
La bounne aventur' de leu' jeun' ménage¹ ?...*

Beaucoup sont rhétoriques, telle la réponse désinvolte que fait aux juges la servante accusée du meurtre de son amant :

*Pourquoué ? pourquoué ?
Je l'sais-t-y, moué² ?*

De nombreux textes, nous l'avons vu, sont adressés ; quand l'adresse se combine à une interrogation, rhétorique ou non, l'implication du public ou du lecteur en est considérablement renforcée. C'est le cas, parmi bien d'autres poèmes, dans *Le Christ en bois*, où les exclamations et les questions se succèdent :

*Hé l'Christ ! t'entends-t-y mes boyaux
Chanter la chanson des moignieaux
Qui d'mand'nt à picoter queuqu'chose ?
Hé l'Christ ! T'entends-t-y que j'te cause
Et qu'j'te dis qu'j'ai-z-eun' faim d'voleux³ ?*

La parenté de forme et de sens entre interrogatives et exclamatives est connue ; de nombreuses marques leur sont communes, et elles expriment toute une gamme d'émotions diverses, l'interrogative étant plus impliquante pour l'interlocuteur. Couté fait un large usage des deux types de phrases et les combine souvent. Très nombreuses sont également les impératives, généralement soulignées par un point d'exclamation.

D'autres faits syntaxiques beaucoup plus occasionnels, mais qui ont également pour effet d'associer le public ou le lecteur au point de vue de l'énonciateur, concernent l'usage des pronoms. Datif éthique :

1. *Le Foin qui presse* (II, 33-34).
2. *Pourquoi ?* (III, 23).
3. *Le Christ en bois* (I, 78).

[...] *d'venu fou d'amour*
I' t'y paya des amusettes,
Des affutiaux qu'l'orfèv' du bourg
Vous compt' toujou's les yeux d'la tête¹ [...]

Ou emploi du pronom indéfini qui étend les frontières du « je » :

[...] *Quand on rentre, le carnier plein,*
Coucher auprès de sa Françoise,
Le garde au châtelain :
Ce chien vendu qui fait sa ronde
Vous happe dans le noir².

Le poète rapproche ainsi son public de personnages réprouvés, braconniers ou prostituées. À l'inverse, il use du « ça » pour mettre à distance les bourgeois et leur mode de vie :

Ça s'lèss' viv' coumm' moutons en plaine,
Ça sait compter, pas raisounner³ !

Outre l'impact affectif, la fréquence des phrases interrogatives, impératives et exclamatives — ces dernières en particulier, souvent nominales et relativement brèves — des interjections et apostrophes confèrent aux textes rythme et dynamisme. Elles alternent évidemment avec des passages plus sereins, en phrases déclaratives ; mais la stabilité dans l'univers de Couté est généralement de courte durée, en syntaxe comme dans le déroulement des récits.

Les points de suspension sont très fréquents. Ils renforcent le plus souvent l'interrogation ou l'exclamation ; mais ils sont aussi employés seuls, indiquant des pauses, vides à remplir par le non-dit, invitant le lecteur et/ou l'interprète à aller au-delà des mots. Certains recouvrent une ellipse du récit ; d'autres ont une fonction expressive, ils soulignent les émotions des personnages ou leurs intentions, en particulier l'ironie :

I' faisait un salut à s'en démancher l'bras

1. *La Julie jolie* (II, 73).

2. *Chanson de braconnier* (I, 61).

3. *Le Gâs qu'a mal tourné* (G.C.).

*Et qu'était, ma grand foué ! joliment militaire
D'la part d'un gâs qu'avait jamais été soldat*¹...

Les constructions disloquées et les phrases à présentatifs permettent de suivre l'ordre dicté par l'émotion plutôt que celui, plus rationnel, que respecte la syntaxe de l'écrit. En outre Couté use quelquefois de majuscules pour insister sur certains termes :

*Mais Ell's ! quand on y pens', coumme a's rurin d'ben aise
Les Mari'-Clair' du bourg, les Touénon, les Thérèse*² [...]

Pauses, mise en relief de termes par la syntaxe ou par l'intonation, toutes ces formes caractéristiques de l'oral produisent un effet de naturel. Elles ont également et surtout un intérêt pragmatique, car elles contribuent à l'efficacité de la communication ; elles sont nécessaires aussi bien pour le locuteur, qui élabore son discours et cherche ses mots tout en parlant, et doit s'interrompre pour respirer, que pour le récepteur, dont la mémoire s'appuie elle aussi sur les pauses, les répétitions, la mise en valeur de certains éléments.

Ces caractéristiques de la syntaxe coutéenne sont aussi celles qui confèrent son efficacité au langage dramatique, comme l'ont montré les analyses de Pierre Larthomas³. Celui-ci souligne le paradoxe profond du texte de théâtre — qui est aussi celui de la poésie à dire : les acteurs doivent donner l'impression qu'ils improvisent, et que le texte qu'ils déclament n'est pas véritablement un texte. D'où la nécessité de réaliser un compromis entre langage écrit et langage parlé ; quel que soit le dosage choisi de l'un et de l'autre, écrire un bon langage dramatique, c'est unir sinon des contraires, du moins deux codes en grande partie différents, en particulier du point de vue syntaxique⁴. Le critique signale également un autre point essentiel, affectant entre autres la syntaxe : la nécessité d'introduire dans les textes de théâtre

1. *Môssieu Imbu* (II, 107).

2. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C.).

3. Pierre LARTHOMAS, *Le langage dramatique : Sa nature, ses procédés*, PUF, 2005.

4. La description que donne P. Larthomas de l'oral spontané est assez approximative, car elle est antérieure aux plus importants travaux linguistiques sur cette question ; c'est ainsi que les formes et les fonctions des pauses par exemple, matérialisées chez Couté par les nombreux points de suspension, sont beaucoup mieux connues aujourd'hui. Mais ses analyses sur la tension constitutive du texte de théâtre entre code oral et code écrit restent parfaitement pertinentes.

beaucoup d'émotion, en vue d'impliquer le spectateur, de faire qu'il adhère à une action à laquelle il est extérieur.

Un bon texte dramatique est celui qui, chargé d'affectivité, offre, de ce fait à l'interprète la possibilité d'utiliser le plus d'inflexions possibles. De ce point de vue il y a des textes pauvres et des textes riches¹.

La diversité des types de phrases est essentielle à cet égard. C'est ainsi que les interrogations répétées chez Racine, qui introduisent dans une longue réplique un élément de variété, en modifient le rythme ; outre l'implication affective, la variation des intonations permet d'éviter la monotonie.

Le critique ne prend en considération que deux genres « où l'écrit précède l'oral », pour reprendre ses termes : le théâtre, objet de sa réflexion, et la rhétorique. Qu'en est-il de la poésie à dire ? Ce qui est dit du théâtre reste vrai, avec toutefois des différences essentielles : il n'y a qu'une personne sur scène ; l'interlocuteur privilégié est soit le public, soit un personnage fictif, auquel cas la situation se rapproche de la double énonciation du théâtre ; mais cela reste exceptionnel chez Couté. Le risque de monotonie est beaucoup plus important, comme dans les tirades au théâtre. P. Larthomas signale à ce sujet « la tendance profonde du monologue à redevenir dialogue » ; souvent adressé, à un interlocuteur présent ou absent, il peut contenir des questions et des impératifs, même adressés à soi-même. Le critique prend pour exemple de réussite à cet égard le célèbre monologue de Figaro, très proche syntaxiquement et rhétoriquement des textes longs de Couté².

L'efficacité du texte à dire dépend ainsi de formes syntaxiques et de leur effet de sens : affectivité et subjectivité ; implication du lecteur ; variété des intonations et des structures ; formes empruntées au code oral, et adaptées à la communication en scène. Ces nécessités du genre sont en parfaite coïncidence avec l'univers de Couté : subjectivité des points de vue, passion, conviction ; mise en relief des contradictions, refus du consensus ; une esthétique et une vision du monde profondément dramatiques. En outre les énonciateurs coutéens font constamment usage, et de façon souvent percutante et jubilatoire, des ressources de la rhéto-

1. *Ibid.*, p. 59.

2. On notera la convergence avec Paul Zumthor qui, dans une autre terminologie, signale l'importance de la fonction phatique dans la poésie orale, sous forme d'adresses aux spectateurs par exemple.

rique. Nous ne traiterons ici que des formes les plus récurrentes : répétition et accumulation, antithèses et contrastes ¹.

Dire et redire

Les répétitions sont partout, des formes les plus simples à des anaphores très oratoires, en passant par un éventail très large de dimensions et d'effets de sens.

La reprise d'un terme ou d'un groupe de mots peut s'accompagner d'un développement qui fait avancer la pensée. De telles formes reproduisent celles de l'oral spontané : le locuteur cherche ses mots tout en parlant, précise ou rectifie l'expression :

*C'est tout d'même eun' fill' de pus dans l'pays,
Eun' fill' de pus qu'est bounne à marier* ²...

[...] *C'est pus qu'du feumier à pesent,
Du bon feumier qu'engraiss' ma tarre* ³ [...]

La pensée avance par rebonds successifs. Comme certains des traits syntaxiques analysés ci-dessus, ces constructions produisent un effet de réalisme, d'élocution naturelle ; elles ont également un intérêt pragmatique, car elles facilitent la communication à l'oral. Ce type de reprise apparaît sous des formes plus élaborées ; la dissymétrie peut ainsi souligner la contradiction entre deux idées :

[...] *Pasque, auparavant que d'êt' dev'nu' femme,
All' est devenue eun' femm' de pésan
Dont la vie est pris', coumm' dans un courant,
Ent' le foin qui mouille et les vach's qui breument* ⁴...

L'effet peut être humoristique, comme dans ce passage où la répétition imite le bégaiement de l'ivrogne :

-
1. La symétrie et le parallélisme, ainsi que les images seront traitées ci-après dans des chapitres séparés.
 2. *La Dot* (G.C.).
 3. *Le Champ de naviois* (I, 50).
 4. *Le Foin qui presse* (II, 34).

*Ah ! mon sapré p'quit vin nouveau
 Qu'est 'core au bercieau !
 Et que j'sens qui va, qui va m'fout' par terre¹ !*

Elle peut servir l'art du conteur :

*[...] Et i' r'dev'nait gaîtieu à dévider c'tt' histouère,
 C'tte bounne histouèr' de franc-maçon en mal d'esprit,
 C'tte vieille histouèr' du charpenquier tourneux d'chevilles :
 Le cornard du pigeon et d'la Vierge Marie²...*

Les reprises diffèrent ici la suite de la phrase et créent un suspens, imitant la jubilation du personnage qui tient son auditoire en haleine.

Toute répétition produit un effet d'insistance, mais celui-ci n'est pas central dans de tels passages. Dans d'autres, très fréquents, la figure vise force expressive et persuasion ; elle est alors souvent associée à l'exclamation. La forme la plus simple en est le redoublement, fréquent dans l'oral spontané :

*Mais eun hivar la neig' tomba
 Quinz' jours, troués s'main's, sans fin ni cesse !...
 Épésse, épésse³ !*

La reprise peut comporter l'ajout d'un adverbe intensif :

[...] I's sont casés et ben casés⁴ !

[...] Seul ! tout seul dans le noir⁵.

Ou un développement :

Noël ! Noël ! si ça se peut

-
1. *Sapré vin nouveau !...* (III, 40).
 2. *Môssieu Imbu* (II, 107).
 3. *Les Ch'mins* (I, 77).
 4. *Le Gâs qu'a mal tourné* (G.C.).
 5. *Chanson de braconnier* (I, 61).

*Attends encore ! Attends un peu !...
Attends jusqu'à l'année prochaine¹ !*

Outre la répétition, les métaboles — qu'on peut définir comme des reprises du signifié, introduisant une nouvelle épaisseur de sens — sont fréquentes. Cette figure est souvent coulée dans le cadre rythmique d'un vers :

[...] Tout' peineuse et toute en haillons² [...]

[...] Des coupl's en amour et en joué³...

*Pernant l'Argent, en farfouillant dans les sarrures,
Simp'elment oùsqu'y en avait, aux ceux qui 'nn'avint⁴ [...]*

La reprise exprime souvent la puissance de l'émotion. Elle peut aussi se combiner à l'accumulation, ou alterner avec elle :

*Ma pauvre mère est en lessive...
Maman, Maman,
Maman, ton mauvais gâs arrive
Au bon moment⁵ !...*

C'est la figure privilégiée du désir insatisfait qui occupe tout l'espace mental, comme de la demande instante, de l'appel ou de l'élan vers l'autre :

*La porte !
I's veul'nt pas me l'ouvri'... la porte !
Quoué que j'leu-z-ai fait, qu'i's veul'nt pas que j'sorte ?
Mais ouvrez-la moué don'..., la porte⁶ !...*

-
1. *Noël de la femme qui va avoir un petiot et qui a fait une mauvaise année* (II, 112).
 2. *Les Petits Chats* (G.C.).
 3. *Le Dimanche* (G.C.).
 4. *Les Ch'mins* (I, 76).
 5. *Jour de lessive* (II, 69).
 6. *L'Enfermée* (II, 16).

Dans ces vers, les répétitions soulignent le verbe « ouvrir » et surtout « la porte » ; la rime renforce encore cet effet, de même que le nombre, avec le crescendo des trois premiers vers, puis le retour à l'enfermement. Ces quatre vers eux-mêmes sont répétés plusieurs fois, puisqu'ils constituent le refrain. En outre les exclamations, la question, l'impératif, qui sollicitent puissamment la réaction de l'auditeur, les points de suspension contribuent à l'effet qu'on pourrait qualifier d'expressionniste. On retrouve des traits analogues dans le passage suivant où s'exprime l'attirance passionnée :

*Ah ! comm' t'es belle à c'souèr, petiote !
 Ah ! comm' t'es belle ! Et qu' tes yeux brillent !
 Ta main ! Coumm' alle est p'tiote et blanche ! [...]
 Tes ch'veux, c'est eun' souée souple et fine,
 Eun' vrai' caress' quand qu'on les touche ;
 Et ta bouche est frâch' coumm' deux guignes,
 Que j'présum êt' si douc's, si douces¹ !*

La reprise accentue la véhémence dans telle ou telle réplique :

Non, que j'dis, non ! j' te r'caus'rai pas² !...

Ou dans un discours plus ample et oratoire, ici celui qu'un vagabond adresse à une statue :

*Vout' figur' n'a ren qui déplaise [...]
 Mais, pour la fér' vouér en plein bronze [...]
 Comben qu'ça coûte ?...*

*Dix mill' francs !... Et putoût pus qu'moins !
 Qu'i's gueul'nt partout, les citouéyens
 D'vout' vill' native,
 Dix mill' francs !... Au prix oùsqu'est l'pain,
 Ca frait comben d'hotté's, comben
 D'mich's de quat' liv'es ? [...]*

Dix mill' francs ! – Ça vous fait bell' jambe,

1. *En revenant du bal* (G.C.).

2. *Sapré Vin nouveau !...* (III, 41).

*À vous qu'on r'trouv'rait pas un memb'e
 Dans la tarr' nouére !
 Dix mill' francs pour eune estatue !
 Dix mill' francs ! Dix mill' francs d'foutus !
 C'est ça, la glouère¹ ?...*

Les grands poèmes à dire usent fréquemment de l'anaphore, comme des autres ressources de la rhétorique ; ainsi dans le vibrant plaidoyer que sont *Les Gourgandines*, où elles s'allient à d'autres figures, images en particulier, et à la puissance oratoire de l'alexandrin.

Mais la répétition est souvent aussi associée à l'enfermement, l'endoctrinement, l'immobilisme de l'ordre et de la routine, comme dans *L'École* où elle souligne le rabâchage du maître :

*De d'ssus soun estrad' le mét' leu-z-explique
 C'qu'on y a expliqué quand il 'tait coumme eux².*

Les colporteurs de ragots aussi ressassent :

*All' 'tait à Paris, qu'jaspotait tout l'monde ;
 All' 'tait à Paris, qui fesait la gouépe³ !*

Ailleurs la figure exprime l'obéissance mécanique des soldats — en contraste avec le libre arbitre dont ils étaient si fiers quand ils étaient électeurs — puis la monotonie et la longueur de leur marche :

*— Feu ! — qu'on leu' dit — Et i's font feu ! — En avant Arche ! —
 Et tant qu'i's peuv'nt aller, i's marchent, i's marchent, i's marchent⁴...*

La monotonie peut être celle d'une vie entière⁵. L'enfermement peut prendre la forme de la reproduction d'une situation d'une génération à l'autre :

-
1. *Discours du traîneux* (G.C.).
 2. *L'École* (G.C.).
 3. *La Dot* (G.C.).
 4. *Les Électeurs* (II, 15).
 5. Voir *Le Dimanche*, *Le Tournevire aux vaisselles*.

Enfant d'peineuse, i' s'rait peineux¹ [...]

*Ainsi toujours peinant, souffrant,
Il deviendra grand ;
Et son tour enfin, viendra d'être
Le charretier-maître
Faisant peiner, faisant souffrir
Un autre martyr² [...]*

Mais selon les poèmes cette figure peut prendre des sens très différents. Y compris celui de succession rapide des événements ; dans le passage ci-dessous les reprises lexicales sont soulignées par l'anaphore de « V'là qui/que », l'effet est renforcé par le passage de l'imparfait au présent :

*[...] Et, v'là qu'un jour qu'i' voulait bouère,
L'gâs au châ't'lain rent'e à l'auberge ;
Je l'voués r'veni' le lend'main même
Et, de l'vouer, v'là mon cœur qui saute !
I' r'vient toujou's et v'là qu'je l'aime³ !*

Nous ne pouvons donner qu'un aperçu des formes et des sens que prend la reprise de termes chez Couté, tant cette forme est fondamentale ; elle est traitée ici au micro-niveau syntaxique, mais nous la retrouverons parmi les effets comiques, ainsi qu'au macro-niveau du mouvement des poèmes. On sait que la répétition est essentielle en poésie comme dans la chanson ; il en est de même au théâtre, et nous nous appuierons encore une fois ici sur les analyses éclairantes de Pierre Larthomas, qui propose d'aborder les rythmes du langage dramatique en distinguant le rythme proprement dit — répétition de mots mais aussi du signifié, quand la même idée est exprimée à plusieurs reprises de façons différentes — du nombre, à savoir la longueur relative des différents membres de phrase ; ainsi que du tempo, mouvement lent ou rapide du texte⁴. Le critique indique que dans le langage courant, les effets de rythme au sens ainsi défini sont très rares, alors que dans le dialogue dramatique

1. *Les Petits Chats* (G.C.).

2. *Petit Porcher* (III, 16).

3. *Pourquoi ?* (III, 23).

4. *Le Langage dramatique, op. cit.*, III^e partie, chap. VI, « Rythme, nombre et tempo », p. 308-330.

ils peuvent être très fréquents ; il montre la richesse de ce genre de structure et leur efficacité chez Molière, et l'oppose à cet égard à Beaumarchais, qui n'en use pratiquement pas. On a là deux façons différentes de concevoir la relation entre oral spontané et langage dramatique, le langage de Molière étant beaucoup plus stylisé.

Chanson, poésie, théâtre, tous ces genres qui usent largement de la répétition sont à l'origine oraux, même s'ils connaissent également aujourd'hui une forme écrite. Les analyses de Paul Zumthor permettent de rendre compte de ce trait commun en le replaçant dans une perspective beaucoup plus vaste. Dans le chapitre qu'il consacre à la spécificité de l'organisation du « texte » oral¹, P. Zumthor signale que la caractéristique la plus universellement notée par les ethnologues est la récurrence d'éléments textuels. Il retrace l'évolution des élaborations théoriques de cette observation, depuis la théorie du « style formulaire » ; quant à lui, il propose de concevoir ce phénomène de façon englobante en l'étendant à toutes sortes de répétitions et de parallélismes à tous les niveaux du langage : répétitions de strophes, de phrases ou de vers entiers, de groupes prosodiques ou syntagmatiques, de tournures, de formes grammaticales, de phonèmes, d'effets de sens ; celles-ci pouvant être très localisées, et/ou envahir tout le texte. Les récurrences

[...] tissent dans le discours des fils associatifs qui, multipliés, entrecroisés, y engendrent un autre discours, opérant avec les éléments du premier [...]. À mesure que s'écoule la durée du chant, s'établissent équivalences ou contrastes comportant (car le contexte se modifie, fût-ce imperceptiblement) de subtiles nuances : chacune d'entre elles, reçue comme information nouvelle, accroît la connaissance à laquelle nous invite cette voix [...]. Sous toutes les formes où elle se réalise, la récurrence discursive constitue le moyen le plus efficace de verbaliser une expérience spatio-temporelle, d'y faire participer l'auditeur².

P. Zumthor illustre son analyse d'exemples tirés d'une culture encyclopédique ; des Indiens Hopi aux Polynésiens, des Toungouses aux festivals pop, en terminant par les « répétitions incantatoires de certaines chansons de Brel ».

Tous les traits en effet évoqués ici se retrouvent dans les textes de nos chansonniers : seuls « poètes oraux », jusqu'à nouvel avis, produits par la civilisation industrielle. Les contraintes techniques

1. Introduction à la poésie orale, op. cit., chap. VII, « À ras de texte », p. 125 sqq.

2. Ibid., p. 142-143.

*dues à l'utilisation des médiats ne semblent pas avoir bouleversé les fondements d'une poésie immanente à la diversité des cultures et tenant à l'ontologie de la voix vive*¹.

Visant ici à rendre compte d'une autre forme de poésie orale, celle qui se disait sur les scènes parisiennes au tournant du siècle, nous pouvons cependant nous appuyer sur ces analyses ainsi que sur les travaux linguistiques portant sur les énoncés oraux pour poser que la répétition est une dimension essentielle de l'efficacité esthétique de ces textes ; ce qui est vrai des textes chantés l'est plus encore des textes dits. Les reprises constituent en effet une forme inhérente à l'oral spontané que toute forme artistique orale élabore. Mais comme la plupart des signes linguistiques, elles peuvent prendre des sens différents selon le contexte. L'usage qu'en fait Couté est lié à sa vision du monde, en particulier à la force et la passion avec lesquels s'expriment ses énonciateurs. Mais ceux-ci, nous l'avons vu, sont nombreux et vivent des expériences très différentes.

Le choc des subjectivités

On pourrait transposer aux êtres qui peuplent l'univers de Couté la célèbre appréciation de Baudelaire sur Balzac : « Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même [...] chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule². » Chez Couté aussi, les personnages ont en commun l'énergie ; ils ne la mettent pas dans leur volonté, mais plutôt dans le désir : puissant et tenace désir de vivre et d'être heureux, de jouir et de s'épanouir ; énergie qui donne forme à leur parole, arme essentielle et quelquefois dernier recours de l'affirmation de soi, de la résistance têtue au malheur. Même les êtres les plus isolés socialement — vagabonds et marginaux, délinquants ou criminels, vieillards... — échappent au silence ou au mépris par la parole passionnée qui dit ce qu'ils vivent. Même ceux dont la vie personnelle est brisée, marquée par la frustration, l'injustice, la perte, ne sont jamais tout à fait résignés, puisque leur voix se fait entendre.

1. *Ibid.*, p. 144.

2. Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », *L'Art romantique*, notices et notes de Jacques Crépet, Conard, 1925, p. 168.

Mais si les subjectivités sont aussi radicales les unes que les autres, les points de vue des personnages diffèrent. Cela se manifeste par l'antithèse, et avec elle toutes les formes de l'opposition et du contraste, qui sont parmi les figures favorites de Couté. Comme la répétition, il s'agit là d'une forme-sens très prégnante qui peut prendre toutes les dimensions, d'un groupe de mots à l'ensemble d'un texte. Oxymores et parallélismes :

*Écoutez ça, les bonnes gens
Petits de cœur et gros d'argent¹ !*

Chiasmes :

*L'Amour m'a fait saigner un jour
Et puis j'ai fait saigner l'Amour² [...]*

L'antithèse peut affecter des unités plus grandes : une strophe, une péripétie de la narration, ou dans certains textes la composition d'ensemble. Outre les antithèses proprement dites, nombreux sont les contrastes, paradoxes, expressions oxymoriques comme « tendresses à bon compte » (à propos de la prostitution) ou « vieille à trente ans ».

Ces figures mettent en relief les oppositions ou ambivalences qui structurent l'espace, les couleurs, le mouvement ou l'immobilité ; de même que les contradictions sociales entre classes, sexes, générations. Ainsi dans *Le Dimanche* où un vagabond décrit le déroulement prévisible de la journée, pour lui et pour ceux qui la passent en famille ; chaque strophe est antithétique, l'inégalité étant aussi portée par la prosodie — six vers consacrés aux villageois, un seul au vagabond :

*Les famill's mettront l'pot-au-feu,
Lich'ront la soupe et bouff'ront l'bœuf
Autour d'eun' napp' blanche et dans l'creux
Des assiett's blanches.
Et pis les homm's, après baffrer,
Iront s'saouler au cabaret...*

-
1. *L'Amour qui s'fout de tout* (I, 15).
 2. *Cantique païen* (G.C.).

*Coumm' tous les aut's jours j'me tap'rai...
C'est d'main Dimanche¹ !*

Dans *Les Ch'mins*, les apparences sociales sont opposées au sens moral des actes des personnages qui font des choix de vie différents. Les similitudes sont soulignées par des reprises et des parallélismes, ainsi que par un retournement narratif qui les conduit à échanger leurs places ; antithèses et oppositions parcourent également le poème, culminant dans la conclusion :

*Mais ca se r'ssemb'el tout d'mêm' ben
Eune hounnet' femme et eun' putain,
Eun hounnéte houmme et eun' crapule² !*

Le texte réunit ce que la société sépare, annulant les différences sociales. Ailleurs c'est la mort qui joue ce rôle :

*J'en ai-t-y vu d'ces entarr'ments :
J'ai vu passer c'ti du p'tit mioche
Et c'ti du vieux d'quater' vingts ans ;
J'ai vu passer c'ti d'la pauv' fille
Et c'ti des poqu's aux bourgeoisieux³ [...]*

Autre poème, autre structure, autre histoire — mais ici aussi c'est la mort qui intervient pour anéantir l'ordre social ; l'opposition souligne la rupture, elle-même suivie d'une accumulation :

*Et l'charr'quier, qui m'nait gens et bêtes,
Peut pus s'mener... son cœur s'arrête,
Ses yeux s'brouill'nt, sa raison fout l'camp⁴ [...]*

1. *Le Dimanche* (G.C.).

2. I, 77.

3. *Le Champ de naviots* (I, 50).

4. *Le Charretier* (I, 74).

Mais cette figure peut aussi souligner des contradictions dans le comportement d'un même personnage : Môssieu Imbu, notable petit-bourgeois pris entre ses divers conformismes, ou les électeurs aveuglés par l'idéologie républicaine ; le charretier, monté dans l'échelle sociale, devenu « grous électeur » :

[...] *Qui fait manger des ouvriers
Et, pour la peïn', mèn' leu's consciences
Coumm' des ch'vaux et coumm' des soldats :*
« Allez à la mess' !... Y allez pas !...
Lisez ci !... Votez pour c'ti-là¹ !... »

Ici les contradictions soulignent le pouvoir absolu du patron sur les ouvriers. Elles traversent aussi la vie des opprimés, disent l'injustice et ses paradoxes ; dans la vie des prostituées, condamnées à donner du plaisir sans en éprouver ; ou dans celle du « fondateur de canons » dans le poème éponyme : conflit douloureux entre la nécessité de vivre et celle de travailler à la fabrication d'armes qui tuent, « outils de trépas », « instruments à blessures² ».

Les figures de l'opposition et du contraste sont ainsi un des moyens de contester l'idéologie unifiante et intégrante de la III^e République. Mais elles sont également récurrentes dans les poèmes d'amour, où elles expriment les contradictions profondes dans la relation à l'autre. Conflictuel ou ambivalent, l'amour s'accompagne de souffrance, le désir de durer de celui de changer, la puissance de l'attraction passionnée de l'échec dans le domaine affectif :

*J'ai fait des bleus sur ta peau blanche
À grands coups de baisers déments³ [...]*

Deux modes de contact des corps disent ici l'amour et la haine mêlés.

Les mêmes figures peuvent, beaucoup plus rarement, exprimer une vision du monde harmonieuse, où la mort et la vie, la laideur et la beauté ne sont que deux faces d'une même réalité :

C'est d'l'ordur' que tout vient à naît'e :
Bieauté des chous's, bounheur du monde⁴ [...]

1. *Ibid.*

2. *Le Fondateur de canons* (II, 37).

3. *J'ai fait des bleus* [...] (II, 68 ; caractères romains ajoutés par nous).

4. *L'Odeur du fumier* (G.C.).

Certains textes combinent répétition et opposition, mettant les points de vue face à face. Un même terme peut être repris, son sens fluctuant en relation avec la situation, l'énonciateur, le contexte ; ainsi dans *L'Enseigne* où le terme de « pauv'er », au sens de « malheureux », qualifie les deux personnages : le vagabond et de l'aubergiste qui lui refuse un coin pour passer la nuit. Mais il n'a pas le même sens — le vent empêche le premier de dormir, tandis que l'autre meurt de froid. Il arrive aussi que le narrateur et le personnage fassent assaut de répétitions : ainsi dans *Les Bornes* où le riche propriétaire martèle son discours autoritaire, à coups d'impératifs ; et le narrateur, dans son commentaire ironique, use des mêmes procédés. De même M^ossieu Imbu, on l'a vu, remplit ses discours de mots certes creux mais énergiquement répétés ; or à la fin du texte, quand le poète prend le relais, il emploie la même rhétorique. Dans *L'École* également, aux anaphores du maître — la répétition n'est-elle pas la mère de la pédagogie ? — font écho celles du narrateur.



Formes des phrases, choix lexicaux, répétitions et insistance, oppositions, tous ces traits donnent forme à un rapport au monde caractérisé par la puissance des émotions et une très vive conscience des contradictions. L'univers de Couté est le lieu d'expression et d'affrontement de subjectivités passionnées. Personne ici n'est neutre, ni ceux qui parlent ni ceux dont on parle ; les personnages qui défendent les valeurs bourgeoises ne sont pas moins convaincus que les autres d'être dans le vrai, et le disent avec la même énergie. Tous sont engagés dans la recherche du bonheur, processus dynamique et jamais abouti. Cette esthétique expressionniste, visant à dire et communiquer les émotions avec force, jointe à la mise en pleine lumière des contradictions entre situations ou points de vue, implique le spectateur ; les êtres qui parlent ici ne se contentent pas d'une attention flottante, le public se trouve pris dans l'affrontement des voix, sommé de réagir. L'œuvre tend en effet à agir sur le lecteur, à libérer les forces du désir, à donner l'envie de jouir de la vie, fût-ce au prix de bouleversements profonds. Pour cela, elle vise à susciter une prise de conscience de ce qui freine l'épanouissement des êtres, à provoquer la révolte contre l'injustice, le gâchis, la violence quotidienne faite aux faibles par les puissants.

Au-delà de la lutte sociale, ouverte et essentielle, les mêmes traits disent la lutte plus sourde et plus désespérée avec soi-même, ou contre le passage du temps. Cette vision du monde profondément dialectique confère aux textes heurtés et violemment contrastés une grande efficacité dramatique.

Le rire et les rieurs

Si la poésie de Couté est chargée d'émotion, cela n'exclut en rien le rire ou le sourire ; les différentes tonalités coexistent dans l'œuvre et contribuent ensemble à lui donner sa couleur. Il arrive qu'un thème traité de façon humoristique ou satirique dans un texte soit repris ailleurs sur le mode lyrique. Mais le plus souvent rire et gravité se mêlent dans des nuances et des proportions variables ; ironie amère, satire jubilatoire, franche gaîté qui laisse place à la réflexion, éclair d'humour dans un texte très sombre... Les modes de passage d'un ton à l'autre varient eux aussi considérablement, allant de ruptures à des modulations subtiles.

Tout aussi diverses sont les formes du comique. Pour les décrire, nous n'entrerons pas dans les distinctions qui ont pu être faites entre comique et humour, mais adopterons une perspective plus englobante en vue de cerner tout aspect de l'écriture qui vise à faire rire ou sourire ; nous emploierons donc indifféremment l'un et l'autre terme. Cette approche, qui est celle de nombreux travaux récents, convient à notre propos, car elle permet de rester au plus près des textes, et de percevoir la multiplicité des effets¹. Nous proposerons ensuite une appréciation du sens et de la place de la communication comique dans l'univers du poète².

1. Nous renvoyons en particulier aux travaux de l'association CORHUM (Association pour le développement des recherches sur le comique, le rire et l'humour) et à sa revue *Humoresques*, publiée conjointement avec le CRIH (Centre de recherche interdisciplinaire sur l'humour), Université Paris VIII.

2. Certains éléments de ce chapitre ont été publiés dans : Élisabeth PILLET, « Rire des paysans — rire avec les paysans : À propos de Gaston Couté », *Humoresques*, CORHUM/CRIH, Paris VIII, n° 19, 2004 : « Rires marginaux, rires rebelles », p. 31-46.

Un rire moderne

La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné comprend des textes graves — une trentaine, dont la moitié sont des romances d'amour ; et une vingtaine d'autres dont la dominante est comique ou satirique¹. Mais la plupart allient sérieux et humour.

Quelques passages humoristiques peuvent éclairer un texte amer ou véhément, ou introduire une note souriante dans un poème d'amour. La configuration peut aussi être inverse ; c'est ainsi que dans un texte très satirique, *Alcide Piédallu*, où Couté prend pour cible la poésie de circonstance républicaine, le ton change brusquement au détour d'un vers pour dévoiler ce que masque cette production de commande : l'exploitation, la mort et la souffrance ; dissonance aussitôt suivie d'un retour au comique². Ou c'est un poème d'amour léger, *La Casseuse de sabots*, qui se termine sur une note sombre.

Certains textes sont composés en mouvements successifs, passant nettement, souvent même brusquement d'un ton à l'autre : c'est ainsi qu'à l'extrême fin de *Môssieu Imbu*, la satire de la respectabilité républicaine et petite-bourgeoise fait place à un plaidoyer passionné pour des valeurs plus authentiques. Dans *Le Foin qui presse*, à l'évocation truculente de la fête de famille réussie succède le récit de la triste nuit de noces, puis l'anticipation de l'avenir désespérant qui attend la jeune mariée.

Bien des poèmes mêlent intimement humour et gravité. C'est souvent le cas des monologues de vagabonds : *Après vendanges* et *Les Mangeux d'terre* portent un regard très satirique sur les paysans ; *Le Christ en bois* et *Le Discours du traîneux* désacralisent par le rire respectivement le Christ et la statue du grand homme, et à travers eux les institutions et les valeurs qu'ils incarnent. Mais tous disent en même temps, avec une profonde amertume, la frustration, la souffrance, l'injustice du sort fait aux miséreux. De même, *La Julie jolie* comporte une dimension comique — le motif traditionnel de la servante maîtresse — soulignée par certains aspects de l'écriture, mais également un côté sombre : dureté de cœur des deux personnages, avilissement du fermier. La contradiction entre le découragement devant les difficultés économiques qui s'accumulent et le désir de faire une fête, de passer quand

1. Parmi ces derniers, quelques chansons d'un comique très appuyé ne se distinguent guère du tout-venant de la production de café-concert : chansons de « poivrots » ou satire stéréotypée des Belges ; nous ne traiterons pas ici de ces productions, que nous supposons alimentaires.

2. Voir *Alcide Piédallu*, str. 4 (I, 11).

même un bon moment, de rire et de plaisanter, est au cœur de *La Chandeleur*. Dans un autre registre, *Hymne au vin nouveau* est un texte à la fois parodique et sérieux, lyrique et provocateur — vis-à-vis de la religion comme de la morale bourgeoise. Enfin certains poèmes, plus complexes, présentent à la fois des modulations et des ruptures entre tonalités¹. Dans tous ces textes, dont beaucoup sont parmi les plus appréciés du public, le poète passe d'un ton à l'autre, d'une façon caractéristique du rire « moderne » dont les cabarets artistiques sont un des hauts lieux².

Les formes du comique

Le comique chez Couté comporte toute une gamme d'effets, des plus subtils — jeux sur l'implicite, connivence, ironie... à d'autres très appuyés, jusqu'au farcesque. On retrouvera ici certains faits de style abordés aux chapitres précédents, rhétorique en particulier ; ce qui ne doit pas surprendre, car comme l'ont montré différentes recherches sur le rire, il n'existe pas de rhétorique sérieuse distincte d'une rhétorique comique³. D'autres formes relèvent plus spécifiquement de l'écriture poétique : jeux verbaux, figures, images, sonorités et rythmes ; d'autres encore évoquent le théâtre ou l'art du conteur. Cette diversité renvoie aux caractéristiques des genres, à la fois poétiques et oraux, que pratique Couté. Par ailleurs, comme ceux qui visent à émouvoir, les effets comiques sont de toutes les dimensions, du micro-niveau du lexique jusqu'au mouvement d'ensemble d'un poème.

L'approche analytique que nous adoptons ici présente l'inconvénient de dissocier des aspects de l'écriture qui dans les textes coexistent et interagissent ; or la convergence d'effets divers contribue de façon essentielle à leur efficacité. Nous adhérons à cet égard à la conception de Jean Sareil, pour qui un bon texte comique agit avant tout par la multiplicité des effets. Celle-ci est caractéristique de l'écriture de Couté et apparaîtra dans plusieurs des passages que nous commenterons, même s'ils sont choisis pour illustrer un procédé précis ; seule la lecture ou l'écoute des textes dans leur intégralité peut évidemment rendre compte de leur efficacité.

1. Voir par exemple *Le Gâs qu'a mal tourné, Les Électeurs, Mòssieu Imbu*.

2. Voir Daniel GROJNOWSKI, *Aux commencements du rire moderne [...]*, op. cit.

3. Voir en particulier Jean SAREIL, *L'Écriture comique*, PUF (coll. « Écriture »), 1984.

Répétition

De nombreux ressorts comiques se fondent sur la répétition. Mots creux dans un discours monologique, comme dans *Môssieu Imbu*, où le ressassement associé au conformisme est un thème-forme central :

*Môssieu Imbu est môrt, est môrt et entarré !
 Môssieu Imbu !... un gâs qui v'nait d'êt' décoré
 Pour pas avouèr mis d'cess' depis qu'il 'tait au monde
 À bagosser : « Imbu !... Imbu !... » et qu'était pus
 Counnu qu'sous c'sobriquet à dix yieu's à la ronde...
 Môssieu Imbu est môrt, est môrt et entarré !
 I' dira pus : « Imbu !... Imbu !... », Môssieu Imbu¹ !*

La répétition par le narrateur des mots emphatiquement prononcés en « ô » parodie et souligne les répétitions dans le discours du personnage. Ailleurs, une même réplique revient alors que les situations changent : deux vagabonds tentent vainement d'attendrir le cabaretier, le boulanger, puis une jolie fille et, en désespoir de cause, la mort venant, le curé ; ils se voient refuser vin, pain, amour... et enterrement par la même phrase :

— *Les gâs, v'avez-t-y des sous ?*

La situation — rejet sans pitié des vagabonds, qui meurent abandonnés de tous — pourrait être traitée sur un ton pathétique, et nous avons vu qu'elle l'a été abondamment dans les chansons sociales. Couté, qui l'aborde souvent sur le mode d'une violente protestation, choisit ici le traitement comique ; dans la dernière strophe, la mort est apprivoisée par l'euphémisme populaire, ainsi que par la loufoquerie de la situation — les vagabonds continuent à négocier tout en mourant :

*Hé ! Môssieu l'curé, au templ' du bon Dieu...
 J'somm's deux chemineux qui cassons nout' pipe,
 Mais qu'ont ben vécu dans les bons principes !
 Hé ! Môssieu l'curé, au templ' du bon Dieu*

1. II, 106.

2. *Les Deux Chemineux* (G.C.).

*Vous nous direz-t-y eun' prière ou deux
Avant qu'on nous jitt' tertous dans l'mêm' trou¹ ?*

Ce procédé est bien connu du théâtre — « du mécanique plaqué sur du vivant » selon la célèbre formule de Bergson ; mais il convient aussi à la forme de la chanson à refrain, comme à celle du récit humoristique — on sait l'usage qu'en fait un Voltaire. Dans tous les cas, le personnage qui répète devient risible par sa rigidité, son inadéquation à la complexité de la vie.

L'effet comique peut aussi être dialogique, quand le narrateur reprend et commente les paroles d'un personnage (Môssieu Imbu, anticlérical comme il se doit, est furieux contre « les curés ») :

*[...] Et pis qu'i's prenn'nt pas d'gants pour chatouiller les fesses
Aux femm's et aux garçail's dans leu bouéte à confesse...
Moué!... j'veux pas qu'la bourgeoués' foute el' pied à la messe !*

*C'est vrai!... Mame Imbu foutait pas l'pied à la messe !
Tout d'même, il 'tait cocu... cocu coumme à confesse :
I' gagnait trop souvent l'notaire à la manille,
Le p'tiot notair' qu'avait des si fin's moustach's breunes² !*

La répétition peut affecter un comportement, comme dans *Sapré Vin nouveau* : les énergiques affirmations du personnage — un de ces propriétaires aisés et sûrs d'eux qui sont parmi les cibles favorites du poète — sont contredites par ses brusques revirements après boire. Successivement, il refuse sa fille à un prétendant, puis la lui accorde ; se brouille, puis se réconcilie avec son voisin ; chasse un vagabond, puis lui ouvre les bras. À partir de la deuxième situation, on s'attend à la troisième ; à cet égard la structure du texte est proche de celle de certaines histoires drôles.

1. *Ibid.*

2. II, 107.

Contradictions

La répétition, dans *Sapré Vin nouveau*, souligne la contradiction du personnage avec lui-même. On retrouve ce motif comique dans d'autres textes ; ainsi dans *Les Gourgandines* où le mensonge de la parole stéréotypée (ici, religieuse) est mis en relief par une antimétabole :

[...] *D'avant l'église à Mari' qu'a conçu sans péché
Leu's noms sont écrasés sous les langu's des bigottes
Qu'un malin p'tit vicair' fait pécher sans conc'vouèr*¹ [...]

La figure est soulignée par la symétrie du rythme ; elle se combine à l'image comique de la langue hypertrophiée. Dans certains poèmes ce motif donne lieu à des développements jubilatoires. Ainsi la double morale des villageois qui rejettent sans pitié les filles-mères pauvres, dont beaucoup deviendront prostituées en ville ; mais les accueillent à bras ouverts si elles reviennent nanties d'une confortable aisance :

*Vous s'rez des dam's à qui qu'on donne un çartain âge ;
Vous tortill'rez du cul dans des cotillons d'soué ;
V'aurez un p'tit chalet, près des ieaux ou des boués,
Que v'appell'rez « Villa des Ros's, ou des Parvenches ».
L'curé y gueultounn'ra avec vous, les dimanches,
En causant d'ci et d'ça, d'morale et d'tarte aux peurnes ;
Vous rendrez l'pain bénit quand c'est qu'ça s'ra vout' tour ;
L'Quatorz' juillet, vous mérit'rez ben d'la Patrie :
Ça s'ra vous qu'aurez l'mieux pavouésé de tout l'bourg ;
Le burieau d'bienfaisanc' vienra vous qu'ri' des s'cours ;
Aux p'quits drôl's des écol's vous f'rez offer de prix,
Et vous s'rez presque autant que l'mâ'r' dans la coummeune.*

*...Ah ! Quand c'est qu'vous mourrez, comben qu'on vous r'grett'ra [...]
Vous s'rez eun' saint' qu'on r'meun' gîter aux d'meur's divines*² !...

L'anaphore du pronom et des futurs souligne l'accumulation de signes de respectabilité — bien que les dames continuent à « tortiller du cul »... rappel malicieux de leur ancienne pro-

1. *Les Gourgandines* (II, 56).

2. *Les Gourgandines* (G.C.). « Peurnes » : prunes.

fession. L'accumulation suit une gradation que même la mort n'arrête pas — au contraire ; l'émotion est alors à son comble, ce qu'exprime l'exclamation finale, écho ironique des paroles prononcées à l'enterrement.

Dans *Môssieu Imbu*, les contradictions entre les actes et les paroles du personnage, entre ce qu'il croit ou prétend être et ce qu'il est, et même entre ses actes, jouent un rôle central. Couté s'en donne à cœur joie dans ce texte, un des plus satiriques qu'il ait écrits, usant en particulier des figures de l'opposition, renforcées par des anaphores et des accumulations, ainsi dans ce passage :

*Il 'tait memb' d'eune flopé' d'sociétés d'brav's gens,
Et des foués président — d' quoué qu'il 'tait honoré —
Société d'secours mutuels et d'gymnastique,
Société d'tir et société d'musique !
Société d'tempérance et, tout en mêm' temps,
Société des francs-buveurs : les « Amis d'la vigne » !
Il 'tait perdu dans les rubans et les insignes :
Les mains qui s'quienn'nt, les p'tit's lyr's, les grapp's ed' raisin
Et aut's verrotaill'ris d'petzouill's civilisés
Qui bê'nt coumm' gueul' de four d'vant cell's-là des sauvages¹ [...]*

Les premiers vers peuvent laisser penser que l'énonciateur porte sur le personnage une appréciation positive ; d'autant que ce dernier intervient pour faire part de son point de vue avec une réplique stéréotypée, créant un premier effet humoristique. Mais le narrateur reprend la parole, et la garde, pour exposer sa vision des choses avec une rhétorique d'une redoutable efficacité. L'anaphore de « société » introduit une accumulation : de la diversité des appartenances, on passe à l'antithèse ; une seconde accumulation succède à la première ; le mouvement culmine dans les deux derniers vers qui amplifient la perspective, de Môssieu Imbu à un groupe beaucoup plus vaste ; l'antithèse stéréotypée « civilisés »/« sauvages » est subvertie par l'oxymore « petzouilles civilisés » et surtout par les images, l'une inversant le cliché (les civilisés avides de « verrotailleries »), l'autre renforçant l'effet par l'hyperbole « béer comme gueule de four » qui achève de tourner les victimes en ridicule. Aux figures s'ajoute l'effet du rythme : si les deux premiers vers sont des alexandrins, les suivants sont

1. *Môssieu Imbu* (II, 108).

de mètres irréguliers, ajoutant à l'effet d'incohérence ; l'énumération des insignes se fait en trois groupes de longueur inégale, tandis que les deux derniers vers sont des alexandrins classiques. Les sons participent également de l'expressivité : occlusives, groupes de consonnes, et répétitions du son [r] dans l'énumération des insignes et le vers suivant ; ces sonorités heurtées disparaissent dans le dernier vers, qui se déploie avec ampleur et aisance. On a ici un exemple de la convergence de ressorts comiques très divers.

Comique carnavalesque

D'autres effets relèvent du comique carnavalesque ; c'est le cas de certains scénarios narratifs présents dans la farce et les fabliaux, qu'on retrouve dans la comédie et plus près de nous dans le cinéma de Chaplin par exemple : un personnage riche et puissant, mais dur et égoïste, est mis en échec et ridiculisé, souvent par de plus faibles que lui — chez Couté, généralement par l'infidélité de sa femme, l'ivresse, ou la mort¹. On reconnaît ici des thèmes que le poète aborde ailleurs sur le mode sérieux : l'égalité de tous devant la mort, la puissance subversive de l'attraction sexuelle et du sentiment amoureux. Sur le mode comique, le scénario prend des formes diverses, parmi lesquelles celle du chassé-croisé, comme dans *Les Braconniers* où le châtelain surveille étroitement son gibier, oubliant de faire surveiller sa femme :

*Et c'est c'qui fait qu'pas mal de ceux
Qu'on chasse comm' des bêt's infâmes
Des grands bois de chên's à Mossieu
Rentr'nt dans les draps fins à Madame*².

L'effet de surprise produit par les oppositions est comparable à celui du théâtre ou du cinéma, quand un personnage sorti par une porte réapparaît immédiatement par une autre. Il est souligné par la rime ainsi que par la syntaxe et le rythme : les braconniers chassés en trois vers reviennent en un seul.

1. Voir par exemple *Sapré Vin nouveau !...*, *L'Enseigne*, *La Julie jolie*, *Les Bornes*.

2. I, 32.

Une autre forme de comique carnavalesque est la désacralisation par la mention d'une fonction corporelle, des excréments, ou d'une partie du corps basse. C'est ainsi que le paysan de *La Chandeleur* parvient à rire de sa misère :

*Et moué que je vas être vendu !
Bah ! Si l'huissier arrive
Je lui coll'rons la poêle au cul
Pour y montrer à vivre ¹ !*

Ou un vagabond, de l'avarice des paysans riches :

*En Beauc' vous les connaissez pas ?
Pour que ren n'se parde,
Mang'rint on n'sait quoué ces gas-là,
I's mang'rint d'la marde ² !*

Accélération

Le rire peut encore naître du rythme des actions, accéléré comme dans un film muet ; ainsi dans cette évocation de la journée chargée d'un paysan :

*L'matin, au coup d'clairon des oés
On saute à bas au grand galop,
Et l'on s'en va-t-aux champs piocher
Jusqu'à midi à nout' clocher.
À midi, on casse un morceau
Pis on r'pioch' tout l'temps du tantôt.
Le souer, on rentre à la maison
Pour manger la soupe au cochon,
Et, près d'sa femme eun' foués couché,
Avant d'dormi' faut 'cor... bûcher ³.*

1. I, 56.

2. *Les Mangeux d'terre* (II, 97).

3. *Les Tâches* (III, 48).

Dans les deux premiers vers, le comique tient à la fois à l'expression hyperbolique du mouvement et aux images : les oies devenues militaires, les êtres humains animalisés, dans une inversion carnavalesque. La succession rapide des expressions de temps amène ensuite à la chute du dernier vers, avec le double sens sexuel, autre procédé carnavalesque. Cette strophe est la première du poème ; au cours des trois suivantes, le rythme effréné de la journée devient celui de la semaine, de l'année, puis de la vie ; le personnage, et l'auditeur ou le lecteur avec lui, est catapulté vers la mort à travers un programme frénétique d'activités. On retrouve ici encore des aspects importants de l'œuvre traités ailleurs sur le mode sérieux : la représentation du travail aliénant, et le thème-forme du mouvement rapide, lié à la passion et à la vie, mais aussi à l'écoulement du temps et à la mort.

Ironie et connivence humoristique

Cette palette de ressorts comiques se nuance de formes plus subtiles, parmi lesquelles l'ironie sous toutes ses formes tient une place importante. Situationnelle, elle se prête particulièrement bien à remettre en cause les clichés, à dévoiler le mensonge des slogans, l'hypocrisie de la double morale.

On a fait du ch'min d'pis quater vingt neuf¹ !

s'exclame ainsi un paysan que les « seigneurs bourgeoués » en voiture ont failli écraser. Le procédé apparaît fréquemment au fil des textes ; il est central dans quelques-uns, comme *T'as-t'y ben fêté mon Jacques ?* construit sur le contraste entre le slogan « Liberté, égalité, fraternité » et ce qui se passe effectivement : une journée d'ivrognerie peu ragoûtante, commentée avec enthousiasme par le « Jacques » ainsi apprivoisé. D'autres formes d'ironie reposent sur les fluctuations de l'énonciation, l'énonciateur affectant d'adhérer aux propos de personnages par ailleurs mis à distance et ridiculisés. Nous en avons vu quelques exemples plus haut². En voici un autre, tiré du *Char à banc des moribonds* (les candidats transportent les électeurs âgés jusqu'au bureau de vote) :

*C'est pas tant qu'on veut les ach'ter,
Mais, pour la peïn' qu'i's vienn'nt voter*

1. *Automobilisme* (I, 24).

2. Voir ci-dessus, p. 175 sq.

*Malgré leu' mal aux tripes,
On yeu' baille un paquet d'taba' :
C'qu'est ben consolant pour des gas
Qui vont casser leu' pipe !*

L'intention satirique, sensible dès le début, prend tout son effet avec le décrochage énonciatif des deux derniers vers, marqué par le jeu de mots.

Au-delà de l'ironie proprement dite, les textes jouent sur la connivence avec l'interlocuteur. Questions faussement naïves adressées au public :

*Vers la land' tout' rose' de bremailles
Déval'nt le gas et la garçaille
Qoué don' qu'c'est pour fair', si vous plaît ?
P'têt'-ben qui va qu'ri des balais,
P'têt'-ben qu'all' va rentrer ses vaches ?
Mais à c'cas là pourquoué qu'i's s'cachent² [...]*

Dysfonctionnement du discours, qui fait sourire de la gêne des « gens comme il faut » devant certains mots :

*Car la Ville est pàs loin oùsqu'y a la garnison,
L'Martroué, la Préfectur', l'Évêché, l'Tribunal,
La Ville enfin, la Ville oùsqu'on trouve des maisons
— Vous savez, des maisons darrièr' la cathédrale³ ?*

Ou explications sarcastiques du paysan aux « villotiers » dégoûtés :

*Vous trouvez qu'i pu', mon feumier ? [...]
— I' pu' franch'ment, les villotiers !
Mais vous comprendrez ben eun' chouse,
C'est qu'i' peut pas senti' la rouse !...
C'est du feumier... i 'sent l'feumier⁴ !*

1. I, 70.

2. *Les Bremailles* (I, 34) ; « bremaille » : bruyère.

3. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C.) ; « l'Martroué » : le Martrois (nom d'une grande place d'Orléans).

4. *L'Odeur du fumier* (G.C.).

Sonorités et rythmes

Dans le passage que nous venons de citer, l'effet est souligné par les répétitions de « pu' » et de « feumier » ; en outre, tout au long du poème, « villotiers » et « feumier » reviennent régulièrement à la rime — le texte rapproche ainsi malicieusement les citadins de ce qui leur répugne tant. Il est fréquent que la matière sonore — sons, rythmes, rime — participe ainsi du comique ; comme dans cette évocation d'un bourg campagnard et de la mentalité étriquée de ses habitants :

*L'chef-yieu d'canton a troués mille âm's, et guère avec...
On peut pas y péter sans qu'tout l'monde en tersaute¹ [...]*

Le rire naît de la mention du « pet », transgression carnavalesque du langage correct, et de l'hyperbole qui crée la disproportion entre la cause et l'effet. Mais la réussite de ces deux vers, qui manquent rarement leur effet, tient aussi au rythme symétrique du second vers et aux sonorités : trois [p] auxquels font immédiatement écho trois [t]. On a ici un exemple d'un des aspects de l'art de Couté, sur lequel nous reviendrons : le sens de la formule percutante.

Dans d'autres textes, les sons contribuent à caractériser les personnages, comme dans ces paroles d'un riche paysan, à l'élocution heurtée, chargée d'occlusives :

*— Hé l'arpenteux ! prends tes outils, et pis arrive !
L'vieux est défunt : je r'venons d'sa mess' de huitive.
Tréne ta chéne et toun équerr' de coins en cornes
Et toué, l'carrier, tri'moué-z-au mitan d'la carrière
Et m'équarris quat' blocs de ta pierr' la moins g'live²...*

Ailleurs, les rires gras des clients de l'auberge sont évoqués par une allitération :

Au bourg, les vieill's aubarg's vésounn't de ris d'rouyiers³ [...]

De même que les paroles des colporteurs de ragots, avec des groupes composés d'une occlusive ou d'une fricative suivie de [l].

1. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C.).

2. *Les Bornes* (I, 30) ; texte souligné par nous, de même que dans les deux citations qui suivent.

3. *Les Gourgandines* (G.C.) ; « vésouanner » : bruire, résonner.

*Faut entend' clabauder, d'avant la flamm' des jay'lées !
Les grous boulhoumm's gaîtieux et les vieill's femm's bégueules¹ [...]*

Le second vers est souvent cité seul. La symétrie lui donne en effet l'impact d'une formule ; elle souligne l'opposition entre vieillards des deux sexes, rendue sensible aussi par les sonorités : « grous boulhoummes » avec le son [u] opposé au [œ] de « bégueule ». Il ne s'agit pas ici seulement de sons, mais également de mimique lors d'une interprétation en scène, les mouvements des lèvres étant très différents. Les labiales [b] et [l] se retrouvent dans les deux mots, faisant écho au vers précédent. L'allitération en [u] apparaît souvent dans des évocations des riches et des notables — « grous » ou « bourgeoués » — tel Mòssieu Imbu :

*[...] Et il 'tait poummouniqu' d'avouèr gueulé la R'vanche,
L'honneur de nout' armée et la glouèr de la France² !*

Elle est en quelque sorte l'équivalent sonore (et, en scène, visuel, avec le gonflement des joues) des caricatures de l'époque, qui représentaient souvent les bourgeois gros et ventrus.

Nous avons vu dans certains vers cités ci-dessus comment le rythme peut participer du comique ; plus encore que les sonorités, il s'agit là d'un aspect fondamental de l'écriture de Couté. Dans certains passages, il joue le rôle de signal d'ironie. Voici un exemple caractéristique tiré de *Mòssieu Imbu* :

*Il avait tro's, quat' cépé's d'vigne en haut d'la côte
Et queuqu's minieux d'blé dans la plain' de pus qu'les aut'es.
Pas des mass's, pas des tas ! pas ben larg', pas ben long !
Mais assez, pour pouvouèr avouèr eune opignon³...*

Après deux vers dont le rythme évoque la prose (avec en particulier la césure enjambante du premier) se détache le second distique, dans lequel la répétition, l'exclamation et le rythme soulignent la dérision, et favorisent la mémorisation du passage.

L'effet peut être descriptif : des octosyllabes cahotants rendent sensible le mouvement du char à banc, effet renforcé par les occlusives du second vers :

1. *Ibid.*

2. *Mòssieu Imbu* (II, 107).

3. II, 106.

*V'là l'char à bancs des moribonds :
C'est quequ's vouéx d'pus qu'ça va nous foute¹ !*

Et quand le vieux paysan bardé de certitudes change du tout au tout sous l'effet du vin nouveau, la cadence aussi se met à vaciller, en groupes de syllabes courts, pairs puis impairs :

*Moué, j'sés tétu coumme un mulet,
C'que j'ai-z-en tét' j'l'ai pas aux pieds [...]
« Non, mon vieux, tant pis si tu l'aimes !
Moué ça m'va pas... tu l'auras pas !...
... Et pis, buvons un coup, mon gâs !
Tu la veux?... j'te la donn' tout d'même² ! »*

Enfin, dans certains textes, la rime joue un rôle dans la satire en associant des idées. Nous l'avons vu dans *L'Odeur du fumier* ; ce ressort comique se retrouve par exemple dans *Le Gâs qu'a mal tourné*, à propos du mariage : « s'mettre en ménage » rime avec « âge », et « p'tit nid » avec « fini » ; dans la strophe sur la carrière, « argent » rime avec « pauv'ers gens », soulignant l'opposition sociale ; et « carrières » avec... « licher les darrières ». Ailleurs « opignons » rime avec « s'mett'e de gnons/ Su'l'tournant d'la margoule³ » ; ou « respect au gouvarnement » avec « boniments⁴ ».

Images

Autant et peut-être plus encore que l'élément sonore, les images, omniprésentes, tiennent une place essentielle dans la poétique coutéenne. Dans les textes satiriques, elles contribuent à mettre les rieurs du côté du poète en conférant à l'expression une efficacité qui tient à la fois à la relation sémantique qu'elles créent et à leur forme ; quelques exemples en donneront un aperçu. Dans *Automobilisme*, c'est sur une image que l'énonciateur conclut son parallèle entre bourgeois d'aujourd'hui et seigneurs d'autrefois :

-
1. *Le Char à banc des moribonds* (I, 70).
 2. *Sapré Vin nouveau !...* (III, 40).
 3. *Le Char à banc des moribonds* (I, 70).
 4. *Après Vendanges* (G.C.).

*Mém', si queuqu' pésan sortu des guérets,
[Songeait] su' la rout' coumm' moué tout à l'heure,
Ça te l'aplatit coumm' deux yards de beurre
Et c'est là qu'i' sent tout l'pouéd du Progrès¹ !*

Le sourire que provoque l'énoncé ironique qui précède fait place au rire franc, avec le jeu de mots qui confronte une métaphore stéréotypée (le poids du Progrès) à une action très concrète, l'hyperbole comique étant renforcée par la réification. L'image évoque la caricature — à laquelle Couté, qui dessinait un peu, s'est essayé — ou, pour un lecteur d'aujourd'hui, le dessin animé.

Les images peuvent être isolées et se détacher sur un fond non métaphorique, comme c'est le cas ici ; ou au contraire réapparaître à plusieurs endroits du poème. Il en est ainsi dans *Les Bornes*, où la métaphore filée — entre les bornes qui délimitent les terres et les droits du chef de famille — met en pleine lumière l'absurdité de la prétention à posséder des êtres humains. Au cours du texte l'image ressurgit sous des formes diverses, dont celle-ci :

*L'époux-proprétaire emporte sa mariée,
La r'nif' coumm' la tarr' chaud', la magn' coumme el' bon blé,
L'ouv'er coumme un sillon, l'ensarr' coumme eun' mouésson,
Et s'endort, ben sûr qu'alle aim'ra pus qu'li, à c't' heure :
Eun' femm' marié' porte eun' borne su' son cœur².*

Le comique repose sur l'analogie étroite entre femme et terre, qui dicte le comportement du personnage jusque dans le lit conjugal ; « du mécanique plaqué sur du vivant », dans une autre acception que celle de Bergson. L'effet de rigidité est souligné par les anaphores et l'accumulation, par le rythme (rapidité de l'endormissement en trois syllabes, après une période d'intense et méthodique activité en trois alexandrins fortement rythmés), ainsi que par la syntaxe : les pronoms objets renforcent la réification ; la femme ne redevient sujet qu'après « Et s'endort ». Ces images font écho au début du texte, où le paysan s'écrie : « [...] j'veux eun' femme à moué, qu'les aut's y vienn't pas ! », expression d'un style plus réaliste, mais elle aussi réifiante. Le poème dans son ensemble et les images en particulier constituent

1. I, 24. « Yards » : liards.

2. I, 30.

un dévoilement satirique de ce genre de locution, visant à faire prendre conscience de ce qu'elles impliquent. Dans un autre poème satirique, *Les Électeurs*, le ressort comique central est le parallèle rigoureux entre les électeurs (qui se croient maîtres de leur sort) et les animaux de basse-cour (qui n'entretiennent pas de telles illusions) établi par une structure qui fait alterner, en un montage quasi-cinématographique, les séquences sur les uns et les autres. La répétition crée une attente chez le lecteur/auditeur, comme dans l'histoire drôle ou le théâtre comique. Ici encore, plusieurs effets convergent. Le rythme joue un rôle important : les électeurs s'expriment en alexandrins, tandis que le dandinement des animaux est évoqué en petites sections, toujours les mêmes, de deux, trois, deux, puis trois syllabes.

*« Pas d'abstentions !... C'est vous idé's qui vous appellent...
Profitez de c'que j'ons l'suffrage univarsel !... »*

*(Les vach's, les moutons,
Les oué's', les dindons
Pâtur'nt dans les chaum's d'orge à bell's goulé's tranquilles
Sans s'ment songer qu'i's sont privés d'leu's drouéts civils¹.)*

Outre cette métaphore récurrente, d'autres images surgissent au cours du texte. Après des échanges passionnés, le commentaire sarcastique du narrateur prend la forme d'une analogie :

*— Moué, j'vot'rai pour c'ti-là !... Ben, moué, j'y vot'rai pas !...
C'est eun' foutu crapul' !... C'est un gas qu'est hounnête !...
C'est un partageux !... C'est un cocu !... C'est pas vrai !...
On dit qu'i fait él'ver son goss' cheu les curés !...
C'est un blanc !... C'est un roug' !... — qu'i's dis'nt les électeurs :
Les aveug'els chamaill'nt à propos des couleurs².*

L'humour du paradoxe est fondé sur l'exagération et sur la déconstruction de la valeur symbolique des couleurs, ramenées brusquement à leur réalité la plus concrète et la plus perceptible. Le rythme joue également un rôle essentiel, opposant l'incohérence et l'agitation stérile du débat à la sérénité du commentaire coulé dans la forme d'un alexandrin classique,

1. II, 13.

2. *Ibid.*

qui ne manque pas de susciter le rire du public. Un peu plus loin dans le texte, quand les élections sont terminées,

*Faut qu'les électeurs tir'nt écus blancs et jaunets
Pour les porter au parcepteur de leu' canton ;
Les p'tits ruissieux vont s'pard' dans l'grand fleuv' du Budget
Oùsque les malins pèch'nt, oùsque navigu'nt les grous¹.*

Ici c'est un proverbe qui est réécrit ; la métaphore est revivifiée par un imaginaire visuel, évoquant le dessin humoristique ; la dimension sonore est présente, car le proverbe alternatif a la forme symétrique exigée par le genre.

En dépit de la diversité des images, il est possible de discerner certaines récurrences dans le choix des champs sémantiques mis en relations. Les comparaisons entre êtres humains ne concernent pas des individus mais des catégories sociales ; elles peuvent opérer un rabaisement carnavalesque en reliant le thème à un phore moins valorisé : ainsi les conscrits, en pleine affirmation de leur virilité, sont fiers de leur numéro « Coumm'eun' jeun' marié' d'son vouél' blanc² » ; et les juges, vus par l'accusée, apparaissent « juponnés coumm' des femmes³ ». Nous avons vu ci-dessus une relation plus complexe qu'une simple métaphore, mais du même ordre, entre gourgandines et saintes.

L'analogie entre humains et animaux, dont on verra l'importance dans le registre sérieux, n'est pas fréquente sur le mode comique. Quand elle apparaît, ce sont souvent des oiseaux qui servent de comparant. Outre les électeurs en oies et dindons, les citoyens à la campagne prennent des allures de moineaux :

*C'est eun' volé' d'môssieux d'Paris
Et d'pequit's dam's en grand's touélettes
Qui me r'gard'nt curer l'écurie⁴ [...]*

Mais c'est surtout dans *Idylle des Grands Gâs* [...] que Couté s'amuse à caricaturer en oiseaux ses victimes, d'abord les villageois qui s'épient les uns les autres :

1. *Ibid.*, p. 14.

2. *Les Conscrits* (G.C.).

3. *Pourquoi ?* (III, 24).

4. *L'Odeur du fumier* (G.C.).

[...] *La moquié du pays moucharde aux chauss's de l'aut'e
Et les vilains coups d'yeux pond'nt les mauvés coups d'becs*¹.

Puis la maison close métamorphosée en volière, et les clients en agneaux :

*Donc, les gâs but'nt au nid des tendress's à bon compte ;
Eun' grouss' chouette est guchée au bas du lumério :
« Mes p'tits agneaux, on pai' tout d'suite ; après on monte ! »
Les gru's accour'nt. « Fait's-nous d'abord nos p'tits cadeaux² ! »*

Quelques analogies réifient des humains ; ainsi la fonction sociale de la « gaupe du bas du bourg » vue par elle-même :

*Et j's'rai l'four banal qui dounn' tout's les s'maines
Eun' fourné' d'amour aux bons marchands d'graines
Qu'ont cheux eux un four qu'est toujou's bouché*³...

Ces images font passer un être d'une catégorie à une autre, inférieure. D'autres ne jouent pas sur un rabaissement, mais sur la mise en relation de deux réalités dont elles font percevoir les liens : c'est le cas, dans *L'École*, de la comparaison entre maître d'école et général, élèves et soldats. D'autres encore, parmi celles analysées ci-dessus, opèrent ce qu'on pourrait appeler une désymbolisation : le poids du Progrès, les couleurs politiques perdent leur signification convenue et abstraite pour redevenir des réalités matérielles. Toutefois il ne s'agit là, redisons-le, que de tendances qui ne permettent pas de rendre compte de la variété des images telles qu'elles surgissent au fil des textes.

Créativité verbale

Signalons enfin les effets plaisants de la créativité verbale, qu'il s'agisse d'expressions légèrement modifiées ou de néologismes. Par ailleurs le français patoisé peut avoir un effet désacralisant, quand il met à mal le discours de personnages prétentieux et grandiloquents, incar-

1. G.C.

2. *Ibid.*

3. *Le Jour du marché* (G.C.).

nant l'autorité, tel Môssieu Imbu, « [...] assorbé dans la gérance ed' la coummeune¹ [...] ». Le patois, quand il est employé au contraire par un témoin critique, peut aussi renforcer l'impact de la satire, comme dans cette description vengeresse des festivités où intervient le maire :

[...] *Quatorz' juillet d'lampions rouges et d'pompiers brinzingues,
Distribution d'prix aux mardeux à qui qu'on s'ringue
Du républicanisse à les en fér' querver*² [...]

Au raccourci opéré par la syntaxe du premier vers, suivi de l'image (seringue moliéresque, le républicanisme devenant une potion indigeste), s'ajoute l'effet d'irrespect du patois.

Couté met donc au service du comique toutes les ressources de son écriture poétique, y compris sonorités et images. Cette variété, cette richesse sont, répétons-le, essentielles à l'efficacité de tout texte comique d'une certaine longueur ; elles sont particulièrement bienvenues dans le genre de la poésie orale monologuée, qui encourt toujours le risque de la monotonie. Mais au-delà de cet impact esthétique, le rire et la gaîté sont porteurs d'effets de sens importants.

Rieurs et cibles du rire

Soulignons tout d'abord un point essentiel : les énonciateurs des textes à composante ou à dominante comique sont généralement des paysans. Ce choix va à l'encontre du stéréotype culturel dans lequel les paysans niais sont les cibles du rire des citadins. Sous cet aspect la représentation coutéenne s'apparente plutôt à l'une des traditions du café-concert, minoritaire mais bien attestée, dans laquelle des paysans joviaux, pleins de bon sens, font rire de ce qu'ils voient en ville³. Chez Couté l'efficacité de l'expression, la complexité de l'écriture comique contribuent puissamment à inverser le cliché.

Mais, à la différence des auteurs du café-concert, le poète ne se borne pas à substituer une dichotomie à une autre ; les citadins sont en effet des personnages relativement épisodiques

1. *Môssieu Imbu*, II, 107.

2. *Ibid.*, p. 108.

3. Voir ci-dessus, p. 48.

dans l'œuvre. Il y a bien cependant des groupes sociaux ridicules et des groupes sociaux rians. On se moque le plus souvent des possédants, qu'ils soient paysans ou bourgeois ; des notables, riches propriétaires, maire, curé, ou maître d'école ; des hommes plutôt que de leurs femmes ou des jeunes gens sur lesquels ils exercent leur autorité. Les cibles du rire sont les détenteurs du pouvoir, bénéficiaires et gardiens de l'ordre établi ; tandis que ceux qui sont voués par leur position sociale à obéir et à se taire prennent ici leur revanche par la dérision, arme des opprimés aussi ancienne que l'oppression. Nous avons vu que tous les personnages dégagent la même énergie, s'expriment avec la même conviction ; mais dans l'affrontement entre voix qui caractérise la poésie de Couté, les « grous » n'ont jamais le dernier mot, et le ridicule est l'une des façons de saper leur discours.

Il arrive pourtant qu'on sourie des pauvres, des jeunes, des femmes ou des opprimés. Car l'humour est chez Couté — comme la révolte — un antidote à l'apitoiement larmoyant à la Coppée sur « les humbles ». Le poète peut faire sourire de certains personnages tout en prenant leur parti ; c'est le cas dans certains textes comiques et noirs à la fois, où des vagabonds meurent abandonnés de tous. Le rire est alors contrebalancé par l'empathie ou la compassion, et la mise à distance est beaucoup moins forte que s'agissant de personnages incarnant l'ordre et l'autorité. Cette association étroite d'attitudes qu'on considère généralement comme contradictoires est fréquente chez le poète ; en voici un exemple tiré d'*Idylle des Grands Gâs* [...], où est traité le thème de la frustration sexuelle des jeunes et de son corollaire, la prostitution. Dans la scène de la maison close, les corps des prostituées et les réactions des jeunes gens sont d'abord évoqués sur le mode comique :

*[...] D'avant leu' corps usagé par le frott'ment des ruts,
D'avant leu's tétons, molass's coumm' des blancs froumag's mous,
Les gâs song'nt ; et i's douèv'nt se dir' dans leu' song'rie :
« Y a des bieux fruits qui s'pard'nt dans les enclos d'cheu nous,
Et faut que j'galvaudin après des poumm's pourries ! »*

Mais le texte se poursuit sur un ton différent :

*Enfin, les pauv's fumell's rentr'nt dans les bras des mâles,
Comme ent'er les limons queuqu' pauv' jument forbue,*

*Et pis les v'là qu'a's pouss'nt ! qu'a's tir'nt et qu'a's s'emballent
Pour charrouéyer les aut's vars la joué qu'a's n'trouv'nt pus¹ !*

La comparaison des femmes à des bêtes de somme est à la fois humoristique et argumentative, elle tend à faire rire et à faire prendre conscience de leur situation ; il en est de même du paradoxe du dernier vers. Les adjectifs « forbuë » et « pauv' » introduisent la compassion au cœur du texte comique ; on sourit du corps des prostituées, non de leur être ou de ce qu'elles éprouvent.

L'autodérision est également présente ici dans les réactions des jeunes gens. Cette attitude est fréquente chez ceux des personnages de Couté qui sont pauvres, malheureux ou en difficulté, et qui gardent souvent la capacité de sourire d'eux-mêmes ou de l'adversité. Parler ainsi d'une souffrance ou frustration, c'est la mettre à distance, et en quelque mesure la surmonter. C'est ainsi qu'un vagabond peut traiter sur le mode humoristique de la réaction de rejet qu'il rencontre immuablement :

*Je r'pass' tous les ans quasiment
Dans les mêm's parages,
Et tous les ans j'trouv' du chang'ment
De d'ssus mon passage ;
À tous les coups c'est pas l'mêm' chien
Qui gueule à mes chausses² [...]*

Ou un journalier se dépeindre voyageant « par le train d'[ses] pattes », face à l'arrogance des bourgeois en automobile, s'amusant ainsi de l'inégalité entre eux. Le rire peut porter sur le travail dur et répétitif, sur la misère, ou sur la disgrâce physique, dans un autoportrait sans complaisance :

*J'étais, quand c'tte affèr' m'a fait fout'e au d'dans,
Calouche, songeux, cloch'-patte et brèch'-dents,
Et j'sors de prison avec la même touche :
Brèche-dents, cloch'-patt', songeux et calouche³.*

1. G.C.

2. *Les Mangeux d'terre* (II, 96).

3. *Pour un viol* (G.C.).

Sur la mort aussi, comme à la fin de l'appel lancinant de *L'Enfermée* :

*On me l'ouvrira ben..., la porte :
L'jour de l'enterr'ment faudra ben que j'sorte...
Vous l'ouvrirez, que j'dis !... la porte¹ !*

Mais à la différence de ce qui se faisait le plus souvent au cabaret, la noirceur de l'humour chez Couté ne vient pas uniquement de la mort, mais souvent aussi des conditions de la vie sociale.

Certains poèmes sont uniquement satiriques, d'autres, beaucoup plus rares, jouent uniquement sur l'autodérision, d'autres enfin comportent les deux dimensions. Mais si les cibles varient, la capacité à rire — et faire rire — des autres, de la vie, de soi-même, délimite deux ensembles d'énonciateurs ; le sens de l'humour est un bien inégalement partagé. Ceux qui l'ont, à des degrés divers, sont le poète et les gens « d'en bas » — les vagabonds, les plus démunis, ayant souvent un humour percutant ; tandis que le talent d'être drôle est refusé à certains personnages, puissants, notables, pères et propriétaires. Ceux-ci, souvent caractérisés par la lourdeur et un sérieux solennel, ignorent l'autodérision. Quand ils s'amuse, c'est avec des plaisanteries éculées, un rire conformiste, en particulier sexiste, que Couté met à distance par l'ironie ou en le fustigeant de façon cinglante. Enfin certains groupes d'énonciateurs constituent une catégorie intermédiaire : les hommes jeunes et les vieillards. Nous les avons vus ci-dessus se moquer d'eux-mêmes, prenant ainsi conscience du paradoxe de leur situation ; mais on les retrouve dans d'autres textes perpétuant avec entrain la tradition des « blagues de saligauds », alias « vieille gaîté d'cheu nous² ».

Gaîté et vision du monde

Si la dimension comique n'est pas présente dans tous les poèmes, elle n'en a pas moins une place fondamentale dans l'univers de Couté, en relation avec l'émotion. Tout d'abord, nous l'avons dit, l'œuvre prise dans son ensemble joue sur toute la gamme des tonalités, des plus gaies aux plus sombres. Surtout, bien des poèmes parmi les plus originaux les unissent

1. II, 17.

2. Expressions figurant respectivement dans *Les Conscrits* et dans *Les Gourgandines*.

intimement ; la vision du monde, ou plutôt la manière d'être au monde de leurs énonciateurs est caractérisée par la gaîté, la propension à voir et faire percevoir le côté risible des choses, tout aussi bien que par l'expression des émotions, désir, tendresse, colère ou indignation. Ils peuvent à la fois se révolter contre l'injustice et rire de ceux qui en profitent ; dire le malheur et la souffrance — les leurs ou ceux des autres — et parvenir à en plaisanter, ultime façon de les vaincre. Les illustrations de Jules Grandjouan sur les textes de Couté traduisent particulièrement bien cette dualité.

Aimer le rire sous toutes ses formes, la gaîté, la convivialité, la fête ; rire de tout pour ne pas être obligé d'en pleurer, selon la célèbre formule de Beaumarchais, est une attitude souvent associée aux milieux et cultures populaires, et qu'on retrouve effectivement au café-concert puis au cabaret. Paul Zumthor, pour sa part, souligne que la culture orale est caractérisée, aussi loin qu'on puisse remonter, par la coexistence du rire et du sérieux, du chant ludique et du chant rituel. Il développe en particulier la dimension sociale et engagée du comique oral, chansons et textes satiriques ; il observe également que bien des glissements sont possibles, de l'humour innocent à un rire plus mordant¹.

Couté lui aussi aimait rire, et sa poésie assume pleinement cet héritage. Le rire est chez lui, au même titre que l'émotion et complémentaiement, une arme qui vise une prise de conscience. Le pouvoir persuasif du comique est bien connu ; qui met les rieurs de son côté est bien près de gagner leur adhésion. C'est ce rire offensif ou vengeur, celui de la mazariade et de la caricature, des chansons de grève et de manifestations, des slogans... qu'on retrouve chez les écrivains de la bourgeoisie dans les périodes où elle est une classe montante : Rabelais ou Molière, Voltaire ou Diderot.

Mais le rire est aussi, pour Couté et pour certains de ses personnages, une arme défensive, un acte de résistance à la résignation ou au désespoir. S'amuser, par la grâce des mots, de ce qui pèse ou opprime, de ce qu'on prend habituellement au sérieux — y compris de ses propres manques ou de son malheur, est déjà en soi une libération. Comme le dit le paysan de *La Chandeleur* :

*Mais pisqu'an'hui nous v'là chantant
Devant les crêp's qui dansent,
C'est toujou's eun' miett' de bon temps*

1. *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, chap. XV, « Le rite et l'action ».

*D'agné su' l'existence !
 Pendant c'temps-là j'ruminons pas
 Nos mille et mill' misères¹ [...].*

Or ce qui est dit ici par un personnage à d'autres, dans l'univers intradiégétique, peut se transposer pour décrire l'effet de la poésie de Couté quand elle est interprétée devant un public. Le rire, plus encore que les autres émotions, crée en effet une complicité perceptible entre le locuteur et ceux qui sont dans la salle. Faire rire, c'est provoquer un moment de plaisir partagé, faire éprouver une expérience de bien-être physique et mental à la fois qui ne peut guère advenir qu'à plusieurs, et soude le groupe des rieurs. L'humour est donc une arme contre la soumission, le découragement, l'absurdité de l'ordre social, la mort ; mais aussi contre la solitude et le silence. Il agit par ce qu'il fait comprendre et par ce qu'il fait éprouver.

Le mélange ou l'alternance des émotions a ainsi un effet éminemment tonique. On est ici aux antipodes de la vision sombre du lyrisme romantique, puis du symbolisme ; le rapport du texte au réel est autre. Il s'agit certes d'éveiller chez les auditeurs/lecteurs une prise de conscience de souffrances, de frustrations ; mais aussi de leur faire ressentir l'urgence et la possibilité de surmonter ces obstacles, de leur donner l'envie de se battre ; de susciter la rage et la révolte devant l'injustice, en même temps qu'un puissant désir de bonheur, de plaisir et de joie. Le rire joue dans cette perspective un rôle décisif.

1. I, 56.

Le jaillissement des images

L'écriture coutéenne vise à libérer des idées toutes faites, des modèles et des normes, à trouver un langage vrai pour exprimer l'être au monde du poète et des êtres dont il fait entendre la voix ; cela sous bien des aspects. Mais les images en sont le moyen le plus proprement poétique et le plus puissant. Elles surgissent en effet à chaque instant, en contraste avec la place très restreinte de la description. Ce sont pratiquement toutes des métaphores ou des comparaisons ; nous n'avons relevé que quelques synecdoques, et les métonymies sont quasiment absentes. Cette dernière figure permet de déplacer le regard d'un objet vers un autre, de généraliser ; Couté, à l'inverse, privilégie les tropes qui font voir au-delà des apparences, ouvrent des brèches dans la surface lisse des représentations courantes, remettent en question ce qu'on croyait connaître.

Pour dégager quelques lignes de force de la richesse des textes, nous nous sommes inspirée en particulier de l'approche d'Hélène Giaufret-Colombani dans sa *Rhétorique de Jules Vallès*¹, à la fois pour la rigueur de sa méthodologie et pour la parenté de son objet avec le nôtre ; l'écriture vallésienne évoque en effet à certains égards celle du poète². Nous examinerons tout d'abord les champs sémantiques des comparants ; chez Couté comme chez Vallès, les analogies introduisent dans un texte un second univers, distinct de celui de la dénotation, véritable « texte métaphorique », pour reprendre l'expression d'H. Giaufret-Colombani, tout aussi riche de suggestions pour l'imaginaire que le texte non figuré avec lequel il s'entre-

1. Hélène GIAUFRET-COLOMBANI, *Rhétorique de Jules Vallès*, Slatkine, 1984.

2. Nous nous appuyons également sur les travaux de Gaston Bachelard, sur l'ouvrage cité de Gilbert Durand et sur ceux de Michel LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse université (Langue et langage), 1973, et Paul RICŒUR, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.

croise. Puis, complémentirement, nous considérerons les principaux thèmes et les constellations de figures qu'ils suscitent ; enfin nous nous intéresserons aux relations entre images et énonciation ainsi qu'au mode d'insertion des images dans les textes, eux aussi générateurs de significations.

Le monde du texte figuré

Alors que certains thèmes de l'œuvre sont abstraits, comme les relations personnelles ou sociales, l'univers des comparants est composé dans l'immense majorité des cas soit d'êtres ou d'objets concrets, soit d'actions elles aussi concrètes, gestes ou mouvements par exemple. La représentation du monde s'infléchit ainsi vers l'univers matériel.

Êtres humains

Les personnifications sont nombreuses. Tantôt le phore est un geste ou un comportement spécifiquement humain, en particulier de ceux qui visent à communiquer — parole, sourire, baiser, signe :

*Les violons ont perdu parole*¹ [...]

[...] *les deux volets s'sont ouverts*

*Comm' des bras de bon accueil qui font signe*²...

Le plus souvent, l'image renvoie au corps ou à ses fonctions, comme dans certaines métaphores lexicalisées du langage populaire que Couté emploie également. Nous avons vu la place essentielle qu'occupe l'expérience du corps aussi bien dans la thématique que dans le langage ; cette importance est encore accrue par de telles analogies. Souvent les termes choisis peuvent s'appliquer à des humains aussi bien qu'à des animaux, ce qui souligne la parenté entre ces deux catégories d'êtres. Ainsi les poiriers qui poussent le long de la chapelle « Coll'nt leu's bourgeons coumm' des yeux verts/ Pour a'r'luquer les fidèles », tels des

1. *En revenant du bal* (G.C.).

2. *En suivant leur noce* (II, 22).

enfants ou des chats curieux¹ ; un vagabond s'adresse au chemin, rétréci un peu plus chaque année par les labours, comme à un ami — le seul qu'il ait — ou à un animal familier :

*Ô mon bieu p'tit ch'min gris et blanc
Su' l'dos d'qui que j'passe !
J'veux pus qu'on t'serr' comm' ça les flancs
Car moué, j'veux d'l'espace² !*

Par ailleurs certaines parties du corps sont privilégiées par des synecdoques : la bouche et la langue surtout, qui servent à la fois à parler, embrasser, manger et boire. Ces figures synthétisent deux aspects de la vision du monde de Couté et de ses personnages, déjà présents dans le texte non figuré : l'importance du corps et de ses fonctions, et celle du contact et de l'échange — des humains entre eux, du corps humain avec le reste du monde. Ainsi quand un vagabond termine son discours par :

*Et v'là !... C'est tout c'que ma langu' trouve
— Au travars d'la faim qui m'alouve —
À tourner d'mieux³...*

la synecdoque dit qu'à cet instant tout l'être de l'homme qui parle est concentré sur deux fonctions qui entrent en conflit : se nourrir, et parler. D'autres tropes s'y ajoutent : le verbe « alouve » rapproche l'homme de l'animal, tandis que l'expression « au travers » fait percevoir la faim comme une épaisseur concrète à travers laquelle il faut se frayer un chemin. Cette concentration de plusieurs figures en quelques mots est caractéristique, nous en verrons d'autres exemples.

D'autres synecdoques de la langue pour la personne évoquent la médisance, figure déjà présente dans l'expression courante « mauvaise langue » mais que Couté réécrit, ainsi dans *Le Gâs qu'a mal tourné*, où l'image est renouvelée par la réification et l'hyperbole :

*C'est égal ! si jamés je r'tourne
Un joure r'prend' l'a'r du pat'lin*

1. Dans *le Jardin du presbytère* (I, 96).

2. *Les Mangeux d'terre* (II, 97).

3. *Le Discours du traîneux* (G.C.).

*Oùsqu'à mon sujet les langu's tournent
Qu'ça en est comm' des rou's d'moulin¹ [...]*

On notera que les rares métonymies sont celles, lexicalisées, du physique pour le moral : le cœur pour la vie émotionnelle et affective, la tête ou le cerveau pour l'esprit et les idées. Ici encore le mouvement de la figure va de l'abstrait vers le concret. Mais Couté ne s'en tient pas à ces clichés ; voici par exemple une image beaucoup plus personnelle dans ce même champ sémantique (un vagabond cherche à persuader les paysans de lui offrir à boire) :

*J'veux aphysquer les idé's rouges,
Les idé's roug's et nouer's qui bougent
Dans ma caboch' de gueux et d'fou² [...]*

Ces vers illustrent également un autre aspect des personnifications : l'importance du geste, de l'action, beaucoup plus que de la couleur et de la forme immobile. Comme dans le texte non figuré, tout est en mouvement ou en gestation, ce qui passe souvent par le choix des verbes :

*Les queuqu's tit's pièc's d'or tiré's au meugner
Vars el parcepteur se sont ensauvées³ [...]*

Même les plantes bougent (un vieux paysan plante une vigne) :

*[...] Le jour où ma vigne emplira ma grange
Ses pieds descendront chatouiller mes pieds⁴.*

Ces actions établissent souvent un contact avec un autre être : « chatouiller » dans l'exemple ci-dessus, ailleurs « agripper », « dépecer », « baver sur », « pétrir », ou en parlant du vent : « i' vous coupe en deux ».

1. G.C.

2. *Après Vendanges* (G.C.).

3. *Les Charançons* (I, 71).

4. *Ma Vigne pousse* (II, 104).

Beaucoup plus rarement, le comparant est une personne ou un groupe défini par son rôle social, presque toujours comparé à un autre rôle. Il s'agit généralement d'analogies à visée satirique, que nous avons analysées plus haut.

Globalement les personnifications sont ainsi en accord avec le texte non figuré qu'elles prolongent : elles soulignent en effet l'importance du corps et de ses fonctions, du contact et des relations entre les êtres ainsi que du mouvement.

Le travail de la terre

Il fournit de très nombreux comparants. Dans ce domaine aussi, le poète privilégie les actions et les processus au détriment des objets inertes ; si les champs, les foin, les blés ou les friches peuvent être pris pour phores, c'est avant tout le travail des paysans qui sollicite son imaginaire : labours, semailles, plantation des vignes, confection du fumier, lutte contre les parasites ou les mauvaises herbes, fenaisons et moissons, bornage des champs, cueillette des champignons, récolte des fruits ; le pressoir d'où jaillit le jus, le vin en fermentation, les moulins qui tournent. Certains travaux féminins apparaissent également comme comparants, surtout ceux qui ont trait au linge : couture et lessive ; mais jamais la cuisine, la vaisselle, le ménage, ni les soins aux bêtes, pas plus que l'éducation des enfants.

En dehors de celui de cultivateur, quelques autres métiers fournissent des images : berger, arpenteur, tailleur de pierre, charretier. Parmi les produits du travail, les fruits, le vin et le pain sont récurrents ; d'autres aliments — galette, pâté... — apparaissent dans des figures isolées. Peu d'objets fabriqués hors ceux qui se mangent ; ils sont souvent connotés négativement, associés à l'hypocrisie sociale et aux faux-semblants, ou aux obstacles au désir : murs et bornes, lunettes, « verrotailleries » et articles de bazar, four bouché ou rouet arrêté, vaisselle criarde qu'on gagne à la foire, fleurs artificielles. Mais cela n'est pas systématique, comme en témoigne l'image des violons que nous avons citée.

Les animaux domestiques sont fréquemment comparants, mais aussi de petites bêtes vivant dans ou sur la terre : vers, escargots, grillons, couleuvres, sauterelles, charançons ; ainsi que des oiseaux. Fleurs et plantes apparaissent également, de même que les quatre saisons, l'automne et l'hiver avec leurs intempéries aussi bien que le printemps et l'été.

La vie rurale, très peu décrite, tient ainsi dans l'univers métaphorique une place considérable. Elle est évoquée sous des aspects variés et précis, jusqu'à des connaissances techniques

portant sur les cultures pratiquées en Beauce à l'époque de Couté : blé et vigne essentiellement. Il y a donc à cet égard une complémentarité entre texte dénoté et texte figuré ; alors que dans le premier l'accent est surtout mis sur le sens du travail, la façon dont les êtres le vivent, avec un minimum de description, la connaissance précise et réaliste de la vie paysanne réapparaît dans le second, introduisant « choses vues », formes et couleurs, gestes et outils. Mais ces notations ont un sens radicalement différent de celui d'un texte réaliste, elles participent d'une expression fondamentalement subjective.

En revanche le privilège accordé aux actions s'inscrit dans tout un éventail de formes mettant l'accent sur le dynamisme et le mouvement.

Les éléments

Les éléments naturels, comme l'ont montré en particulier les travaux de Gaston Bachelard et Gilbert Durand, constituent un terreau toujours fertile d'images qu'on retrouve à travers les traditions populaires les plus anciennes et les plus diverses et que chaque poète s'approprie. Ces images sont présentes chez Couté, mais ne tiennent pas une place privilégiée ; elles sont moins récurrentes que celles du travail quotidien, ce qui contredit la représentation stéréotypée d'une relation particulièrement étroite ou directe entre les paysans et la nature, postulée aussi bien par la pastorale que par l'écriture réaliste.

La terre est un thème central. Mais comme la vigne et le blé, ses produits, elle est plus souvent déclencheur de métaphores que comparant. Il arrive cependant quelquefois qu'elle serve de phore ; il s'agit alors du champ qu'on cultive, souvent associé dans l'imaginaire à la femme, donc à la fertilité, mais aussi à un processus qui s'inscrit dans le temps, au résultat incertain. La terre comme matière apparaît transposée sous deux formes : le fumier et la pierre. Le fumier en tant que thème, nous l'avons vu, est connoté positivement. Comme image, mêlé de végétal et d'animal, de liquide et de solide, il représente une étape intermédiaire entre la décomposition et la fertilité, la mort et la vie. En revanche la pierre est le plus souvent porteuse de connotations négatives ; comme dans les expressions imagées de la langue courante, elle est associée à la dureté, à la fermeture, à l'immobilité. Elle peut aussi chez Couté symboliser la possibilité d'arrêter le temps, et en ce sens avoir un rôle positif ; mais la stabilité est associée à la mort. L'ambivalence est profonde.

L'eau a un statut très différent : elle ne fait pas partie des thèmes, mais est récurrente dans le texte métaphorique, où elle est de loin le plus important des quatre éléments. Elle apparaît presque exclusivement dans des poèmes sur la relation amoureuse ; souvent associée au passage du temps, c'est l'eau courante qui entraîne, image de l'inconstance, et au-delà, de la vie qui s'écoule et s'échappe. C'est aussi l'eau dormante, dangereuse, traîtresse, profonde, souvent verte des puits et des mares, celle qui attire, où on tombe ; où on noie les chats, quelquefois même les nouveaux-nés. Mais ces images coexistent avec d'autres, positives, celles de l'eau jaillissante sous ses diverses figures : l'eau qui tombe du toit, le jus qui sort du pressoir, la sève, liquide de vie, associé à la chaleur et au mouvement. Enfin, beaucoup plus rarement, l'eau est maternelle ou régénérante. L'ambivalence de cet élément est donc plus prononcée encore que celle de la pierre ; elle est d'ailleurs thématifiée dans un poème sur les champignons, qui naissent de la terre gorgée d'eau, et qui sous des apparences identiques peuvent être mauvais ou bons — comme la relation amoureuse dont ils sont l'image¹.

L'air est présent essentiellement sous l'aspect du vent, air en mouvement, souffle vital. En tant que phore, il est lié à la liberté, au mouvement, à l'espace ouvert, de même que certaines images d'oiseaux et de vol. Mais il peut aussi être porteur de froid et donc de mort, ou d'instabilité. Quant au feu, il apparaît relativement peu, souvent dans des images positives, conformes aux stéréotypes : soleil et étoiles, flammes, lumière associés à l'idéal, ou à l'amour (à travers aussi la blondeur) et à la jeunesse. Mais la foudre qui tue, le soleil qui se couche disent la mort et la perte.

Les éléments ont ainsi dans le texte métaphorique une place très différente de celles qu'ils tiennent dans la dénotation. Que l'imaginaire de Couté privilégie l'eau, l'élément le plus changeant, n'est pas pour surprendre ; c'est un des nombreux aspects de l'importance capitale du mouvement dans sa vision du monde. On retrouve sous sa plume tout un ensemble d'images que Gilbert Durand propose d'interpréter comme des expressions de l'angoisse humaine devant la temporalité : l'eau qui s'écoule, ou qui par sa profondeur nous échappe ; le soleil couchant. Dans l'œuvre de Couté ce sens est manifeste, mais ces images ont également un sens spatial : restriction de l'espace de vie, du mouvement ; et surtout un sens qualitatif plutôt que temporel : elles représentent aussi tout ce qui menace ici et maintenant, dans le présent de chaque jour et non dans l'avenir, le bonheur, le plaisir, l'épanouissement de soi.

1. *Les Champignons* (I, 52-53).

On notera aussi la forte ambivalence dont le poète investit ces images archétypales, comme il le fait des couleurs. Alors que la dénotation dessine souvent un monde clairement valorisé, où il est relativement facile de savoir à qui s'identifier, les connotations analysées ici introduisent un élément de profonde incertitude, dans la mesure où le bon peut devenir néfaste, et toute chose se retourner en son contraire.

Traditions populaires et culture chrétienne

Ici comme dans d'autres dimensions de son écriture — genres ou langue — Couté réutilise des références culturelles fortes, issues d'un patrimoine commun. Un certain nombre de comparants, personnages et motifs narratifs, sont empruntés aux traditions populaires. Images ponctuelles dans tel ou tel poème : le marchand de sable devient figure de la mort ; le vin nouveau, enfant au berceau déjà plus fort que son père, évoque la naissance de Gargantua¹. Mais les images récurrentes sont celles de monstres ; bêtes, goules, vieilles femmes maléfiques, ogresses. On retrouve ici un faisceau de figures — l'ogre, le mordicant, la gueule dévorante — qui portent, selon Gilbert Durand, les mêmes significations que celle de l'eau courante, évoquée ci-dessus ; et cette convergence sémantique est effectivement présente chez Couté. Enfin quelques analogies proviennent de la culture et de la symbolique chrétiennes. *Les Ch'mins*, qui commence par « En ce temps-là », et dont deux protagonistes, ceux que la société érige en modèle, s'appellent Jean et Marie, est une parabole subvertie, allégorie de la vie comme trajet ou voyage. D'autres images apparaissent ponctuellement dans tel ou tel texte : chemin de croix, vies des martyrs, naissance du Christ sur la paille, résurrection — ce dernier motif figurant aussi, il est vrai, dans bien des contes et traditions populaires. *Cantique païen*, comme son titre l'indique, entrelace intimement christianisme et croyances religieuses plus anciennes, autour du thème de la terre-mère ; nous y reviendrons.

De cette première approche se dégagent quelques traits significatifs. Le texte figuré fait appel essentiellement aux êtres humains, au travail de la terre et à la vie des paysans, à l'imaginaire des quatre éléments ; et dans une moindre mesure aux traditions populaires chrétiennes. Il renforce et enrichit certains aspects du texte dénoté : la place faite au mouvement et à l'action, au corps, aux relations entre les êtres. On retrouve ici encore des caractéristiques de l'univers carnavalesque ; à la différence que chez Couté cette perception du monde et des êtres n'est pas forcément associée au comique.

1. Images figurant respectivement dans *L'Enseigne* et *Sapré Vin nouveau !...*

Les différences entre le texte dénoté et le texte figuré sont également importantes. Si le travail de la terre n'est pour ainsi dire pas décrit, il fournit un grand nombre d'images. Le refus de la description n'est donc pas refus de percevoir, mais d'objectiver ; le monde de la campagne est très présent à travers les comparants, mais il est alors investi par la subjectivité de l'énonciateur. L'autre différence importante est le traitement des éléments : place prépondérante de l'eau, pratiquement absente de la thématique ; valorisations profondément ambivalentes des quatre éléments ; ces images introduisent dans des textes souvent péremptaires un élément d'instabilité et d'incertitude.

Constellations d'images

C'est par la profusion et l'entrecroisement des images que Couté dit le monde. Sans qu'il soit possible d'être exhaustif, on peut distinguer des nébuleuses d'analogies autour de chacun des grands thèmes de l'œuvre — la relation de l'homme à la nature, la relation amoureuse, et la façon dont l'une et l'autre sont affectées par l'organisation sociale.

L'homme et la nature

Un réseau métaphorique très dense relie les humains aux bêtes, aux plantes et aux éléments, exprimant la relation de l'homme à son environnement, au passage du temps et à la mort. La nature est animée, tout vit ; les personnifications jouent ici un rôle important. Elles peuvent prendre des formes simples, mais certains passages concentrent plusieurs images en quelques mots :

*L'matin est joli coumm' trent'-six sourires,
Le souleil est doux coumm' les yeux des bêtes¹...*

Les comparaisons réunissent ici humains, bêtes, et éléments dans la douceur et la beauté ; l'hyperbole « trent'-six sourires » a un effet légèrement humoristique. Masculinité et féminité sont également associées : la douceur ne fait pas partie des attributs archétypaux du soleil. Le matin est perçu comme positif, réconciliation avec le temps assez rare chez Couté ; ces deux vers sont sous le signe de la symbiose et de l'harmonie.

1. *L'École* (G.C.).

Dans l'ensemble de l'œuvre, les personnifications portent principalement sur la terre et ce qu'elle produit, fertilisée par le travail humain : le blé, la vigne et le vin. Dans le passage qui suit, la vigne est ainsi associée au mouvement, à travers les verbes, et à une vision positive du temps qui passe — ici promesse d'avenir.

*Mais, déjà mes yeux la voient, fière et douce
Ainsi qu'une fille allant à l'amour,
Forte comme un gas qui vient des labours
Et mon cœur sourit car ma vigne pousse*¹.

Le vin apparaît même comme une divinité dans plusieurs textes, soit en référence aux bacchantes antiques ; comme « sang des vignes », image chrétienne² ; ou participant des deux cultures, dans *Hymne au vin nouveau* qui file l'analogie entre le vin, « fils du soleil et de la terre », et le Rédempteur³.

Même paganisme assumé dans les images récurrentes de la terre/femme, associée à l'élan vital et à une sexualité libre. Citons le vigoureux début des *Gourgandines* :

*Il a poussé du pouél dessu' l'vent'e à la terre,
Les poumm's vont rondiner aux poummiers des enclos ;
Il a poussé du pouél sous les pans des d'vanquières,
Et les tétons rondin'nt à c'tt'heure à plein corset...
Tout's les fill's de seize ans se sont sentu pisser
En r'gardant par la plaine épier les blés nouveaux.*

*L'soueil leu' coll' des bécots roug's à mêm' la pieau
Qui font bouilli' leu' sang coumme eun' cuvé' d'septemb'e,
Les chatouill's du hâl' cour'nt sous leu' ch'misett's ed' chanv'e,
Et d'avant les mâl's qui pass'nt en revenant des champs
A's s'sentent l'cœur taqu'ter coumme un moulin à vent*⁴.

Le réseau d'images des quatre premiers vers, fortement souligné par les parallélismes, unit la terre, les femmes et les plantes ; la suite du passage combine les personnifications du soleil

1. *Ma Vigne pousse* (II, 104).

2. Respectivement dans *Sur le Pressoir* et *La Dernière Bouteille*.

3. II, 62-63.

4. G.C. « Devanquières » : tabliers ; « hâle » : air, vent.

et du vent (le « hâle ») avec des comparaisons empruntées au travail des champs : analogie entre le sang et le vin qui fermente, le cœur et le moulin à vent. Ces analogies font écho aux vers qui précèdent, où figurent déjà l'écoulement du sang et les blés. Les quatre éléments sont présents : la terre, nommément ; l'air et le feu (le soleil) ; l'eau, à travers les liquides que sont le sang et le vin. C'est ce jaillissement d'images qui fait puissamment ressentir le lien étroit entre fertilité et féminité. Ce passage est tout à fait caractéristique de l'écriture de Couté par la façon dont il combine une forte présence du réel, ici du corps, à travers les mots crus, précis (« ventre », « poil », « pisser », « pieau », mais aussi « cœur », pris dans son sens le plus concret) ; et un foisonnement d'images. Ces deux traits éloignent autant le poète de l'idylle que du naturalisme. Par ailleurs on remarquera le dynamisme imprimé au texte par le choix de mots connotant le mouvement : pousser, rondiner — terme par lequel même l'évocation d'une forme devient une action — épier, coller des bécots, bouillir, chatouilles, courent, passent ; plusieurs de ces termes impliquent aussi un contact entre corps. La terre-femme est terre-mère dans *Cantique païen*¹ qui évoque le retour du poète à ses origines, l'aspiration à la régression et à la régénération. La terre cultivée — « Notre-Dame des Sillons » — est déifiée ; les grillons sont ses modestes anges, tandis que l'homme est comparé à une plante dans l'image sur laquelle s'ouvre le poème :

*Je suis parti sans savoir où
Comme une graine qu'un vent fou
Enlève et transporte :
À la ville où je suis allé
J'ai languï comme un grain de blé
Dans la friche morte*².

Le vent comme la terre sont ici associés au dépérissement ; mais le poème crée un puissant mouvement vers le retour et vers la renaissance, le vent devient alors souffle de vie émanant de la terre :

*Je reviens parmi les guérets
Pour gonfler de son souffle frais
Ma poitrine infâme*³ [...]

1. Sur ce texte et *Jour de lessive*, voir ci-dessus, p. 170 sq.

2. G.C.

3. *Ibid.*

Le feu est présent à travers le ciel étoilé, mais inaccessible ; l'eau, sous la forme du sang et du liquide vital. Dans ce texte constellé d'images, le réseau des éléments joue un rôle central, la terre étant avant tout associée au retour et au repos tandis que départ et mouvement sont négatifs, même si une certaine ambivalence reste présente. Ce réseau d'analogies s'entrecroise à un autre, tout aussi dense, évoquant le culte catholique.

Jour de lessive traite un thème proche sous d'autres formes. La mère est ici effectivement présente, le poème lui est adressé. L'élément dominant est l'eau, une eau bienfaisante, maternelle, dans laquelle l'âme aspire à s'immerger et se purifier ; la lessive est métaphore de la régénération rêvée. On retrouve ici la description à la fois réaliste, à travers le choix des mots simples et précis, et chargée de connotations, car ces mots associent les éléments :

*Au fond du cuvier, où l'on sème,
Parmi l'eau, la cendre du four,
Que tout mon linge de bohème
Repose durant tout un jour...
Et qu'enfin mon âme, pareille
À ce déballage attristant
Parmi ton âme — ô bonne vieille ! —
Repose un instant¹...*

Dans le cuvier évocateur du sein maternel sont réunis l'eau et à travers la cendre le feu et la terre ; mais ce feu est éteint. Le verbe « semer » connote aussi le renouveau, thème qui se déploie dans la dernière strophe :

*Et, lorsque tu viendras étendre
Le linge d'iris parfumé,
Tout blanc parmi la blancheur tendre
De la haie où fleurit le Mai,
Je veux voir mon âme, encor pure
En dépit de son long sommeil
Dans la douleur et dans l'ordure,
Revivre au Soleil² !...*

1. II, 69.

2. *Ibid.* p. 70.

Le linge est mêlé aux plantes, nées de la terre ; « d'iris parfumé » évoque la respiration, la brise printanière ; le soleil est source de vie. Dans cette lessive fantasmée, processus lent et quasi-organique, dont les battoirs par exemple sont absents, le passage par l'eau maternelle aboutit à une vie nouvelle.

Dans ces deux poèmes, ainsi que de façon moins prégnante dans *Hymne au vin nouveau*, on reconnaît la figure archétypale de la grande mère, image de retour à l'indifférencié, de pénétration moelleuse et caressante, descente heureuse « dans la rassurante et chaude intimité de la substance¹ », selon les termes de Gilbert Durand ; l'entité religieuse la plus universelle, Isis, Aphrodite, Cybèle, Gê... « nomes innombrables qui tantôt nous renvoient à des attributs telluriques, tantôt aux épithètes aquatiques, mais toujours sont symboles d'un retour ou d'un regret² ». Ces poèmes sont poignants, car si les images disent puissamment un désir lancinant, une aspiration de tout l'être, d'autres traits — en particulier le choix des formes verbales, impératifs ou futurs — en font ressentir tout aussi fortement la distance avec la réalité.

Les analogies attribuant ainsi à la nature, aux éléments ou aux plantes des caractéristiques humaines entrent en résonance avec d'autres, où à l'inverse les humains sont comparés ; dans bien des cas à des plantes, le plus souvent à travers les étapes de leur vie, croissance, épanouissement, ou au contraire dépérissement, car dans l'univers de Couté même les plantes bougent et changent, emportées par le mouvement du temps. Ces images renvoient souvent aux cycles de la mort et de la régénération ; c'est le thème du *Champ de naviots*, souligné par des métaphores reliant d'abord l'homme aux animaux, puis à un arbre :

[...] *La vi', c'est eun' âbr' qu'on élague...*
*Et j's'rai la branch' qu'la Mort coup'ra*³.

Les plantes prises pour phore sont le plus souvent cultivées ; la fertilité, l'épanouissement, le développement harmonieux sont généralement associés à l'action bénéfique de l'homme.

Les comparaisons d'humains à des animaux sont également fréquentes, tandis qu'on relève peu de personnifications d'animaux ; c'est la nature animale de l'être humain qui est

1. Gilbert DURAND, *Structures anthropologiques* [...], op. cit., p. 268.

2. *Ibid.*

3. I, 51.

ainsi soulignée. Couté reprend quelquefois des images stéréotypées — oiseau et envol associés à la liberté, grenouilles dans le ventre... — mais le plus souvent les modifie légèrement, soit par la forme linguistique régionale, soit en les développant. Il emploie aussi à propos d'humains les termes de « patte » ou de « bec » dont l'effet légèrement humoristique n'est pas forcément satirique : « p'tit's pattes » des écoliers, « vieill' patt' qui r'chigne » du paysan ou « bec rose » de la jeune fille aimée. Parmi les espèces nommées, le moineau, auquel se comparent volontiers les vagabonds ou le poète, est souvent symbole de liberté ; le champ sémantique des petites bêtes vivant dans la nature fournit également un certain nombre d'analogies de sens variés.

Ces images peuvent se combiner, un être humain étant associé à des animaux différents, ou à un animal et une plante :

[...] *eun' garce si jolie*
Avec sa longu' crinièr' fleurie
*Comme un bouquet de soucis roux*¹ [...]

Les liens étroits ainsi tissés par les tropes entre la nature et l'homme pourraient évoquer l'idylle ; mais la nature n'est pas idéalisée, elle peut aussi être l'image du malheur, de la perte et de la mort : soleil couchant, foudre meurtrière, sécheresse ou terre en friche, eau courante qui emporte.

Dans l'ensemble Couté puise ici dans un fond largement archétypal, aux résonances imaginaires profondes, renvoyant à une conception du monde où l'être humain est un élément de la nature parmi d'autres.

L'amour

La relation amoureuse, autre thème essentiel de l'œuvre, suscite également de nombreuses images. C'est par elles que s'expriment l'émotion immédiate, l'attirance physique, les sensations, le contact entre les corps. Certaines sont banales d'un point de vue sémantique, même si l'écriture les modifie ; cheveux de soie, jeune femme câline comme une petite chatte. D'autres associent le sexe à la nourriture et à la boisson, le présentant comme un besoin et un plaisir purement physiques :

1. *Les Bohémiens* (I, 29).

[...] *A s'laissa faire ; et l'pauv' glouton
S'mit à boulotter les cerises
De sa bouche et d'ses deux tétons,
Lampa coumm' du vin chaud l'ivresse
De ses bécots et d'ses caresses¹ [...]*

[...] *l' mord à même sa bouch' mignonne
Coum' dans eun mich' quand il a faim².*

Des images récurrentes relient des fruits, pommes ou raisins, « guignes » ou cerises aux bouches des amantes, au bout des seins ou aux baisers. Mais Couté évoque aussi la sexualité d'un point de vue féminin. Ici une jeune fille cède au désir masculin :

*On s'fait ben queuqu' galant en dansant les dimanches...
Et pis, pouf ! un bieau souèr, oûsque l'on est coumm' saouûle
D'avouèr trop tournaillé au son des violons,
On s'laiss' chouèr, enjôlé, sous les suçons d'eun' goule
Et sous le rudaill'ment de deux bras qui vous roulent,
Coumm' eun' gearbée à fêr', dans les foins qui sent'nt [bon³].*

Les tropes expriment puissamment ce qu'elle ressent : sensation d'ivresse et de perte de soi ; l'homme réduit à des bras et une bouche, et animalisé par le mot « goule », la femme se sentant devenir objet. Dans un autre poème, la comparaison surgit d'une image paisible de carte postale — les jeunes filles qui cousent devant leur porte :

*Alors, les fill's renfonc'nt les envi's qui les roingent,
Souffrant tout bas l'Désir qui piqu' dans leur pieau blanche
Coumm' leu-z-aiguill' d'acier dans la blancheur du linge⁴ [...]*

L'image fait passer de ce qu'on peut voir à ce que les jeunes filles éprouvent, des apparences à la sensation. D'autres analogies relatives à l'amour, cette fois d'un point de vue masculin, apparaissant dans différents textes, ont pour sème commun la blancheur : linge et fleurs.

1. *L'Aumône de la bonne fille* (I, 22).

2. *Les Bremaïlles* (I, 34).

3. *Les Gourgandines* (G.C.).

4. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C.).

Elles renvoient à la peau féminine, surface qui suscite le désir sensuel de toucher, de caresser ; souvent la blancheur est associée au motif de la marque ou de la trace qu'on laisse, ou voudrait laisser. De telles figures expriment à la fois l'attirance physique et autre chose de plus profond qui a trait à la relation amoureuse. Nous avons signalé plus haut la forte ambivalence de la couleur blanche, qui connote pour Couté la pureté, la beauté, mais aussi la mort et l'ordre. Dans le domaine amoureux, la blancheur est aussi celle des pierres, autre figure de la marque ; cailloux du *Petit Poucet* et bornes délimitant les terres sont deux images du même désir d'exorciser l'inconstance en rendant possible la permanence et le retour. Ce désir est voué à l'échec : les cailloux disparaissent, les bornes sont bousculées¹.

Sur ce même thème de l'inconstance, de nombreuses images sont empruntées à l'agriculture ; semailles, moissons, mauvaise herbe, champignons, vers de terre... La terre est ici associée à l'incertitude, à l'écoulement du temps, ou au changement perpétuel. L'eau courante et le vent apparaissent également avec ce sens. Un seul poème donne à un élément naturel un sens opposé : le feu qu'allument deux vieillards en hiver y est l'image de la renaissance de leur amour². Mais ces analogies qui pourraient être très évocatrices sont souvent filées tout au long d'un texte de façon un peu trop systématique, ce qui tend à en épuiser l'effet.

Enfin d'autres figures ne se rattachent à aucun de ces champs sémantiques. Toutes expriment violence, souffrance ou frustration : les bleus sur la peau de la femme que l'amant jaloux a frappée sont comparés dans une image oxymorique à un champ de bleuets ; le sentiment amoureux, à une vieille chatte qu'il faut se résoudre à noyer, ou à un adversaire que l'homme affronte dans une lutte sanglante ; ou c'est la femme qui mange le cœur de l'homme — on reconnaît ici un motif narratif traditionnel³. Mais l'ogresse peut être la vie elle-même, image du temps ennemi de la relation amoureuse⁴.

Ce thème n'est pas, nous semble-t-il, celui où Couté se montre le plus inspiré. Malgré quelques belles réussites, tout se passe comme si le désir et le sexe parlaient beaucoup plus à son imaginaire que la relation amoureuse dans sa durée, qu'il tend à traiter d'une façon un peu mécanique, comme s'il y restait extérieur. En revanche les images de la blancheur qu'on voudrait marquer ou entamer, qui disent une profonde frustration, sont originales et fortes.

1. Voir *Petit Poucet* et *Les Bornes*.

2. *Feu de vigne*.

3. Respectivement dans *Ma Chatte grise*, *Cantique païen*, *Les Bohémiens*.

4. Voir *Petit Poucet* qui reprend explicitement le conte, dont l'écho se retrouve aussi dans *Les Cailloux*.

La vie sociale

Ici l'imaginaire du poète s'épanouit ; de très nombreuses figures font percevoir, mieux que ne le pourrait toute expression abstraite, comment les relations amoureuses ou celles de l'homme à son milieu de vie sont perverties ou entravées. Nous retrouverons en partie les mêmes réseaux de comparants que ci-dessus, mais ce thème, puissant déclencheur d'analogies, sollicite aussi d'autres champs sémantiques qui lui sont spécifiques.

Éléments naturels

Ils sont peu présents ici : la terre comme matière n'apparaît pas. Ce sont surtout le vent et l'eau courante qui expriment dans quelques images la dépossession ou l'instabilité ; le feu figure sous la forme des étoiles dans une ou deux images oxymoriques, mettant l'accent sur la distance entre la beauté du monde naturel et la réalité sociale.

Univers et activités de la campagne

Ce champ notionnel fournit au contraire de nombreuses analogies. Certaines sont stéréotypées, en particulier les comparaisons d'humains à des animaux. Les chiens, images de la soumission, servent de comparants aux garde-chasse ou aux soldats, les cochons symbolisent la bassesse. Bêtes de somme ou animaux de basse-cour sont les images des prostituées, des soldats et des ouvriers, le sème commun étant la docilité, ou la fatigue — cliché de la chanson révolutionnaire. C'est la façon dont Couté s'empare de ces figures usées en les mettant en mots qui fait qu'elles atteignent souvent leur effet. Toutefois la comparaison des électeurs aux animaux domestiques, qui outre la soumission et l'exploitation fait ressortir la bêtise, lui est personnelle.

Originales également sont les analogies avec des objets, souvent plaisantes, qui font rire de certains comportements ; langues tournant comme des roues de moulin, ou femmes honnêtes comparées à des fours bouchés. Souvent les objets sont associés au blocage, à l'immobilité ou au cloisonnement ; murs, bornes, ou cette image où est dite avec humour la frustration sexuelle des jeunes (les jeunes gens rencontrent les jeunes filles, le soir en rentrant du travail) :

*Un pauvre sourir' qu'a peur... un grand bonjour bête...
Deux grouss's pivouén's de hont' qu'éclat'nt su' les visages,*

*Et c'est tout !... I's font point marcher l'divartissouèr,
 Rouet qu'on tourne à deux pour filer du bounheur
 Et qui reste entre eux coumme un rouet sur l'ormouère¹ [...].*

Ces objets peuvent aussi être projetés bien loin de leur place, dans des images du refus de l'ordre établi : le fils du propriétaire lui fait choir sa borne sur le pied, un jeune homme « je[tte] par-d'ssus les moulins sa blous' d'enfance² ».

Des images de plantes font percevoir l'aliénation au sein de la relation amoureuse. La situation des jeunes, bridés par les interdits sexuels, suscite des analogies de fleurs qui sèchent et flétrissent, ou de terres infertiles ; les seins des prostituées, celles de fromages mous et de pommes pourries ; un paysan assimile sa femme à sa terre, les considérant toutes deux comme sa propriété inaliénable.

Certaines images rares mais puissamment expressives, de par la forte distance sémantique entre les deux termes, rapprochent en les opposant le travail de la terre et des activités néfastes, générant mort, souffrance et malheur. Elles figurent dans deux poèmes qui traitent de la guerre, dont le gâchis et l'absurdité sont ainsi mis en pleine lumière. Dans *Les Électeurs*, l'image réunit récolte et mort, sang et vin ; l'humour noir, avec l'image du « peuple souverain » transformé en pâté, tempère l'émotion.

*Portant drapiau, les électeurs avec leu's gâs
 Vont terper les champs d'blé oùsqu'i's mouéssounn'ront pas [...]
 ... Les grous canons dégueul'nt c'qu'on leu' pouss' dans l'pansier,
 Les ball's tomb'nt coumm' des peurn's quand l'vent s'cou' les peurgniers
 Les morts s'entass'nt et, sous eux, l'sang coul' coumm' du vin
 Quand troués, quat' pougn's solid's, sarr'nt la vis au persoué
 V'là du pâté !... V'là du pâté de peup' souv'rain³ !*

1. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C.). « Divartissouèr » : sexe féminin.

2. *Les Ch'mins*, I, 76. Couté réécrit ici une figure lexicalisée (« jeter son bonnet par-dessus les moulins ») que Vallès aussi affectionnait ; H. GIAUFRET-COLOMBANI indique qu'il la reprend à trois reprises dans *L'Enfant* : « [...] avec sa connotation campagnarde, aérée, son mouvement, elle symbolise pour lui l'allégresse de la libération » (*Rhétorique de Jules Vallès, op. cit.*, p. 108).

3. II, 15.

Les images naissent de la réalité exprimée dans le deuxième vers, celles des champs piétinés ; l'univers réel est à la fois continué et transcendé par le texte métaphorique. Ce passage fait écho à un autre, situé plus haut dans le texte, où les élections sont comparées à un labour après lequel « on attend mouésson ». Le cycle du travail et de la récolte est rompu, ou plus précisément dénaturé par cette récolte de mort ; la métaphore qui fait des canons des animaux domestiques, rendus malades par un traitement contre nature, accentue l'idée de perversion. On retrouve une opposition analogue dans la *Complainte des ramasseux d'morts*. Le vieux paysan, pour relater le travail effectué pendant cette journée, évoque une récolte à différents moments du poème ; celui-ci se termine sur une comparaison :

*Rentrez des charr'tés d'grapp's varmeilles,
D'luzarne grasse et d'francs épis,
Mais n'fait's jamais d'récolt' pareille
A nout' récolte ed' souéxant'-dix¹ !...*

Une relation sémantique proche apparaît plus fugitivement dans *Les Gourgandines*, au milieu d'une cascade d'autres analogies évoquant la dégradation du bonheur en malheur :

Fézez semail' de peine et d'mort su' vout' passage² !

Cette métaphore évoque aussi l'icône républicaine de la Semeuse, image de l'harmonie associant travail et féminité, et participe ainsi du décapage des stéréotypes.

Ces figures sont à rapprocher d'un cliché de la culture révolutionnaire que Couté emploie une fois : transformer un sabre en coutre de charrue ; par métonymie, arrêter les guerres et développer les activités pacifiques et productives. Dans un autre texte, il propose de transformer les drapeaux en robes et en galons de couleur³. Le pouvoir expressif de ces analogies est beaucoup moins fort que celui des métaphores analysées ci-dessus ; mais la relation est significative, tout se passe comme si l'imaginaire de Couté s'était nourri d'un cliché qu'il a par la suite élaboré et retravaillé.

D'autres images sont tout à fait originales ; sur des notions aussi abstraites que l'idéologie bourgeoise et l'aliénation qu'elle provoque à travers la religion, le patriotisme, la démocratie

1. I, 87.

2. G.C.

3. Respectivement dans *Le Gâs qu'a perdu l'esprit* et *Drapeaux*.

électorale, Couté donne un poème on ne peut plus concret, narratif et réaliste, *Le Tourneville aux vaisselles* ; les plats criards de la loterie de foire y sont l'allégorie des institutions. De même dans *L'Odeur du fumier*, le fumier traité d'abord de façon réaliste devient l'image des scandales et de l'immoralité de la vie bourgeoise.

Monstres, goules, bourreaux...

Dans une autre constellation d'images, la souffrance physique ou morale devient torture infligée par des êtres monstrueux. Les ouvriers sont « en grippe aux dents des machines ¹ » ; le qu'en-dira-t-on déchire les jeunes :

*Vous l'avez jamés vu, l'Mond', dépecer un coup'e
Qu'les écouteux ont pris en méfait un bieu jour ?
Et su' la place, au sorti' d'mess', par pequits groupes,
Vous l'avez jamais vu, l'Mond', baver su' l'amour ² ?*

et s'acharne sur les jeunes filles « convenables » aussi bien que sur les prostituées,

[...] *leu's tristes sœurs,*

*Victim's coumme ell's du Mond' qui t'naille et crucifie
Les vierg's et les putains au nom d'la mém' Morale ³...*

La terre, prise métonymiquement au sens de « travail de la terre », apparaît ainsi à plusieurs reprises sous la forme d'un monstre dévoreur de vie, d'espace ou de joie. C'est par un jaillissement de métaphores que la fin du *Foin qui presse* évoque puissamment la destruction d'un corps et d'une vie de femme par le travail :

*Les tâch's, l'agrippant au creux de sa couette,
Mang'ront les baisers su' l' bord de ses lèvres
Et séch'ront son corps, tout chaud de jeun' sève,
Qui tomb'ra pus fréd qu'eun arpent d'« guerouette ».*

1. *L'École* (G.C.).

2. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C.).

3. *Ibid.*

*Les gésin's bomb'ront son doux ventrezieau,
Les couch's râchiront sa pieau fine et pâle ;
Et, vieille à trente ans, traînant ses sablots,
Abêti' d' travail, éccœurdeé du mâle,*

*All' aura pus d'yeux qu' pour vouér, à son tour,
L'ciel nouér su' les prés couleur d'espérance,
Esclav' de la Terr' jalous', qui coummence
Par y voler sa premièr' nuit d'amour¹...*

Couté dans ce passage s'inspire directement d'un texte de Richepin :

*Il faut recommencer la lutte opiniâtre
Contre la terre en rut, buveuse de sueurs [...]
La terre est ta femme jalouse
Et veut que tu sois tout à elle, tout le jour².*

Mais si la parenté est évidente, l'originalité de l'écriture coutéenne ne l'est pas moins, avec l'accumulation des figures (outre les images, l'oxymore « vieille à trente ans »), et le tressage du monde réel au monde imaginaire, du corps aux émotions. En effet ce tableau saisissant commence par des analogies, mais passe ensuite graduellement à l'expression non métaphorique ; « les couches » et « les gésines » ne sont pas personnifiées, mais associées par leur forme (féminin pluriel), leur statut syntaxique (sujet de verbes au futur) et par le lien sémantique entre « séch'ront », « bomb'ront » et « râchiront » qui constituent une isotopie de la transformation du corps, lien souligné au niveau sonore par la reprise de la terminaison. Ces groupes font écho aux « tâches » de la première strophe ; suit le portrait de la femme elle-même. Dans le processus de métamorphose, celle-ci est un objet passif, ce qui s'exprime dans la syntaxe ; les actions s'exercent sur son corps — Couté s'est sans doute souvenu de Villon (« Corps féminin qui tant est tendre... »). Elle ne redevient sujet qu'après une série de déformations ; une nouvelle accumulation décrit ce qu'elle est devenue : une vieille femme, comme les mégères qu'évoquaient les métaphores du début.

1. II, 35. « Guerouette » : mauvaise terre.

2. *Idylle de pauvres*, dans *La Chanson des gueux*, Éd. d'aujourd'hui, 1978, p. 74-75.

De l'abstraction au langage du corps

D'autres métaphores frappent l'imaginaire en mettant en relation un comparé abstrait et un comparant concret, relevant le plus souvent du champ sémantique du corps. Ces figures à forte tension sémantique attaquent les idées reçues — idées générales et/ou termes véhiculant des valeurs tels que « gourgandines », « honneur », « liberté », « patrie », « gloire » etc. Elles touchent à la fois par l'effet de surprise et par leur sens : le comparé concret affronte violemment le langage convenu, disant tout autre chose, dévoilant ainsi la charge d'idéologie que véhicule la langue courante. Nous en donnerons quelques exemples ; tout d'abord un passage des *Gourgandines* :

[...] *Les point's de vous tétons, mieux qu'vout' cœur, vout' esprit,
 Vous fray'ront la rout' large au trvars des mépris !
 C'est vout' corps en amour qui vous a foutu d'dans,
 C'est après li qu'i' faut vous ragripper à c'tt'heure !...
 Y reste aux fill's perdu's, pour se r'gangner d'l'honneur,
 Qu'à s'frotter — vent'e à vent'e — avec les hounnêt's gens :
 L'honneur quient dans l'carré d'papier d'un billet d'mille¹...*

Ces vers font écho au début du poème, que nous avons analysé ci-dessus, où le corps féminin était associé à la nature et à la fertilité. Ici, le poète s'adresse à celles que la société rejette, les exhortant à s'engager dans la seule voie qui leur est laissée. La première image associe abstrait et concret ; dans celle qui suit, le corps est en quelque sorte dissocié de la personne, devient un objet ou un être ayant son existence propre. Le troisième distique, en revanche, n'est pas une image ; il réunit et montre ouvertement ce que la société sépare et dissimule. Le corps, les seins et le ventre sont opposés à l'honneur, au mépris, aux catégories de « filles perdues » et d'« honnêtes gens » ; l'isotopie du corps s'oppose aussi aux mots « cœur », « esprit », « amour ». Enfin une nouvelle image entrechoque réalité concrète et abstraction : le billet, métonymie de l'argent, est pris dans sa forme purement matérielle — un morceau de papier — dépouillé de sa valeur sociale ; le mot « honneur » est ainsi assimilé à un objet sans valeur, de dimensions restreintes. À l'isotopie du corps se combine celle du mouvement et du contact avec « frayer la route », « foutu d'dans », « vous ragripper », « s'frotter ». Comme ci-dessus dans *Le Foin qui presse*, les isotopies traversent métaphores et expression non figu-

1. G.C.

rée. On notera par ailleurs la forme très oratoire de ce passage, celle d'une accumulation de maximes, trois distiques à fort effet de symétrie — en contraste avec la chute que constitue le dernier vers.

Voici un autre exemple tiré de *L'École* ; après un passage décrivant le déroulement de la classe surgissent des images qui traduisent dans le langage du corps ce que fait le maître :

*I' pétrit à mêm' les p'tit's çarvell's molles,
I' rabat les fronts tétus d'eun' calotte,
I' varse soun encr' su' les fraîch's menottes¹ [...].*

L'écriture rend sensible le processus d'endoctrinement en le faisant percevoir comme les actions brutales d'un corps sur des corps. Le martèlement de l'anaphore renforce l'impression de puissance du maître. Le second vers n'est pas une métaphore, ici encore il y a contamination entre image et réalité, du geste métaphorique au geste réel, selon un mouvement caractéristique de Couté. La syntaxe renforce l'effet d'impuissance des victimes, comme dans *Le Foin qui presse* : le sujet est le bourreau, celui qui déforme et fait souffrir. Plus tard les petits élèves deviendront « pousseux d'bull'tins d'vote et cracheux d'impôts » ; les adjectifs connotent l'impuissance et la faiblesse.

On retrouve dans plusieurs poèmes, sous des formes différentes, la traduction en langage du corps des relations sociales. Deux textes traitent ces relations sous un angle particulier, car les images s'attaquent à d'autres images : les symboles, faux corps sans vie que sont la statue du grand homme, et le Christ du calvaire, fait de bois, au sens propre et au sens figuré. Dans *Le Discours du traîneux*, adressé à une statue, des images réintroduisent le corps absent, dans le style carnavalesque, la mention d'une fonction corporelle basse et le jeu de mots manifestant l'irrespect envers l'interlocuteur :

*Car, si tant haut qu'v'ayez pété,
Vous pétez pus à l'heur' qu'il est...
Moué, j'pète encore !*

*Dix mill' francs ! — Ça vous fait bell' jambe,
À vous qu'on r'trouv'rait pas un memb'e
Dans la tarr' nouére² !*

1. G.C.

2. G.C.

Elles sont suivies d'autres figures, dont nous citerons cette image saisissante sur l'utilisation de l'argent :

*C'est queueue r'venant en farraille
Qu'entass' dans son vent' sans entrailles
Le pain d'nout' vie¹ !*

D'un rôle social à un autre

Quelques images mettent en relation un rôle ou une fonction sociale avec un autre, soit avec un effet de dévalorisation satirique, ou/et en vue d'une prise de conscience. Elles ont été traitées dans le chapitre sur le comique.

Nous terminerons par quelques remarques générales. Tout d'abord, les images évoquant la relation de l'homme à la nature sont d'une grande cohérence ; personnification de la nature, et dans un mouvement inverse analogies entre humains et plantes ou animaux. Ce type de figure est très ancien et présent dans de nombreuses cultures. En revanche les relations amoureuses et surtout les relations sociales font appel à des champs sémantiques plus variés et plus originaux ; elles apparaissent ainsi comme des notions plus problématiques et complexes.

Si l'on considère par ailleurs ce qu'apportent les images au traitement des grands thèmes de l'œuvre, on observe que l'amour comme relation individuelle suscite des analogies diverses mais inégalement expressives ; quant au plaisir de manger et de boire, il n'en fait naître pratiquement aucune. Ces thèmes importants ne sont pas les plus productifs dans le champ de l'imaginaire. En revanche, sur la représentation de la campagne et des paysans, d'importants déplacements ont lieu entre dénotation et texte figuré : le texte dénoté comporte une grande diversité de situations et de relations sociales, des liens avec l'ensemble du pays et la modernité. Les analogies introduisent tout autre chose : des liens profonds entre l'homme et la nature, à travers des images archétypales dont certaines évoquent des cultes païens ; ainsi qu'une observation riche et précise de la réalité concrète de la vie paysanne. Enfin les images jouent un rôle fondamental dans l'expression de la critique sociale et des idées révolutionnaires. Les unes font ressentir profondément, très émotionnellement

1. *Ibid.*

la perversion de l'ordre des choses, l'aliénation et la souffrance qu'elles provoquent, dans la vie amoureuse et dans la vie sociale ; d'autres agissent en opposant violemment les idées abstraites et générales au langage du corps et à la réalité la plus concrète.

Enfin, au-delà de la relation sémantique, l'élaboration des images par l'écriture contribue à leur impact. Métaphores ou comparaisons sont souvent renforcées par d'autres choix stylistiques : autres figures, rythmes et sonorités, syntaxe.

Images et dynamique des textes

Nous ferons tout d'abord un constat concernant l'énonciation : comme le sens de l'humour, celui de l'image est refusé aux riches et aux puissants, qui préfèrent les mots creux et abstraits. Quand ils s'aventurent dans l'expression imagée, le résultat n'est guère concluant ; M^ossieu Imbu invective ainsi « les curés » en filant laborieusement la métaphore :

[...] *Des ouésieaux qu'la République engréss' dans son sein,
Et des cochons qui sont s'ment pas républicains*¹ !

En dehors de quelques passages comme celui-ci, la totalité des images poétiques émane de l'énonciateur-poète ou des « voix d'en bas ». Ce choix a évidemment des incidences fortes sur la représentation qu'on peut se faire de groupes socialement dévalorisés.

Par ailleurs, si les textes contiennent pratiquement tous des analogies, souvent en nombre important, leurs modalités d'insertion dans le contexte varient ; nous examinerons ici les effets de sens qui naissent de l'interaction des images entre elles et avec le texte non métaphorique. Sous l'aspect quantitatif, il s'agit de la place qu'occupent les images proportionnellement aux textes. Nous l'avons vu, la poésie de Couté est le plus souvent narrative ; le schéma général est celui de récits sans cesse entrecoupés d'analogies. Une forme très fréquente est celle de métaphores ou comparaisons ponctuelles, occupant un ou deux vers. Dans certains cas le passage non métaphorique est relativement long, plus long que l'image, ce qui permet de créer ou renforcer un effet de contraste ou de surprise. Ainsi dans cette description des paysans ivres — vus par un vagabond qui n'a rien à boire :

1. II, 107.

[...] *I's s'étay'nt et s'rend'nt el' sarvice
 D'ramasser c'ti qu'a culbuté ;
 I's s'embrass'nt su' tous les coûtés
 Au nom de la fraternité,
 Et leu's dégueulis s'aplatissent
 Coumm' des étouel's le long du chemin*¹.

Le violent contraste sémantique entre les deux termes de la comparaison — on a les étoiles qu'on mérite — est accentué par leur longueur respective. Dans d'autres cas la densité des images est très importante, elles se succèdent à un rythme soutenu, chaque moment du texte en faisant surgir de nouvelles qui ponctuent et rythment la narration. Ou bien on a au contraire une rafale d'images différentes pour un même comparé, avec un effet de très forte intensité. Une autre forme d'expressionnisme est le télescopage de deux ou plusieurs expressions imagées en quelques mots ; nous en avons vu quelques exemples ci-dessus.

Il arrive qu'une image soit dominante dans un texte, même si d'autres y figurent. Une seule métaphore, énoncée dès le début, est filée d'une façon très cohérente, et quelque peu laborieuse, dans un certain nombre de textes, le plus souvent des poèmes d'amour, ainsi que quelques poèmes politiques ou sociaux. Mais des métaphores filées apparaissent aussi dans d'autres configurations, moins rigides et moins prévisibles ; un poème d'abord narratif, traité de façon réaliste, prend soudainement une dimension métaphorique². D'autres textes filent certes une métaphore mais en enrichissant considérablement le canevas qu'elle fournit : c'est le cas de *Jour de lessive* et *Cantique païen*.

Ailleurs ce n'est pas une image unique mais une isotopie qui se déploie à travers le texte : ainsi dans *Pourquoi ?* le récit de vie réaliste qui occupe les strophes est ponctué, à chaque refrain, d'analogies avec des changements dans la nature.

Dans d'autres textes comportant de nombreuses images différentes, l'une d'elles ressurgit à plusieurs reprises : c'est ainsi que dans *Idylles des Grands gâs...* l'image des giroflées qui fleurissent sur les vieux murs, métaphore des vieux et des jeunes gens du bourg, revient trois fois. Elle rythme ainsi le texte à la façon d'un refrain ponctuant l'évolution du récit et des personnages, mais un peu moins régulièrement.

1. *Après Vendanges* (G.C.).

2. Voir *Le Tournevire aux vaisselles*, *Sur un air de reproche*, *L'Odeur du fumier* et les poèmes sur les saisons (*Printemps, Été, Automne, Hiver*) parus dans l'almanach 1911 de *La Guerre Sociale* (IV, 161-164).

Du point de vue du sens, des effets forts naissent du violent contraste entre la sémantique du dénoté et celle du comparant. D'autres, tout aussi puissants mais très différents, se produisent quand une isotopie traverse la frontière entre narration et métaphore, la réalité ouvrant sur un univers imaginaire, l'imaginaire puisant sa force dans le réalisme. Nous en avons vu ci-dessus deux exemples : l'action du maître sur les enfants dans *L'École* ; la description de l'avenir de la femme du paysan dans *Le Foin qui presse*. Dans les deux cas les sèmes de torture et de déformation sont présents à travers tout le passage, mêlant intimement le physique et le moral, la réalité et l'image. De même, dans *Les Gourgandines*, le ventre, d'abord métaphore (« l'vent'e à la terre »), réapparaît à différents moments, tantôt au sens propre, tantôt au sens propre et figuré à la fois ; le mot fait isotopie avec d'autres, « corps », « cœur » des jeunes filles, puis « cul » des gourgandines. Dans *Le Champ de naviois* les éléments de la nature, animaux et plantes, fournissent à la fois des images et le cadre où vit et meurt le vieux paysan. Tandis que dans *Le Gâs qu'a mal tourné* c'est le mot « nid » et le dénichage, avec le thème de la stabilité, de la famille, de la place dans la société... tout ce qu'un nid connote, qui réapparaissent tantôt au sens propre, tantôt au sens figuré. Les textes les plus importants ne se laissent pas réduire à l'un de ces schémas, mais peuvent en combiner plusieurs, ou s'en écarter sensiblement.



Une puissante conscience imageante s'exprime ainsi à travers la diversité des textes. Les énonciateurs — à l'exception des tenants de l'ordre établi, que le poète met à distance —, ont en commun de penser et voir en images. Le réel sensible investit la vie et la pensée dans toutes ses dimensions, y compris sentimentale et sociale ; les analogies impriment aux textes un mouvement des abstractions et des idées générales vers le concret, renforçant le réalisme de la vision du monde. Mais elles permettent aussi et surtout de dire les émotions, la vie intérieure des êtres ; la plupart portent en effet sur des relations — relations amoureuses, relations entre les êtres humains et leur milieu, naturel et social. Ce sont ces liens profonds qu'elles mettent en mots.

Sons et rythmes

Tout autant qu'à la richesse des images, la puissance expressive des textes de Couté tient aux sonorités et aux rythmes, dimension fondamentale dans ces poèmes écrits pour être dits ou mis en musique. Les formes sont très variées, elles évoquent tantôt la chanson populaire, tantôt la virtuosité d'un Hugo ou d'un Richepin ; mais l'œuvre participe également de la modernité, de par la libération des contraintes et la transgression des règles.

Nous examinerons d'abord les strophes et la rime, puis tout ce qui s'ajoute à cette dernière, dessinant d'autres réseaux de sens : reprises, leitmotive et effets d'écho ; enfin les formes du vers¹.

Strophes et rimes

Les strophes

La poésie de Couté est strophique² et le vers syllabique. Dans la très grande majorité des cas, le schéma métrique est régulier. Peu ou pas de formes fixes ; le poète privilégie la forme plus libre de la chanson, qui comporte souvent un refrain, intégré ou non aux strophes. Certains textes sont construits sur deux strophes (couplet-refrain) ; d'autres sur une seule, avec des degrés très divers de variation métrique.

1. Certains éléments de ce chapitre ont été publiés dans : Élisabeth PILLET, « Rythmes et voix dans la poésie de Gaston Couté », *L'Art de la parole vive* [...], études réunies par Stéphane Hirschi, Élisabeth Pillet et Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 265-276.

2. Unique exception : *Pour les Petits*, texte de jeunesse non publié du vivant de Couté, dans lequel le modèle hugolien des *Pauvres gens* est très prégnant (III, 113).

La même diversité se retrouve dans la longueur et le nombre des strophes : des sept distiques du *Déraillement* aux dix-huit quatrains du *Foin qui presse* ou aux poèmes assez nombreux en trois à six strophes carrées (huit octosyllabes), ou s'en approchant. Les strophes courtes sont les plus fréquentes : quatrains ou strophes de cinq, six ou huit vers, ces dernières généralement divisées par la rime en deux quatrains distincts. Il est très rare que le même schéma strophique se retrouve à l'identique dans deux poèmes ; Couté essaie continuellement des formes différentes. Tandis que les textes à refrain se rattachent nettement au genre de la chanson, d'autres, relativement longs, sont plutôt écrits pour être dits, et publiés à l'origine sans musique ; quant aux poèmes strophiques sans refrain, ils sont aussi courants dans la chanson qu'en poésie. Il s'agit plutôt toutefois d'un continuum que d'une répartition tranchée, et les interprètes de Couté, à toutes les époques, ont exploré ces deux dimensions : des chansons ont pu être dites et certains textes à dire ont été mis en musique.

L'œuvre comporte également seize poèmes dont les strophes sont de longueur inégale. Dans certains cas la variation est à peine sensible, dans d'autres très importante. La forme de ces derniers est proche de celle de certains poèmes d'Apollinaire, tel le célèbre *Zone* ; mais les textes de Couté sont majoritairement homométriques, l'irrégularité de la longueur des strophes y est en quelque sorte compensée par la régularité du mètre. Par ailleurs certains poèmes comportent à l'intérieur d'une strophe des marques typographiques qui semblent signifier des frontières moins importantes que celle d'une strophe à l'autre : ligne entière de points, ou intervalle d'un demi-interligne¹. On observe ici, comme dans l'usage de la ponctuation et des majuscules, la volonté d'inclure dans le texte des indications pour l'interprétation en scène.

Les formes strophiques s'étagent sur donc un axe allant de la chanson au texte à dire, et de formes très régulières à d'autres plus souples : à savoir, des poèmes à une seule forme strophique et un seul mètre ; d'autres construits sur deux strophes (couplet-refrain), ou sur une seule strophe hétérométrique ; quelques textes comportant une légère irrégularité entre strophes ; enfin des textes à strophes très inégales. L'état actuel de nos connaissances ne permet pas de discerner chez le poète d'évolution chronologique ; il semble s'agir plutôt d'un éventail de formes qu'il pratiquait en même temps, et qui ont en commun d'être en vers syllabiques, facteur de régularité. Couté ne va pas jusqu'au vers libre, même si, nous le verrons, il s'en approche quelquefois de très près.

1. Voir Alcide Piédallu, *Le Christ en bois, La Dot, Le Gâs qu'a perdu l'esprit*.

La rime

La rime est dans l'ensemble présente, mais moins respectée que le mètre ; les transgressions aux règles sont nombreuses. Couté prend des libertés dans le choix des rimes, comme le font Verlaine, les poètes décadents et symbolistes et les artistes des cabarets ; eux-mêmes rejoignant en cela la chanson traditionnelle et populaire, et plus généralement la poésie orale¹. Les assonances sont nombreuses, quelquefois approximatives, unissant des voyelles ouvertes à des voyelles fermées. Mais certaines rimes sont suffisantes ou riches ; il arrive aussi que des mots entiers soient repris à la rime, y compris dans des textes comportant par ailleurs des refrains proprement dits, ou dans ces refrains eux-mêmes.

De la même façon, les règles de disposition sont observées dans les grandes lignes avec une certaine marge de liberté, qu'il s'agisse de la place dans les strophes ou de l'alternance entre rimes masculines et féminines. Celle-ci est souvent, mais non systématiquement présente : de même que l'alternance moderne entre voyelle et consonne prononcée. Dans les poèmes à strophes régulières, la disposition est très libre. Ainsi parmi les poèmes en quatrains, quelques-uns seulement sont tout à fait réguliers ; le plus souvent les rimes sont tantôt croisées, tantôt embrassées, tantôt plates. De même les strophes de sept ou huit vers commencent généralement par un quatrain croisé, ensuite les dispositions varient ; dans certains textes, chaque strophe suit un schéma différent. D'autres cas d'irrégularité sont plus prononcés. La transgression va souvent vers plus de récurrence : les rimes sont toutes féminines ou toutes masculines ; tel poème est écrit sur une seule assonance, ou sur une ou deux rimes. Par ailleurs quand un refrain est intégré à la strophe, soit à la fin ou au début, il contraint la rime, ce qui accentue la récurrence. Les cas de transgression inverse — un vers isolé qui ne rime pas avec les précédents, produisant un effet de surprise — sont beaucoup plus rares.

Entre concordance et discordance du mètre et de la rime, Couté utilise tout l'éventail des effets possibles. Dans certains textes, tout converge pour donner une impression de forte régularité : rime, mètre et syntaxe — un vers correspondant à une unité de sens. Ils sont le plus souvent homométriques ; en général dans les textes hétérométriques le poète préfère la discordance.

Les poèmes à strophes libres présentent la même diversité. Ils sont également rimés, certains de façon tout à fait régulière : c'est le cas du *Christ en bois*, parfaitement versifié en

1. Voir Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 174-176.

rimes plates alternant rimes masculines et féminines. Mais d'autres textes sont nettement moins réguliers, les transgressions favorisant généralement la récurrence. Enfin il arrive que les rimes semblent distribuées presque au hasard, avec une grande désinvolture ; ou qu'un vers isolé ne rime pas.

La rime se combine donc avec le mètre et la strophe pour donner une grande variété : de textes très réguliers à d'autres jouant sur la discordance et la dissymétrie, en passant par de nombreuses formes intermédiaires. Chaque poème est évidemment unique ; il est toutefois possible d'observer certains effets de sens caractéristiques.

Quelques effets de sens dans les poèmes à strophes régulières

Couté allie souvent l'homométrie à un schéma strophique unique pour obtenir une expression énergique, propre à s'imprimer aisément dans la mémoire, qu'il s'agisse de faire ressentir le poids de l'ordre établi ou d'affirmer des valeurs alternatives. Les strophes ont alors fréquemment un nombre pair de vers : quatrains, strophes de huit vers. D'autres traits sont récurrents : la concordance entre mètre et rime, une structure narrative forte, des vers en forme de maximes ou de sentences.

Un certain nombre de textes sont légèrement moins réguliers : les uns font alterner deux strophes (couplet-refrain) mais conservent le même mètre, ou n'en changent que pour un ou deux vers ; d'autres, sur une seule forme strophique, sont légèrement hétérométriques, la rime épousant la variation du mètre. Ce sont souvent des romances ; *Va danser*, dont le thème est l'acceptation d'un sort douloureux, fait partie de ces poèmes à la forme sans surprise : les strophes de huit octosyllabes y alternent avec un refrain de cinq vers du même mètre.

Mais les variations sont souvent plus marquées. L'hétérométrie peut rendre sensible des oppositions ; cela en particulier dans les chansons où le refrain est en une strophe distincte des couplets. Le mouvement et l'immobilité — du corps et de l'âme — thèmes essentiels, sont dits aussi par le rythme. Ainsi s'opposent la légèreté du vagabond et les choix de vie conformistes du personnage-titre dans *L'Épicier* ; strophes carrées de huit octosyllabes pour l'un, refrain en un distique de huit et sept syllabes pour l'autre. En outre, dans la première strophe, la quasi-répétition à la rime produit un effet de lourdeur et de monotonie :

[...] *Faut eun' femme à tout épicier*

Pour teni' son fonds d'épic'rie [...]

*Va, chemineux, va, lidéra !
Suis ton cœur oùsqu'i t'mèn'ra¹ !*

De la même façon, dans *Sapré Vin nouveau*, des strophes carrées exprimant les certitudes du personnage s'opposent à un refrain dont le rythme (8-3-10-8-3-10) évoque sa déstabilisation — physique et morale — par l'ivresse. Dans *Les Oies inquiètes*, tandis que les mêmes strophes décrivent le déroulement des préparatifs de la fête, jusqu'à l'immolation des malheureux volatiles, le refrain avec ses vers impairs et sa forte hétérométrie crée un effet de légèreté et d'incertitude, renforcé par la forme interrogative :

*Noël ! Noël !
Est-ce au ciel
Neige folle
Qui dégringole,
Ou fin duvet d'oie
Qui vole².*

Les variations peuvent aussi souligner la différence des voix et des points de vue, comme dans *T'as-t'y ben fêté mon Jacques ?* qui prend la forme d'un dialogue — question malicieuse en vers impairs :

*T'as-t'y ben fêté, mon Jacques
La fêté de la Libarté ?
T'as-t'y ben fêté, mon Jacques ?
T'as-t'y ben fêté³ ?*

Tandis que la réponse enthousiaste et prolixe, mais à l'élocution embarrassée, se fait en strophes de huit décasyllabes. Dans *Les Deux Chemineux*, l'opposition comique a une dimension rythmique : le plaidoyer éloquent des vagabonds, en cinq strophes de six octosyllabes, est chaque fois interrompu par la même réplique brève et cassante, en un seul vers impair,

1. *L'Épicier*, II, 24.

2. II, 120.

3. III, 50.

(« — Les gâs, v'avez-t-y des sous ? »). Autre forme de dialogisme dans *Petit porcher*, où alternent les paroles brutales adressées à l'enfant dans l'univers intradiégétique, en vers très brefs, et celles du poète, en un alexandrin :

Petit porcher
Ho !...
T'es embauché !...
Le maître charretier t'attend, pauvre petiot !
Ho¹ !...

Dans certains poèmes à un seul énonciateur, l'alternance de deux formes strophiques épouse celle des mouvements de l'âme ; le refrain joue le rôle d'un leitmotiv traduisant la puissance de l'émotion, tandis que les couplets prennent en charge la narration. C'est le cas dans *L'Enfermée* où les couplets en décasyllabes s'opposent au refrain hétérométrique exprimant la souffrance de l'enfermement. De la même façon, dans *Cantique païen*, la rime et le mètre concordent dans les couplets (885885-AABAAB), où le poète fait le bilan de sa vie ; tandis que le refrain exprime la prière et l'appel passionné, avec discordance entre le mètre 7-7-7-8-8 (le dernier vers étant coupé 5-3 par la syntaxe) et la rime ABAAB :

Notre Dame des Sillons !
Ma bonne Sainte Vierge à moi !...
Notre Dame des Sillons
Dont les anges sont les grillons
Ô Terre ! Je reviens vers toi² !

On retrouve une dualité analogue dans plusieurs textes, dont *Jour de lessive*, à travers des formes strophiques différentes.

D'autres poèmes sont plus fortement hétérométriques, avec des effets très variés. Citons *Brin de conduite*, dont les vers sont pairs, de six, huit ou dix syllabes, mais se succèdent de façon à créer un rythme dissymétrique ; voici la strophe qui ouvre et clôt le poème :

Dis, sais-tu, ma jolie

1. III, 15.

2. G.C.

*En revenant du bal danser
On a pris les sentiers.
Les sentiers s'en vont dans la nuit
Dis, sais-tu, ma jolie,
Où s'en vont les petits sentiers¹ ?*

La discordance entre rime et mètre (686868-ABBAAB) accuse l'hétérométrie. Les autres strophes font alterner irrégulièrement vers de dix et huit syllabes ; l'effet de déséquilibre, d'hésitation, est au cœur du poème, dont le thème est : rester sage ou céder à la tentation ? De même *Dans le Jardin du presbytère*, avec des strophes 87878787, rend sensible la perplexité du curé devant la désaffection des fidèles, ses interrogations et l'impression de délitement, de fragilité. Dans le refrain du *Char à banc des moribonds*, les vers de quatre syllabes « Et hue ! Aïe donc ! » coupés par la syntaxe, interrompent les paroles des conducteurs du char, en octosyllabes, et matérialisent son avancée cahotante. Tandis que dans *Le Discours du traîneux*, bâti sur une seule forme strophique 884884, la rupture rythmique entre vers longs et vers courts souligne fortement certains passages de la diatribe².

Quelques effets de sens dans les poèmes à strophes libres

La variation de strophe et de mètre étant d'importance et de nature très différente selon les poèmes, les effets de sens le sont également. Certains textes conservent une forme relativement régulière, comme *Les Bremaïlles*, tout en octosyllabes, dont la forte structure narrative est soulignée par la division en trois strophes, deux de huit vers et une de dix. *Le Charretier* suit également un fil chronologique, les étapes de la vie du personnage-titre, à travers quatre strophes respectivement de douze, douze, huit vers, et treize pour la dernière, celle où le rythme bien réglé de la vie du personnage est interrompu par l'agonie et la mort. *Le Christ en bois* est comme *Les Bremaïlles* en octosyllabes et en trois strophes, mais celles-ci sont beaucoup plus longues ; elles suivent le mouvement de la pensée et du discours véhément, avec une amplification dans la dernière strophe, qui compte quatre vers de plus que les premières.

1. I, 35.

2. Voir ci-dessus, p. 238.

Dans *Les Électeurs*, la structure en contrepoint joue un rôle essentiel dans le parallèle comique entre électeurs et animaux de la ferme ; sept strophes en alexandrins, allant de quatre à dix vers, sont consacrées aux électeurs, entre lesquelles s'intercale à intervalles irréguliers une sorte de refrain au mètre différent, évocateur du dandinement des volailles¹.

D'autres poèmes enfin, parmi les plus longs, entre une cinquantaine et une centaine de vers, comportent des strophes de longueur très variable qui constituent des unités de sens, composantes d'un mouvement d'ensemble à chaque fois différent². Tous ont une thématique sociale très marquée ; la liberté de la forme est en accord avec le message de subversion de l'ordre. On notera cependant qu'elle reste contrebalancée par la régularité du mètre. Ce n'est plus le cas dans *Les Ch'mins*, poème d'une centaine de vers dont les strophes sont fortement hétérométriques entre elles. Dans ce texte qui évoque une parabole ou un conte, la forme se rapproche par endroits de la prose ; octosyllabes, décasyllabes et alexandrins sont les vers les plus employés, mais le premier vers comporte treize syllabes, et se termine en outre par un enjambement :

*En ce temps-là, c'était l'Empire ou la République
Ou c'était l'Roué : ça vaut pas la peine d'eune esplique*³ !

On relève également quelques heptamètres, un vers de quatre et un de trois syllabes. En outre les vers longs sont souvent scindés par la syntaxe en éléments plus courts ; les alexandrins peuvent ainsi être coupés en 7-5. Ce n'est certes pas un hasard, car le poème oppose, à travers l'histoire de deux couples, la respectabilité et l'immobilisme à la légèreté de mœurs et de mouvement. Dans certains passages, l'alexandrin classique exprime lourdeur et conformisme, tandis que des mètres plus courts disent la liberté d'allure et d'esprit :

[Marie] *r'garda longtemps passer les épouseux :*
Ceuss dont les sablots sal's dis'nt les arpents fertiles
Et ceuss' qui sont flusqués pour teni' plac's en ville.
Enfin, a' suivit Jean l'pus rich' de ces moncieux [...]
Touénette, en counnaissanc' d'amour,
Courantina, tétons au vent,
Écoutant aux poch's des passants

1. Voir ci-dessus, p. 262.

2. La variation maximale apparaît dans *Les Gourgandines* : de deux à vingt-trois vers.

3. I, 75.

*C'tte chanson des écus sonnants
 Qui fait r'dresser l'oreille aux sourds.
 Un jour à Jacqu's, un jour à Jean
 Et 'core à eun aut'e eun aut' jour,
 Pour senti' su sa pieau la chatouill' des jaunets
 A' laissa leu's mains les fourrer dans son corset¹.*

Le passage de l'alexandrin à l'octosyllabe, lui-même souvent rythmé en groupes plus courts et irréguliers, joue un rôle important dans le sens ; de même que le retour à l'alexandrin à la fin de la strophe, pour exprimer le point commun entre les deux sœurs — l'amour de l'argent. D'autres strophes sont beaucoup plus hétérométriques que celles-ci. On notera cependant que même dans ce texte qui représente le point extrême d'irrégularité formelle dans son œuvre, Couté conserve des strophes ; la plupart sont construites sur un ou deux mètres récurrents, et gardent ainsi une relative unité interne.

Quant à l'usage de la rime dans ces poèmes, il est très libre, surtout du point de vue de la disposition ; l'extrait ci-dessus en est bien représentatif. Dans la strophe sur Touénette, les octosyllabes sont sur deux rimes distribuées irrégulièrement, et dont la matrice est le couple « amour »/« vent », caractéristique de l'imaginaire coutéen ; les deux alexandrins étant rimés différemment, ce qui accentue le contraste avec le début de la strophe. Du point de vue du sens aussi les mots « jaunets » et « corset » s'opposent fortement à ce qui précède.

Voici un autre exemple extrait de *L'École*, où les livres des « malettes » (cartables) sont opposés à celui de la vie :

*Ah ! les pauv's ch'tiots liv's que ceuss' des malettes !
 Sont s'ment pas foutus d'vous entrer en tête
 Et, dans c'ti qu'est là, y a d'quoué s'empli l'cœur !
 À s'en empli l'cœur, on d'viendrait des hoummes,
 Ou méchants ou bons — n'importe ben coumme ! —
 Mais vrais, coumm' la terre en friche ou en fleurs,
 L'souleil qui fait viv'e ou la foudr' qui tue,
 Et francs, aussi francs que la franch' Nature².*

1. *Ibid.*, p. 76.

2. *L'École* (G.C.).

Trois rimes et une assonance sont ici distribuées irrégulièrement ; s'y ajoute une rime intérieure. Le couple « malettes » et « tête » s'oppose à « cœur », ce dernier mot étant ainsi placé dans un rapport quantitativement défavorable ; mais il ressurgit immédiatement à la césure du vers suivant, subvertissant le retour régulier de la rime. Suivent cinq vers et cinq rimes sur le thème de l'état de nature : deux rimes plates, « hoummes » et « (n'importe ben) coumme » ; ensuite seulement la rime « fleur » répondant à « cœur » ; enfin l'assonance « tue »/« Nature ». Les réseaux de signification sont formés à la fois par le désordre apparent des rimes, par la syntaxe (opposition entre les courtes phrases du début et la longue phrase qui développe « s'en empli l'cœur ») et par le sens des mots : en particulier, le couplage fort (rimes plates) de « hoummes » avec « n'importe bien coumme » et surtout de « Nature » avec « qui tue », opposé au couplage plus faible (éloignement) de « cœur » et « fleurs », fait entendre que l'état naturel n'est pas idéalisé, même si des éléments d'une conception idyllique sont présents.

Dans ces deux passages, et c'est le cas dans l'ensemble des poèmes à strophes libres, des rimes relativement peu nombreuses donnent une unité à la strophe, malgré leur distribution irrégulière. On notera par ailleurs dans le second un autre trait : la répétition de « francs » et de « s'en empli l'cœur », sorte de refrain intérieur. Ce genre de phénomène est fréquent chez Couté, qui fait également un large usage des allitérations et des échos.

Échos

Les répétitions de sons, de mots ou de groupes de mots sont fréquentes ; elles se surajoutent à la rime en dessinant d'autres réseaux de sens. Souvent ce trait converge avec d'autres, images en particulier, créant une forte concentration d'effets expressifs ; c'est ce qui nous conduira à citer ici certains passages déjà commentés dans l'un ou l'autre des chapitres qui précède.

Sonorités

De nombreux vers comportent des reprises de sonorités ; nous en donnerons quelques exemples. Les allitérations en consonnes labiales, qui dans tel texte imitent le son des comérages, évoquent dans tel autre les plaisirs de l'école buissonnière, liés à l'oralité :

[...] *J'm'en sauvais fér' des caberioles,
Dénicher les nids des bissons,
Sublailler, en becquant des mûres
Qui m'barbouillin tout' la figure,
Au yeu d'aller apprend' mes l'çons¹ [...]*

Le refrain de *La Julie jolie* joue sur la douceur des consonnes sonores :

La Julie était si jolie² !

Tout autre est l'effet dans le passage suivant :

[...] *Les couch's râchiront sa pieau fine et pâle ;
Et, vieille à trente ans, traînant ses sabiots,
Abêti' d'travail, éccœurdée du mâle³ [...]*

Les deux hémistiches du premier vers s'opposent fortement du point de vue sonore ; le premier contient deux [r], et trois consonnes sourdes ; ces consonnes font écho à celles du mot « rêche », lui-même onomatopéique du frottement. Dans le second hémistiche, les sonorités sont très différentes : deux consonnes, occlusives certes mais sonores [p] et surtout labiales, sont suivies d'une liquide. Les deux vers suivants sont marqués par une allitération en [tr] dont un dernier écho affaibli s'entend dans le groupe [rd] de « éccœurdée » ; elle évoque le bruit des sabots qui traînent, mais aussi, par la dureté des sons, le sens moral, le découragement et la fatigue.

Nous avons vu plus haut, à propos des effets comiques, que Couté associe souvent le son [u] à la richesse et à la respectabilité des « gens coumme y faut ». On retrouve cette association dans ce passage des *Ch'mins* :

*Jean et Mari' prir'nt la rout', la grand'rout' tout' dréte
Oùsqu' l'aubargiste fum' sa pip' devant l'aubarge,
Oùsqu' la port' des Mairi's s'ouvre aux blancs mariages*

1. *Le Gâs qu'a mal tourné* (G.C. Souligné par nous).

2. II, 73.

3. *Le Foin qui presse*, II, 35 (souligné par nous).

*Et oùsqu' les gens dounn'nt le bonjour au gard'champête.
La rout', la bounn' route oùsqu'on est hounnête¹ !*

Le mot « route » est répété quatre fois, de même que « oùsqu' » ; le son [u] est en outre présent dans plusieurs autres mots, en particulier dans le dernier vers où il est véritablement martelé. Mais les effets de répétition et de régularité ne se limitent pas à ce son ; ils affectent des mots (aubargiste/auberge, mairies/mariages) ; la syntaxe concorde parfaitement avec le mètre, chacune des relatives occupant un vers ; la strophe est structurée de façon symétrique, le dernier faisant écho au premier. À cette convergence des sonorités s'ajoute le sens des trois relatives, chacune évoquant une vignette stéréotypée qui pourrait sortir d'un livre de lecture.

L'allitération en [u] apparaît également dans le début des *Gourgandines* :

*Il a poussé du pouél dessus l'vent'e à la terre,
Les poumm's vont rondiner aux poummiers des enclos ;
Il a poussé du pouél sous les pans des d'vanquières,
Et les tétons rondin'nt à c'tt'heure à plein corset²...*

Le [u] est ici associé à d'autres voyelles labiales, [ɔ] et [o], évoquant la rondeur des seins et des fruits ; et à d'autres sons, nasales et allitération en [pu] : poussé, pouél, poumm's, poummiers.

On retrouve le son [u] dans ces vers dépeignant les enfants qui vont à la fête du village :

*[...] Et les p'tiots, du fin fond des seigl's ou des genêts
Accourent avec de grous sous dans leux menottes³.*

Tandis que les mots « p'tiots », « menottes », « gros sous » expriment la tendresse du regard posé sur les enfants, le son [u] évoque leurs joues rondes d'étonnement ou d'essoufflement.

Ailleurs ce sont des allitérations en nasales qui disent l'étouffement du désir :

*Alors, les fill's renfonc'nt les envi's qui les roingent,
Souffrant tout bas l'Désir qui piqu' dans leu' pieau blanche⁴ [...]*

1. I, 75 (souligné par nous).

2. G.C.

3. *Le Tournevire aux vaisselles* (III, 55).

4. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C. Souligné par nous).

On notera le contraste entre les sonorités du premier vers et du début du second, avec celles du second hémistiché, qui réunit des occlusives, [p], [b] et [k], tandis que le dernier mot marque le retour à la nasale.

Autre poème, autres sonorités dans ce passage d'*Automobilisme* où l'énonciateur dit sa colère et sa rage, ainsi que l'effort physique ; les occlusives et le son [r] viennent s'ajouter à l'anaphore et à l'exclamation :

*C'tte rout' ! J'ai passé troués bounn's journé's d'ssus
 La corvé' nous t'nait jusqu' à la nuit nouère. [...]
 C'tte rout' ! J'ai cassé l'pierré des carrières
 Pour boucher en-d'ssus, pour comblér en d'ssous :
 J'ai mis su' son dous des emplât's en pierré,
 J'ai mis dans son vent' des bouilli's de cailloux¹ !*

De telles accumulations d'occlusives sont souvent associées à différents états de dysharmonie.

L'*École*, dont un des thèmes est le ressassement, contient de nombreux effets d'échos ; ainsi dans ce passage où la rime réapparaît dans une rime intérieure :

*I' leu' conte en bieau les tu'ri's d'l'Histouère,
 Et les p'tiots n'entend'nt que glouère et victouère² !*

Les poèmes les plus lyriques sont en revanche d'une fluidité verlainienne, mais celle-ci n'est jamais sans mélange ; l'expression de la souffrance, de la violence, contraste avec celle de l'abandon ou de la douceur. Ainsi dans la première strophe de *Jour de lessive* :

*Je suis parti ce matin même,
 Encor saoul de la nuit mais pris
 Comme d'écœurement suprême,
 Crachant mes adieux à Paris...
 Et me voilà, ma bonne femme,
 Oui, foutu comme quatre sous...*

1. I, 23 (souligné par nous).

2. G.C.

*Mon linge est sale aussi mon âme...
Me voilà chez nous¹ !*

Dans les quatre premiers vers, le mot « crachant » est onomatopéique ; d'autres occurrences du son [k] lui font écho dans le vers qui précède. Par ailleurs les sons durs [p] et [r] de « parti », une occlusive et une gutturale, réapparaissent dans les trois vers suivants « pris », « suprême », « Paris » ; tandis que les quatre derniers vers contiennent de nombreuses labiales, souvent des possessifs ou pronoms de la première personne, exprimant la régression douce, le retour à soi et à la mère, qui se dit encore plus fortement dans le refrain :

*Ma pauvre mère est en lessive...
Maman, Maman,
Maman, ton mauvais gâs arrive
Au bon moment² !...*

La forme sonore des mots, soulignée par différents effets d'échos, joue ainsi un rôle de premier plan dans bien des poèmes. De plus, des éléments de dimension plus importante sont répétés.

Refrains intérieurs

Nous l'avons vu, il arrive que la rime soit constituée par un mot entier, ce qui en fait une sorte de refrain. Mais un mot, quelques mots ou une phrase peuvent réapparaître à différents endroits d'un texte.

Certains poèmes à strophes régulières comportent des répétitions marquées, qui viennent s'ajouter aux rimes et/ou au refrain. C'est ainsi que dans *Le Dimanche*, poème en strophes de huit vers, le quatrième vers se termine toujours par le mot « blanche(s) », tandis que le huitième constitue un refrain : « C'est d'main Dimanche ! » En outre le mot « blanc » revient à deux reprises à l'intérieur d'un vers, la blancheur devenant ainsi un véritable leitmotiv ; ce qui contribue puissamment à l'effet de monotonie, dans ce poème sur le déroulement inéluctable et répétitif du jour férié.

1. II, 69.

2. *Ibid.*

Dans quelques textes lyriques, les reprises de mots traduisent la lenteur ou le temps arrêté, la prière ou l'incantation. Ainsi dans *Les Draps sèchent sur le foin*, texte en onze quatrains où les répétitions des groupes « les draps », « les draps sèchent », « les foins » « les foins sent'nt bon » évoquent le lent processus du séchage au long d'une journée. Plusieurs poèmes en forme de prière comportent de tels effets : *Hymne au vin nouveau*, *Noël de la femme...* et *Cantique païen*, auquel il faut adjoindre *Jour de lessive*. La répétition dépasse alors le cadre de la phrase pour s'étendre à l'ensemble du texte ; mais elle est présente aussi au micro-niveau d'un ou deux vers. Ainsi dans ces vers de *Cantique païen* qui disent l'échec de l'élan vers le haut, le retour, la symbiose rêvée avec la terre-mère :

[...] *J'ai fixé le ciel étoilé*
Mais le ciel, hélas ! m'a semblé
 Trop haut pour mon rêve... [...]
 Je reviens vers Celle
Dont le sang coule dans mon sang [...]
Et pour sentir, au seuil du soir,
Son âme comme un reposoir
 S'offrir à mon âme¹...

Dans les poèmes à strophes libres, les reprises sont beaucoup plus fréquentes que dans ceux à strophes régulières ; ils comportent le plus souvent un refrain intérieur qui réapparaît à intervalles inégaux. Ces refrains sont de dimensions variées, allant d'un seul mot jusqu'à un vers entier. C'est ainsi que dans *Après Vendanges*, poème en quatre strophes de longueur très inégale, deux refrains intérieurs se combinent. Les deux premières strophes se terminent par :

J'aurais ben m'foute eun' saoulé' d'vin² !

Ce vers semble à ce point du texte constituer un refrain régulier. Mais la troisième strophe, de loin la plus longue, passe du constat à l'apostrophe du vagabond aux paysans ; le changement de mouvement comporte un changement de refrain. Elle commence par ces deux vers :

1. G.C.

2. G.C.

*Allons, les houmm's ! allons, mes frères !
Allons, avancez-moué-z-un verre¹.*

Le second vers est repris au cours de la strophe. La quatrième et dernière strophe constitue une chute, par sa brièveté et par son sens ; elle reprend les deux leitmotivs :

*Allons, les houmm's, allons, mes frères !
J'veux ben que j'n'ai pas l'drouet au pain ;
Laissez-moué l'drouet à la chimère,
La chimèr' douc' des saoulé's d'vin² !...*

Couté conserve donc du refrain la récurrence, mais non la régularité ; il adopte une forme plus libre. Cela n'est pas systématique, mais on trouve des phénomènes analogues dans plusieurs textes³.

La rime est donc bien présente dans l'ensemble de l'œuvre, mais elle est subvertie de deux façons opposées : un affaiblissement, avec les assonances ; et des répétitions plus importantes, reprises de mots, non-respect des règles d'alternance. Elle est aussi concurrencée par des reprises moins contraintes : rimes intérieures, allitérations, et dans les poèmes à strophes irrégulières par des refrains intérieurs.

Le vers

Couté écrit exclusivement en vers syllabiques ; ceux-ci constituent une base rythmique très forte, mais utilisée avec une grande liberté. Dans les textes en français régional, le décompte des syllabes inclut les élisions, omniprésentes, et quelques synérèses.

Parmi les mètres courts, le poète privilégie le vers pair et plus particulièrement l'octosyllabe ; les mètres plus courts, pairs ou impairs, sont rarement utilisés seuls. Par ailleurs un certain nombre de poèmes sont entièrement en mètres longs : décasyllabes (douze textes) et alexandrins (huit textes). L'influence du romantisme y est particulièrement sensible : des

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

3. *La Dot, Les Ch'mins, Les Gourgandines, Les Bornes, Mòssieu Imbu, Le Tournevire aux vaisselles, Les Électeurs.*

alexandrins classiques, avec césure à l'hémistiche, alternent avec des trimètres ; rejets et enjambements, y compris à l'hémistiche, ne sont pas rares ; il arrive que la césure soit placée au milieu d'un syntagme à forte cohérence, par exemple entre un nom et son déterminant. Les décasyllabes sont très rarement coupés 4-6, le plus souvent 5-5. Enfin quelques vers d'une facture plus moderne présentent une césure enjambante. À cette exception près le vers de Cousté est proche de celui de Hugo, dans toute sa diversité et sa plasticité.

Symétrie

De nombreux vers sont symétriques. Fortement structurés, ils s'impriment aisément dans la mémoire ; à la régularité du rythme s'ajoute souvent le parallélisme syntaxique. Au niveau d'un ou deux vers, la symétrie peut souligner une reprise, figure dont nous avons vu l'importance :

*Et tertous, l'pèsan coumme el' riche,
El' rich' tout coumme el' pauv' pèsan,
On les a mis à plat sous l'friche¹ [...]*

Dans les foins hauts, les foins qui grisent² [...].

Le rythme peut être renforcé par une rime intérieure :

I's r'déval'ront souvent ! A's attendront longtemps³ !

La symétrie souligne fréquemment oppositions ou antithèses :

*Écoutez ça, les bonnes gens
Petits de cœur et gros d'argent⁴ !*

L'père les a gagnés. Eux, i' les dépensent⁵.

1. *Le Champ de naviois* (I, 50).

2. *L'Aumône de la bonne fille* (I, 22).

3. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C. Soulligné par nous).

4. *L'Amour qui s'fout de tout* (I, 15).

5. *La Belle Jeunesse* (I, 25).

Ou paradoxes (les jeunes paysans vont le dimanche dans les maisons closes de la ville) :

*Et les gâs pai'nt ben châr, étant allés ben loin,
C'que les fill's de cheux eux voudrin donner pour ren¹ !*

Un nombre relativement important de vers symétriques ont la forme de sentences à valeur générale, compréhensibles hors de leur contexte ; à la façon des morales de fables, des proverbes, des maximes de l'école de la III^e République — ou de Hugo. Chez Couté, ces vers formulaires expriment le point de vue des gens d'en bas sur le monde. Un vieillard qui ouvre sa dernière bonne bouteille « d'avant le phylloxéra » commente ainsi :

*À l'av'nir le vin, le vrai jus d'la treille
Ça s'ra pour c'ti-là qu'aura des écus² [...]
Faura que j'mang' pisque j'ai faim³ [...]*

jette un vagabond à ceux qui lui refusent l'aumône ; tandis que le « gâs qu'a perdu l'esprit », héritier des fous du carnaval, tente de faire entendre raison aux militaires :

Je mourrons ben sans qu'on nous tue⁴ !

Un autre effet de la régularité rythmique apparaît dans certains poèmes en alexandrins, qui font appel dans des passages très oratoires aux ressources de la rhétorique mais aussi du vers, tous deux participant du renversement des valeurs. Le vers classique prête en effet sa grandeur et sa solennité à des sujets qui dans la culture légitimée sont considérés comme triviaux, des personnages méprisés, une langue niée ou ridiculisée. La portée symbolique de ce choix est forte : donner ainsi aux paroles de ceux qui « parlent mal » une expressivité et une puissance nouvelle contribue à leur restituer le statut de sujet, une existence, une voix.

La symétrie exprime aussi l'ordre, l'équilibre, la stabilité, notions chargées d'une profonde ambivalence aux yeux du poète. Sérénité difficilement acquise des vieillards, comme dans *La Dernière Bouteille*, composé de trois strophes de huit décasyllabes, tous rimés régulièrement et rythmés 5-5, où la syntaxe épouse exactement le vers. *Hymne au vin nouveau*, cantique

1. *Idylle des grands* [...] (G.C.).
2. *La Dernière Bouteille* (I, 100).
3. *La Chanson de printemps du chemineux* (I, 63).
4. *Le Gâs qu'a perdu l'esprit* (G.C.).

grave et parodique à la fois, est également très régulier. Mais la régularité traduit aussi, bien souvent, le poids de l'ordre établi. L'impression d'équilibre ainsi produite est alors minée par d'autres dimensions de l'écriture, comme dans ce passage du *Gâs qu'a mal tourné* :

*Il avait ben raison nou' mèt'e,
C't houmm'-là, i'd'vait m'counnèt' par cœur !
J'ai trop voulu fére à ma tête
Et ça m'a point porté bounheur ;
J'ai trop aimé voulouèr êt' lib'e
Coumm' du temps qu'j'étais écoyier ;
J'ai pas pu t'ni' en équilib'e
Dans eun' plac', dans eun' atéyier,
Dans un burieau... ben qu'on n'y foute
Pas grand chous' de tout' la journée...
J'ai enfilé la mauvés' route !
Moué ! j'sés un gâs qu'a mal tourné¹ !*

Le sens — contrition, regret — est renforcé par la symétrie des vers, dont beaucoup constituent des formules, et par la rime parfaitement régulière. Il est en même temps contredit par la très forte affirmation du « je », avec l'anaphore de « J'ai » et « Moué ! J'sés », et la parenthèse irrévérencieuse (« [...] ben qu'on y foute [...] ») qui rompt le rythme. Enfin et surtout, la langue dans laquelle s'exprime le « gâs » est en elle-même une déclaration de rejet radical de la culture scolaire et contribue à rendre ce passage très ironique.

Voici un autre exemple tout différent, où le repos est associé à la négation et au manque :

*Les draps d'sommeil, les draps d'repos
Qu'entend'nt ronfler sans fin ni cesse,
Mais qu'entend'nt pas souvent d'bécots
Et qui sent'nt pas souvent d'caresses².*

Les nombreuses répétitions produisent un effet d'incantation, de litanie, mais le rythme joue aussi son rôle, avec le parallélisme syntaxique des trois relatives, en reliant plus particulièrement les trois mots accentués avant la césure : « ronfler », « pas », « pas ».

1. G.C.

2. *Les Draps sèchent sur le foin* (I, 110).

Mais le plus souvent la stabilité est rapidement battue en brèche ; les passages au rythme régulier sont brefs et alternent avec d'autres, très différents.

Irrégularité

Si de nombreux vers sont de facture très classique, Couté use de toutes les libertés conquises par le romantisme, ainsi dans ce passage dont l'énonciateur est un vieux paysan :

*Et là-bas, tandis que j'm'esquinte
À racler l'harbe autour des « sas »
Que j'su', que j'souff', que j'geins, que j'quinte¹ [...]*

Les deux premiers vers sont réunis par la syntaxe ; le troisième se scinde en quatre groupes de deux syllabes, évoquant la respiration courte, la toux, l'effort, effet renforcé par les échos sonores en [k], [ʃ], [ʒ]. L'homométrie est ainsi dynamisée par la variation du rythme. Ces effets sont particulièrement sensibles dans les poèmes en alexandrins ; les vers peuvent y être fragmentés, dans les dialogues en particulier, tantôt en trimètres :

Y a pas à dir' ! V'là qu'il est temps ! Il est grand temps² !...

tantôt en sections courtes et moins régulières :

*[...] En route !... Allons voter !... Cré bon Guieu ! les bounn's gens³ !...
— Tope là !... Entendu !... R'tournons bouère eun' bouteille⁴ !...*

Les enjambements en fin de vers ou à l'hémistiche ne sont pas rares ; mais Couté va plus loin dans la dislocation du vers en usant de la césure enjambante :

*Les élections sont tarminé's, coumm' qui dirait
Que v'là les couvraill's fait's et qu'on attend mouésson⁵...*

-
1. *Le Champ de naviois* (I, 50). « Sas » : ceps.
 2. *Les Gourgandines* (G.C.).
 3. *Les Électeurs* (II, 13).
 4. *Les Gourgandines* (G.C.).
 5. *Les Électeurs* (II, 14).

*Mais quoué ! tout est pas perdu : la récolte pousse
Ent' les quat' born's qui rest'nt planté's au creux d'sa terre,
Et soun œil roug' s'adoucit d'avant la mouésson douce¹.*

Ou ben c'est-i' un caquezieau qui l'-z-a piquées² ? ...

Il joue ainsi de toute la gamme des possibles du vers syllabique.

Contrastes et effets de sens

Du point de vue du rythme l'écriture du poète est caractérisée — sauf dans les quelques textes que nous avons signalés ci-dessus, exprimant la sérénité, le recueillement — par des changements rapides et marqués, d'un vers à l'autre ou après quelques vers : ruptures, effets de surprise, de discontinuité.

Le rythme évoque des gestes, des attitudes du corps ou des états d'âme ; nous en avons rencontré des exemples ci-dessus. Citons encore un passage des *Gourgandines* où sont opposés le sort des filles enceintes, condamnées par la société villageoise, et celui de leurs amants — longue descente et lourdeur physiques et morales pour les unes, liberté et légèreté pour les autres — ce qui est dit par le rythme autant que par les mots :

« Hé ! Hé ! ... du coup, la michant' Chous' s'a fait enfler... »

*Et les pauv's « michant's chous's », qui n'décess'nt point d'enfler,
Descend'nt le long des champs oùsqu'a trouvé linceul
Leu-z-innocenc' tombée, au nez d'un clâr de leune.
— Les galants sont partis pus loin, la mouésson fête,
En sublaillant, chacun laissant là sa chaceune,
Après avouèr au caboulot payé leu's dettes³.*

Une longue phrase, comportant deux relatives, s'étend sur trois alexandrins symétriques reliés par la syntaxe ; le dernier met en valeur l'image, et le mot « innocence », qui s'oppose au cliché « michant's chous's ». Le contraste est très marqué avec la suite : deux vers rythmés en groupes courts de longueur inégale et un trimètre.

1. *Les Bornes* (I, 31).

2. *Les Gourgandines* (G.C.).

3. *Ibid.* « Sublailler » : siffloter.

Le passage suivant ne comporte que deux vers, mais ceux-ci pourraient sembler de mètre différent, tant le rythme les oppose : symétrie pour « l'esprit du bourg », trimètre pour les fleurs printanières, métaphore des jeunes gens « dans l'âg' d'amour » :

*Pourtant, su' les vieux murs nouérs coumm' l'esprit du bourg,
La bell' saison fait berlançer des giroflées¹ [...]*

Les sonorités jouent également un rôle : allitérations en [r] dans le premier vers, liquides et labiales dans le second.

Mais les descriptions ne tiennent qu'une place relativement limitée dans la poésie de Couté, qui est avant tout un univers de voix. Les variations de rythme sont une modalité privilégiée du dialogisme ; elles permettent des modulations beaucoup plus fines que les formes strophiques. Nous avons vu que les personnages conformistes usent comme leurs adversaires de formes de phrases diverses, de répétitions, d'accumulations, mais que la portée de leur discours est sapée par divers moyens ; le rythme est l'un de ces moyens. Tantôt la lourdeur, l'ordre moral et social, l'autorité sont déstabilisées par la légèreté, l'irrespect, la liberté ; ainsi des leçons du maître d'école :

*I' dit que l' travail c'est la libarté,
Que l'Peuple est souv'rain pisqu'i' peut voter,
Qu'les loués qu'instrument'nt nous bons députés
Sont respectab's et doiv'nt êt' respectées,
Qu' faut payer l'impôt... « Môssieu, j'ai envie !...
— Non !... pasque ça vous arriv' trop souvent² ! »*

Le ronronnement de l'anaphore, qui introduit une suite de clichés républicains, est encore accentué par la reprise lexicale (« respectab's »/« respectées ») et la rime unique ; l'interruption de l'élève — la voix du corps et de l'enfance — telle un croche-pied, fait choir le langage du maître dans le rythme de la prose, tandis que la rime disparaît.

À l'inverse, la parole conformiste peut prendre une forme hachée et la voix du poète-narrateur se déployer dans une forme plus ample, comme à la fin des *Conscrits* :

1. *Idylle des grands gâs* [...] (G.C.).

2. *L'École* (G.C.).

*Pourquoué, soldats ? I's en sav'nt ren,
— I's s'ront soldats pour la défense
D'la Patri' ! — Quoué qu'c'est ? — C'est la France,
La Patri' !... C'est tuer des Prussiens !...*

*La Patri', quoué, c'est la Patrie !...
Et c'est eun' chous' qui s'discut' pas !
— Faut des soldats !... Et c'est pour ça
Qu'à c'souèr, su' l'lit d'foin des prairies,*

*Aux pauv's fumell's i's front des p'quits,
— Des p'quits qui s'ront des gâs, peut-être ? —
À seul' fin d' pas vouèr disparaître
La rac' des brut's et des conscrits ¹.*

Les phrases des conscrits sont très courtes et chargées de répétitions. Suite à leur refus de la discussion, le commentaire du narrateur prend le relais avec un rythme très différent : une longue phrase qui se déploie sur six vers, et se termine sur la chute amère.

Chaque poème joue différemment de la variation rythmique. Dans le court passage qui suit :

*[...] C't'ancien courrier, qu'emplissait les fill's à la ronde
Sans jamés voulouére r'counnaît'e un brin d'sa s'maille,
V'là qu'i' r'counnaît à c't' heure un drôl' qu'il a pas fait ² !*

le rythme des deux premiers vers évoque la prose, avec la césure enjambante du premier, tandis que celle du second est effacée. Du point de vue syntaxique ces vers développent longuement le sujet, créant une attente, comme dans une histoire drôle ; la chute arrive effectivement sous la forme d'un vers parfaitement symétrique qui inscrit dans une formule brève et percutante l'ironie de la situation.

Ailleurs le rythme fait ressentir le poids de la réalité prosaïque, opposée au langage du désir, du rêve, de la passion. Ainsi quand les enfants accourus à la fête, leurs sous trop vite dépensés, n'ont plus d'argent pour acheter

1. *Les Conscrits* (G.C.).

2. *Les Bornes* (I, 31).

*La galett' chaud' ! La galett' qu'a du beurr' dedans
 — Un sou l'quarquier ! La bonn' galette aux croustill's d'or —...
 Mais les p'tiots s'en r'tourn'nt cheux eux avec la creus' dent,
 Et c't'odeur de galett' qui les suit... Coume un r'mords¹...*

Au dynamisme des deux premiers vers, rythmés en groupes courts ponctués d'exclamations, où sonne la parole du bonimenteur, s'oppose le vers qui suit, lent et lourd, dont la césure est presque effacée au milieu du groupe « cheux eux » ; la répétition de la voyelle renforce l'effet, évoquant la moue des « petiots » tout prêts à pleurer.

Ce passage comporte deux voix différentes ; mais le changement peut intervenir dans l'état d'esprit d'un même personnage, comme la vieille femme qui se rend compte brusquement qu'elle perd la raison :

*... Hé ! mon bieu Jean-Pierr', qu'est déjà qui fauche [...]
 Viens-t-en m'défermer, si c'est vrai qu'tu m'aimes,
 Et courons ach'ter l'bouquet d'oranger !
 Mais... l'galant qu'j'appell'... c'est défunt mon homme...
 Mais... les bieaux faucheux... pass'nt pas, de c'temps-là :
 (Mais... ça s'rait don' vrai que j'sés berlaud' comme
 I's racont'nt tertous !) I'fait du verglas².*

À la fin du *Tournevire aux vaisselles*, c'est aussi une prise de conscience qui est décrite, chez l'homme du peuple qui se laisse leurrer par l'idéologie bourgeoise :

*Quand qu'il aura jité ses sous, ses gâs, sa vie
 Su' l'tourniquet qui tourn' pour le bien d'ceux qu'en vivent,
 Il pens'ra que la loi, la r'ligion, la patrie,
 C'est des imag's de fouèr' dans des culs d'vaissell' vide
 Et la Raison cri'ra d'vant li :
 La galette ! chaude³ !*

1. *Le Tournevire aux vaisselles* (III, 55).

2. *L'Enfermée* (II, 16-17). « Berlaude » : un peu folle.

3. *Le Tournevire aux vaisselles* (III, 56).

Le mouvement monotone du tourniquet est évoqué par les alexandrins réguliers, la quasi-répétition de « tourniquet » et « tourne », la reprise de la même assonance en [i] ; la symétrie des deux accumulations souligne l'idée : d'un côté ce que l'on perd, de l'autre les mots creux et abstraits. Dans les trois derniers vers, la rupture est brutale : l'alexandrin éclate en trois fragments de plus en plus brefs, l'assonance finale disparaît ; l'effet de chute est très marqué.

Les contrastes rythmiques peuvent ainsi opposer la narration aux répliques des personnages ; les stéréotypes à un point de vue divergent ; la résignation à la révolte ; la routine à l'évènement ; l'idéal et l'exaltation à la morne réalité... Traversant chaque poème, ils inscrivent dans la matière sonore des textes la déstabilisation et les ruptures, rendent sensible le caractère imprévisible de la vie, et en synchronie, la multiplicité des aspects d'une même réalité et des points de vue sur le monde.



Dans cette œuvre de dimension relativement limitée, la variation des sons et des rythmes est considérable d'un texte à l'autre, et le plus souvent à l'intérieur des textes. La richesse et l'inventivité dans ce domaine est comparable à celle des images.

À travers cette diversité, un trait marquant est la tension continuelle entre régularité et irrégularité, des structures fortes et la subversion de ces structures. Les formes strophiques majoritairement régulières, le vers syllabique, la préférence marquée pour le vers pair, la présence de la rime, tous ces aspects installent un ordre, un retour prévisible des mêmes éléments, un rythme. Mais ces agencements réguliers ne cessent d'être battus en brèche — pour reparaître ensuite — par l'emploi très libre du vers et de la rime. Couté use de toute la liberté hugolienne et verlainienne, et au-delà, pour rendre sensibles la complexité des émotions et des situations, les divergences ou les oppositions, les revirements. Dans les poèmes en strophes de longueur inégale, la régularité revient le plus souvent sous d'autres formes : homométrie, refrains intérieurs. Ce n'est ni le déroulement paisible et prévisible de la forme classique, ni la négation de celle-ci. Le rythme régulier est une base : installé, puis subverti, mais jamais jusqu'à la déstructuration ; en particulier, jamais jusqu'au vers libre. Ces caractéristiques sont à mettre en relation avec la transmission orale en vue de laquelle ces textes ont été écrits ; nous renvoyons encore une fois à P. Zumthor qui développe longuement l'importance des rythmes au sens large — incluant toute récurrence d'éléments — dans la poésie

orale. L'originalité de Couté nous paraît être de tenir compte de cette nécessité, de s'en servir, tout en y résistant.

Une forte tension naît aussi, à un autre niveau, entre la virtuosité dans l'usage du vers et le français patoisé, deux formes d'expression emblématiques de groupes sociaux différents et que toute notre culture sépare.

Tout cela participe de l'énergie et du dynamisme qui se dégagent des textes. Bousculer les certitudes, déstabiliser, il s'agit là d'un point central de l'esthétique du poète et de sa vision du monde. Couté n'a pas écrit *d'Art poétique*, ou plutôt il en a fait un de sa façon : *Alcide Piédallu*, portrait vengeur d'un poète spécialisé dans les textes de commande pour cérémonies officielles, comices agricoles ou commémorations patriotiques :

*Pasqu'Alcid' ne fait guér' que su' les cochons gras
 Ou su' les malheureux moblots d'l'Armée d'la Louére.
 Les uns qu'on médailla, les aut's qu'on médaill'ra,
 Les uns qu'on fit tuer, les aut's que l'on tuera...
 Chacun son genre ! Alcid' ne sait chanter qu'la glouère !*

Le v'là parti... Les vers et les rimes s'épousent :
 « Un, deux, trouès, quat', cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onz', douze !
 Agriculture et préfector'... France et Vaillance !... »
*Si ses rim's sont pas rich's, rich's, rich's : a' sont d' conv'nance !
 Si ses vers n'ont pas d'aile, i's ont ben douze pieds !
 Douz' pieds pour mieux sauter par-dessus vous souffrances
 Ô les tach'rons peineux d'la terre aux grous fermiers
 Et vous dont les carcass's engrais'snt les blés d'Coulmiers¹ !*

Le poète montre ici avec humour ce qu'il refuse : ronronnement du vers classique au service d'idées conformistes, rimes prises dans un dictionnaire, mots abstraits occultant une réalité concrète, faite de passions et de souffrance, de révolte et de tendresse, de grandeur et de rires, pour laquelle il cherche un autre langage.

1. *Alcide Piédallu* (I, 11). « Moblots » : gardes mobiles, pendant la guerre de 1870.

Conclusion

Au terme de ce parcours, tentons de ressaisir globalement les traits essentiels de l'univers poétique de Gaston Couté et sa place dans notre littérature.

Le poète appartient à une génération d'écrivains issus des « nouvelles couches » et arrivant à l'âge adulte au tournant du siècle, tels Péguy ou Philippe, dont l'œuvre est comme la sienne profondément marquée par la préoccupation d'intégrer la vision du monde et l'expression du « peuple ». Mais ses choix sont autres, plus radicaux idéologiquement et esthétiquement. Les cabarets lui permettent, pendant quelques années, de développer une œuvre puissamment originale où s'expriment son caractère entier et passionné, sa sensualité et sa sensibilité à vif, ses blessures profondes et son amour pour la vie, sa connaissance intime d'un milieu paysan où il a grandi et qui l'a façonné, son refus radical d'un ordre social porteur de souffrance, de frustration et de mort, son engagement sans réserve au côté de ceux qui luttent pour un autre monde. Il prend son bien où il le trouve, puisant à des cultures différentes comme cela se fait au cabaret, mais refond les éléments hétérogènes dans le creuset de son écriture poétique.

Au principe de son projet, le refus des représentations stéréotypées du peuple et des paysans qui dominent au XIX^e siècle, à travers en particulier la légitimation de certains écrivains et la culture scolaire. Couté explore d'autres voies ; il choisit des formes d'expression fortement marquées comme populaires, pour lesquelles il conquiert des pouvoirs nouveaux en les investissant d'une écriture littéraire élaborée, nourrie avant tout de Hugo, des romantiques et de Villon, mais aussi de la jeune poésie de son époque. Parmi les aspects de l'œuvre qui relèvent d'une culture populaire, la langue est certainement le plus manifeste ; non moins important — du point de vue des formes poétiques comme de celui de la réception — est le

choix de genres originellement et fondamentalement oraux : chanson et poésie à dire. Certaines images archétypales, certaines connotations des couleurs relèvent de traditions très anciennes. L'héritage de la culture carnavalesque est également très prégnant ; il se manifeste dans la pluralité des voix, la satire et l'humour, la prédilection pour les lieux ouverts, propices aux rencontres et aux échanges, la conception d'un monde toujours en mouvement et en gestation, dans la place importante faite au corps à la fois dans le langage, la thématique et les images. Mais, différence essentielle, il n'y a pas chez Couté de relativisation générale des valeurs : le monde qu'il met en mots est déchiré, douloureusement travaillé de contradictions sociales au milieu desquelles le poète prend parti. L'œuvre participe à cet égard d'une autre forme de culture issue du peuple, postérieure à celle du carnaval : la vision du monde révolutionnaire développée par le mouvement ouvrier.

Cette synthèse entre littérature et culture populaire se décline sous différentes formes. Couté conserve du romantisme la conception de la poésie comme affirmation privilégiée d'une subjectivité, mais s'en détache en démultipliant les énonciateurs : même dans les poèmes lyriques, son moi apparaît clivé entre deux identités, l'une paysanne, l'autre citadine. Certains textes dessinent des énonciateurs très proches du poète, mais qui s'en distinguent sous tel ou tel aspect. Enfin, d'autres voix se font entendre, souvent celles de personnages dévalorisés, objectivés ou passés sous silence dans le discours social dominant. L'énonciation coutéenne croise ainsi, de façon tout à fait neuve, le lyrisme romantique avec des formes orales traditionnelles — chanson en particulier — où chaque énoncé émane d'un personnage différent, souvent d'origine populaire. Le choix de prêter à des locuteurs populaires et/ou paysans, « parlant mal », des émotions complexes et une expression poétique originale est révolutionnaire, au sens où il transpose littérairement la conception progressiste de la valeur de tout être humain, quel que soit son statut social ; en cela l'œuvre est porteuse d'une puissante revendication identitaire des groupes sociaux non bourgeois, perçue dès l'origine par le public et toujours aussi fortement au XXI^e siècle. La multiplicité des sujets permet aussi à Couté de mettre en lumière les divergences de point de vue entre individus et entre groupes. Sa poésie est ainsi « un carrefour de voix », selon l'expression de Bakhtine, d'autant que s'y rencontrent aussi les partenaires muets mais essentiels que sont les destinataires de l'énonciation.

Quels que soient les énonciateurs, leur regard sur le monde est à la fois subjectif et réaliste. En effet, leurs émotions, leurs idées, leur histoire personnelle tiennent une place essentielle

dans leur discours ; mais l'évocation du corps, de ses besoins et sensations, les détails précis sur la vie paysanne — travail, loisirs, plantes et bêtes, gestes quotidiens, cadre de vie... — le langage authentiquement parlé, l'importance déterminante des positions sociales dans la vie des individus produisent un puissant effet de réel. Nul naturalisme ici ; pas de descriptions objectivantes, mais des touches rapides, qui prennent leur sens par rapport au point de vue de l'énonciateur. Surtout, le monde physique et social apparaît essentiellement dans des images poétiques, il est ainsi investi par un imaginaire et une sensibilité. Ce tressage de l'intime, du social et d'une perception très vive du concret nous apparaît comme un des aspects les plus caractéristiques de l'univers coutéen.

Un autre trait en est l'adéquation de l'écriture avec les genres adoptés. Couté est poète par son attention et sa sensibilité à la chair des mots, à leurs épaisseurs de sens, à leurs agencements, et avant tout par l'extraordinaire richesse des images qui surgissent à chaque instant sous sa plume. Mais sa poésie agit aussi par ses dimensions orales ; nous pensons ici non seulement aux sonorités et aux rythmes, au vers et aux formes strophiques, mais aussi aux qualités scéniques des textes. L'ethos passionné des personnages s'exprime à travers de nombreuses figures, où prédominent celles de la répétition, et des formes de phrases variées, chargées d'affectivité. Les divergences et les contradictions entre eux — et quelquefois avec eux-mêmes — prennent la forme d'oppositions et de contrastes. Ces traits s'accordent à des nécessités du langage dramatique : impliquer fortement le spectateur et éviter la monotonie. Le comique agit également dans ce sens ; le poète en use pour provoquer une prise de conscience, une mise à distance de ce qui oppresse, donner envie de vivre et de lutter, mais la variation des tonalités a également un impact esthétique et pragmatique. La nécessité d'une structure fortement marquée dans le genre du poème à dire, comparable à celle de l'action au théâtre, est pleinement assumée : le plus souvent par la narration — Couté est un conteur ; mais aux mouvements des récits s'en superposent d'autres : ceux de l'âme et de l'émotion, ceux de l'affrontement des voix. La différence est frappante à cet égard avec les longs ressassements d'un Rictus, ou les schémas narratifs simples et répétitifs d'un Bruant.

Couté allie ainsi l'efficacité dramatique à une écriture proprement poétique. Au théâtre, on le sait, les images ou les figures trop élaborées nuisent à l'intérêt dramatique — « Pas de beaux vers ! » s'écrie Hugo dans la *Préface de Cromwell*, « [...] ce sont en effet les beaux vers qui tuent les belles pièces ». Mais la chanson et le poème à dire participent à la fois du théâtre et de la poésie : ils peuvent et doivent comporter de beaux vers, mais également

affronter la difficulté de l'énonciation par un seul interprète, source de monotonie. Dans la chanson, la force émotionnelle de la mélodie aide à soutenir l'attention ; le poème à dire se rapproche plutôt d'un monologue de théâtre et doit surmonter les mêmes écueils. Couté y réussit comme en se jouant, et apporte ainsi au genre une puissance poétique tout à fait nouvelle ; comme on a pu le voir dans les analyses qui précèdent, ses textes sont pleins de « beaux vers » évocateurs et sonores, ou percutants dans la satire, qu'on retient et qu'on cite, comparables à ceux de Hugo ; mais ces vers sont insérés dans des mouvements vifs et contrastés, rappelant plutôt l'écriture d'un Beaumarchais.

Plus généralement, le poète montre une prédilection pour la concentration expressionniste des effets, qui s'accumulent ou se condensent en quelques mots, ainsi que pour la surprise, le choc ou les ruptures : cela se manifeste sous les aspects que nous venons d'évoquer, mais aussi dans les images à forte tension sémantique, ou le rapprochement de réalités que la *doxa* dissocie : vierges et prostituées, paysans et modernité ou patois et alexandrin, pour ne citer que quelques exemples. Cette poésie jeune et ardente, révoltée, sans concessions, tire à boulets rouges sur les fausses évidences et les certitudes des nantis ; elle met en mots l'affrontement toujours recommencé, à l'issue toujours imprévisible et provisoire, entre l'ordre social et le désir, la stabilité et le mouvement. Ces thèmes-formes — à la fois esthétique et vision du monde — confèrent aux textes une énergie communicative.

Sous les oppositions tranchées et les couleurs violentes se discerne aussi tout autre chose : l'ambivalence au niveau des connotations ; celles des couleurs, des lieux, des éléments, du mouvement — à la fois vie et mort ; ambivalence profonde et douloureuse aussi dans le traitement de la relation amoureuse, entre désir de durer et inconstance, passion et violence. Ces contradictions sourdes et profondes, l'incertitude mêlée aux certitudes, la fêlure dans un univers qui serait sans cela quelque peu manichéen contribuent au pouvoir d'émotion de la poésie de Couté en lui apportant une autre dimension, profondément humaine.

Cette œuvre née dans le creuset des cabarets artistiques n'aurait pas pu exister sans eux ; mais elle dépasse les limites de la plupart des productions du répertoire. Couté puise, comme d'autres auteurs-interprètes, à des sources populaires et orales autant qu'à la littérature, mais c'est pour développer un univers original, une écriture artistiquement exigeante. À cet égard il nous paraît être un des tout premiers auteurs marquants qui aient émergé dans la sphère culturelle mixte, intermédiaire entre culture médiatique et culture littéraire, dont les cabarets artistiques marquent la naissance. À travers le xx^e siècle et jusqu'à nos jours, cette

sphère se maintient et reste productive ; chanson rive gauche, chanson littéraire, nouvelle chanson française, chanson à texte, telles sont quelques-unes des appellations qu'on lui a données. À cet égard Couté s'inscrit dans une lignée qui se poursuit avec des auteurs tels que Prévert, des auteurs-interprètes comme Ferré, Brel ou Brassens, et les nombreux artistes qui leur ont succédé — et dont certains font vivre aujourd'hui la poésie à dire, sous la forme du slam.

Sous un autre angle, le poète est à rapprocher d'auteurs que leur engagement révolutionnaire conduit à développer une esthétique nouvelle où l'oral, des formes de culture populaire, et l'humour — souvent noir — tiennent une place importante : nous pensons ici à Prévert encore, mais aussi à Vallès ou à Brecht. Son esthétique n'est pas sans points communs avec celle des caricaturistes engagés de *L'Assiette au beurre*, tels que Kupka et Grandjouan, ses amis. Enfin le rapprochement suggéré par Alain Vaillant entre Couté et des poètes comme Verhaeren ou Lautréamont, peut-être aussi Corbière, pour la violence du trait et l'esthétique expressionniste, nous paraît également très juste.

La puissance subversive de l'œuvre de Couté, inséparable de sa puissance poétique, l'a fait rejeter des histoires littéraires pendant un siècle ; la présente étude a pour objet premier de réparer cette lacune en faisant découvrir ce grand poète. Mais, nous le disions en commençant, elle relève de problématiques plus larges, celles que pose l'exploration de notre poésie orale tel qu'elle vit et évolue sans cesse dans la période moderne. Il s'agit là d'une forme culturelle aussi riche que mal connue, qui demande à être appréhendée dans toutes ses dimensions : corpus — des dizaines de milliers de textes — auteurs, genres et formes, thèmes, circuits de production et de diffusion, supports, publics, réception.... Nous souhaitons aussi susciter l'intérêt pour ce champ de recherches aussi vaste que passionnant, où d'autres découvertes nous attendent à n'en pas douter.

Bibliographie

Gaston Couté

Éditions

Chansons de la Beauce, de Gaston Couté, dites par l'auteur, 6 pièces gr., in-8°, Blanc-Dal-Mutto, 1899.

La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné, G. Ondet [4 séries de petits formats]. L'exemplaire déposé à la BnF, très incomplet, porte la date de 1907, mais les textes qui y sont regroupés portent des dates différentes.

La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné, Eugène Rey, vol.1, 1928, rééd. 1931 ; vol. 2, 1937.

La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné, lithographies originales d'Edmond Heuzé, Société des Amis des Livres, 1951.

La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné, Seghers, 1961.

La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné : Poésies de Gaston Couté, Saint-Denis, Le Vent du Ch'min, cinq volumes et un glossaire, 1976-1980.

La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné, Éd. d'aujourd'hui (coll. « Les Introuvables »), 2 volumes : 1976 [rééd. en fac-sim. de l'éd. Rey, 1937] et 1982 [rééd. en fac-sim. de l'éd. Rey 1928].

Gérard Pierron chante Gaston Couté, Le Chant du Monde, 1979 [19 chansons de Couté avec les musiques originales de Gérard Pierron].

Les Mangeux d'terre, textes de Gaston Couté présentés par Gaston Coutant et Gérard Pierron, dessins de Line Sionneau, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1990.

Gaston Couté : Quinze poèmes, gravures originales d'Yves Marchaux, [Orléans], éd. du Beauceron, 1993.

Gaston Couté : Monologues et chansons illustrés par Ibels, présentation de Michel Desproges, Fortin, 1993.

Le Gars qu'a mal tourné, Poèmes et chansons choisis et présentés par Jacques Gaucheron, Le Temps des cerises, 1997.

Ouvrages, articles, périodiques, sites Internet

ANTONINI Claude-Albane, *Gaston Couté 1880-1911 : Les Z'Amis, Les Z'honneurs, Les Z'Avatars*, Orléans, Compagnie d'Ariane/Arianeprod, 2009.

Bulletin *Les Amis de Gaston Couté*, Meung-sur-Loire, n^{os} 1 (1946) à 41 (1982).

BERTHIER Pierre-Valentin et Le Vent du Ch'min, *Graine d'ananas : Gaston Couté*, Éd. libertaires, 2006.

DUHAMEL Maurice, « Gaston Couté », *Les Chansonniers de Montmartre*, n^o 7, 25 juillet 1906.

LANOIZELÉE Louis, *Gaston Couté*, chez l'auteur, 1960.

MOLK, Marc, « Le Bal de Gaston Couté », dans *Collection irraisonnée de préfaces à des livres fétiches*, Martin Page et Thomas B. Reverdy (dir.), Intervalles, 2009, p. 127-128.

MÉRIC Victor, « Gaston Couté, poète du peuple », *Coulisses et tréteaux : À travers la jungle politique et littéraire* (2^e série), Librairie Valois, 1931, p. 28-45.

MONCLIN Roger, *Gaston Couté, poète maudit*, Paris/Bruxelles, Pensée et Action, 1962.

PALMA BORREGO Maria José, *Gaston Couté, un gâs de la Belle Époque qu'a mal tourné*, CNT-RP/Le Vent du Ch'min, 2001.

PILLET Élisabeth, « Gaston Couté, ou la parole aux paysans sur les scènes parisiennes », *Le Mouvement Social*, n^o 160, juillet-septembre 1992.

PILLET Élisabeth, « Révolte sociale et mise en question des normes linguistiques : La redécouverte du poète Gaston Couté », *Langage et Société*, n^o 62, décembre 1992.

PILLET Élisabeth, « *Ta gueul', moignieau !... T'es pas un chanteux officiel !* » ou la réception critique de l'œuvre de Gaston Couté (1880-1911), thèse lettres, Paris III, 1990.

PILLET Élisabeth, « La réception de l'œuvre de Gaston Couté : Les lectures prolétariennes... et les autres », dans *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, études réunies par André Not et Jérôme Radwan, Publications de l'Université de Provence (coll. « Textuelles-Littérature »), 2003.

PILLET Élisabeth, « Rire des paysans — rire avec les paysans : À propos de Gaston Couté », *Humoresques*, n^o 19, janvier 2004.

RINGEAS René et COUTANT Gaston, *Gaston Couté, l'enfant perdu de la révolte*, ill. de Germain Delatousche, Au Vieux Saint-Ouen, 1966.

SÉROUX Lucien, « Gaston Couté et la presse », www.cameleonsite.com

SIMONOMIS, *Gaston Couté, de la terre aux pavés*, Bordeaux, Les dossiers d'Aquitaine, 1985.

Bulletin *Le Vent du Ch'min*, Saint-Denis, Le Vent du Ch'min, n^{os} 1 (janvier 1977) à 21 (décembre 1982).

Site Gaston Couté : <http://gastoncoute.free.fr>

Chanson et poésie à dire

Bibliographie primaire

BÉRANGER (de) Pierre-Jean, *Chansons de Béranger*, éd. complète conforme à la dernière édition publiée par l'auteur, Bruxelles et Leipzig, Kiessling, Schnée et Cie, 1854.

BOTREL Théodore, *Chansons de chez nous*, Ondet, 1898.

BOTREL Théodore, *Chansons en sabots*, Ondet, 1902.

BOUKAY Maurice, *Chansons rouges*, Flammarion, 1896.

BRUANT Aristide, *Dans la rue, chansons et monologues*, 3 vol., chez l'auteur, s.d.

Le Chat Noir, 1882-1897.

CLAS Fernand, *Chansons et contes du terroir*, M. Labbé (s.d.).

CLÉMENT Jean-Baptiste, *Chansons*, C. Marpon et E. Flammarion, 1887.

COPPÉE François, *Les Humbles*, A. Lemerre, 1872.

HUGUES Clovis, *Poésies choisies*, A. Fayard, 1892.

L'Hydropathe, 1879-1880.

La Lanterne de Bruant, Librairie de la caricature, 1897 à 1899.

MANUEL Eugène, *Poèmes populaires*, 2^e éd., Michel-Lévy frères, 1872.

Le Mirliton, 1885-1906.

Montéhus dans ses œuvres satiriques, sociales et humanitaires, Librairie parisienne d'éditions populaires, 1913.

POTTIER Eugène, *Chants révolutionnaires*, Dentu, 1887.

Les Quat'z'Arts, 1897-1908.

RICHEPIN Jean, *Les Blasphèmes*, M. Dreyfous, 1884.

RICHEPIN Jean, *Chanson des gueux*, Librairie illustrée, 1876.

RICHEPIN Jean, *Le Chemineau*, drame en cinq actes et en vers, E. Fasquelle, 1897.

RICTUS Jehan, *Le Cœur populaire*, Eugène Rey, 1914.

RICTUS Jehan, *Les Soliloques du pauvre*, chez l'auteur, 1897.

Bibliographie secondaire

Ouvrages faisant mention de Gaston Couté

ANJOU Pierre (d'), *Histoire de la chanson française*, XVIII, *Chansons « fin de siècle » et 1900*, La Lyre chansonnière, 1943.

BERCY Anne (de) et ZIWÈS Armand, *À Montmartre, le soir : Cabarets et chansonniers d'hier*, Grasset, 1951.

BERCY LÉON (de), *Montmartre et ses chansons*, H. Daragon, 1902.

BONNAUD Dominique, *Une heure de musique avec Montmartre d'hier*, Éd. Cosmopolites (coll. « Musicien, série légère »), 1930.

BRÉCY Robert, *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au Front Populaire*, Hier et Demain, 1978.

BRÉCY Robert, *Autour de la Muse Rouge, groupe de poètes et chansonniers révolutionnaires, 1901-1939*, Christian Pirot, 1991.

CARCO Francis, *Montmartre à vingt ans*, Albin Michel, 1938.

DEVILLIERS René, *Butte, Boul' Mich et Cie : Souvenirs d'un chansonnier*, Nantes, Aux Portes du Large, 1946.

DILLAZ Serge, *La chanson française de contestation, des barricades de la Commune à celles de mai 68*, Seghers, 1973.

DORGELES Roland, *Bouquet de bohème*, Albin Michel, 1947.

DUMESTRE Gaston, *Jeunesse orageuse*, Biarritz, L'Atelier, 1933.

ÉRISMANN Guy, *Histoire de la chanson*, Hermès, 1967.

FRANK Nino, *Montmartre ou les enfants de la folie*, Calmann-Lévy, 1956.

- HERBERT Michel, *La Chanson à Montmartre*, La table ronde, 1967.
- JACQUES-CHARLES, *Caf' Conc'*, Flammarion, 1966.
- MAC ORLAN Pierre, *Chroniques de la fin d'un monde*, Émile-Paul Frères, 1940.
- MAC ORLAN Pierre, *Montmartre*, Eaux-fortes originales de Robert Sterkers, *L'Estampe moderne*, 1945.
- MILLANDY Georges, *Au service de la chanson : Souvenirs d'un chansonnier aphone*, Éd. littéraires de France, 1939.
- ROMI, *Maisons closes*, Serg, 1965.
- VERNILLAT France et CHARPENTREAU Jacques, *Dictionnaire de la chanson française*, Larousse, 1968.
- WARNOD André, *Fils de Montmartre*, Arthème Fayard, 1955.

Autres

- ABÉLÈS, Luce et CHARPIN Catherine, *Arts incohérents, académie du dérisoire*, catalogue de l'exposition présentée au musée d'Orsay du 25 février au 31 mai 1992, Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- ANGENOT Marc, avec la collaboration de Geoffrion DIANE, *Le Café-concert : Archéologie d'une industrie culturelle*, Montréal, CIADEST, 1991.
- AVENEL Henri, *Chansons et chansonniers*, Flammarion, 1890.
- BARBIER Pierre et VERNILLAT France, *Histoire de France par les chansons*, t. 8, *La III^e République, de 1871 à 1918*, Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE Charles, « Pierre Dupont », préface aux deux premières éditions des *Chants et chansons* de Pierre Dupont [1851] et 1852 ; repris dans *L'Art romantique*, Conard, 1925.
- BAUDELAIRE Charles, « Pierre Dupont » dans *L'Art romantique*, *ibid.* [deuxième notice, écrite en 1861].
- BIAU Patrick, *Jules Jouy, 1855-1897, le poète chourineur*, chez l'auteur, 1997.
- BLANCHE Jacqueline, *Thérèse, première idole de la chanson française (1837-1913)*, chez l'auteur, 1981.
- BONET Pierre, *Les sentiments et les revendications des classes laborieuses en France au travers des chansons de Gaston Montéhus : 1895-1920*, D.E.S., Institut d'Histoire sociale, Paris, 1968.
- BONET Pierre, « Cabarets et cafés-concerts : La chanson sociale », dans *Histoire Littéraire de la France*, t. 10 (1873-1913), Éd. sociales, 1978, p. 271-275.
- BROCHON Pierre, *Béranger et son temps*, Éd. sociales, 1956.

- BROCHON Pierre, *La Chanson sociale, de Béranger à Brassens*, Éd. Ouvrières, 1961.
- BROCHON Pierre, « La chanson » dans *Histoire littéraire de la France*, t. 8, (1830-1848), Éd. sociales, 1977, p. 323-334.
- BRUNSCHWIG Chantal, CALVET Louis-Jean et KLEIN Jean-Claude, *Cent ans de chanson française*, Seuil, 1972.
- CALVET Louis-Jean, *Chanson et société*, Payot (coll. « Langages et sociétés »), 1981.
- CARADEC François et WEILL Alain, *Le Café-concert*, Atelier Hachette-Massin, 1980.
- La Chanson en lumière*, Actes du colloque international des 24-27 avril 1996 à l'Université de Valenciennes, études rassemblées et présentées par Stéphane Hirschi, CAMELIA/Presses universitaires de Valenciennes, 1997.
- CHEPFER Georges, « La chansonnette et la musique au café-concert », dans *Cinquante ans de musique française*, Éd. musicales de la Librairie de France, 1925, t. 2, p. 227-270.
- CLARETIE Léo, « Les cafés-concerts », *Revue Encyclopédique*, 15 février 1895, p. 302-308.
- CONDÉMI Concetta, *Les Cafés-concerts : Histoire d'un divertissement*, Quai Voltaire, 1992.
- COQUELIN Cadet et COQUELIN Aîné, *L'Art de dire le monologue*, Ollendorff, 1884.
- COQUELIN Cadet, *Le Monologue moderne*, Ollendorff, 1881.
- COULONGES Georges, *La Chanson en son temps : De Béranger au juke-box*, Éditeurs Français Réunis, 1969.
- DEFAYS Jean-Marc, *Raymond Devos*, Bruxelles, Labor, 1992.
- DILLAZ Serge, *La Chanson sous la III^e République (1870-1940)*, Tallandier 1991.
- DOMMANGET Maurice, *Eugène Pottier, membre de la Commune et chantre de l'Internationale*, EDI, 1971.
- DONNAY Maurice, *Autour du Chat-Noir*, Grasset, 1926.
- DONNAY Maurice, BONNAUD Dominique et HYSPA Vincent, *L'Esprit montmartrois*, Saint-Florentin, Laboratoires Carlier, 1938.
- « Jules Depaquit, dessinateur, poète, farceur, maire de Montmartre », Charleville-Mézières, *Les Amis de l'Ardenne*, n° 6, 15 septembre 2004.
- DUBOR Françoise, *Anthologie de monologues fumistes*, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- DUBOR Françoise, *L'art de parler pour ne rien dire : Le monologue fumiste fin de siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- DUTHEIL-PESSIN Catherine, *La chanson réaliste : Sociologie d'un genre*, L'Harmattan, 2004.

- FONTANA Michèle, « Une tentative de récupération : la poésie humanitaire », dans MILLOT Hélène (dir.) & al., *La Poésie populaire en France au XIX^e siècle : Théories, pratiques et réception*, Tusson, Du Lérot, 2005, p. 503-518.
- FONTANA Michèle, « “L’artiss” et le “populo” : Jehan-Rictus, poète populaire ? » dans MILLOT Hélène (dir.) & al., *La Poésie populaire en France au XIX^e siècle : Théories, pratiques et réception*, Tusson, Du Lérot, 2005, p. 537-551.
- Les Frontières improbables de la chanson*, Actes du colloque tenu à l’université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis en avril 2000, études réunies par Stéphane Hirschi, CAMELIA/Presses universitaires de Valenciennes, 2001.
- GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Aubier, 1992.
- HIRSCHI Stéphane, *Chanson : L’art de fixer l’air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2008.
- IZZO Jean-Claude, *Clovis Hugues, Un Rouge du Midi*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1978.
- KAHN Gustave, *Clovis Hugues*, Fabre (coll. « Portraits d’hier »), 1910.
- LECLERCQ, Pierre-Robert, *Thérèse, la diva du ruisseau*, Anne Carrière, 2006.
- LEVEL Brigitte, *Le Caveau, société bachique et chantante, 1726-1939*, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1988.
- MAGNE Émile, « Les poètes des pauvres », *Le Mercure de France*, juin 1901, p. 380-397.
- MARTY Laurent, *Chanter pour survivre : Culture ouvrière, travail et techniques dans le textile, Roubaix 1850-1914*, Lille, Fédération Léo Lagrange, 1982.
- MOUREY Michèle, *La Chanson politique et sociale de 1871 à 1906 : Étude d’une source*, mémoire de maîtrise, dir. Jacques Droz, Paris, 1970.
- OBERTHÜR Mariel, *Le Cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, Slatkine, 2007.
- OBERTHÜR Mariel, *Le Chat Noir 1881-1897*, Éd. de la Réunion des Musées nationaux, 1992.
- OBERTHÜR Mariel, *Montmartre en liesse 1880-1900*, Éditions des Musées de la Ville de Paris, 1994.
- PAULUS (rédigé par PRADELS Octave), *Trente ans de café-concert*, Paris, 1908.
- PILLET Élisabeth, « Alcool et rire au XIX^e siècle : les “poivrots” », *Humoresques*, Presses universitaires de Vincennes-Paris VIII, n° 7, 1996, p. 113-128.
- PILLET Élisabeth, « Thérèse et Yvette : À propos du comique féminin au café-concert », *Cahiers de recherche de CORHUM-CRIH*, CORHUM/Université Paris VIII, n° 3, 1995, p. 27-47.
- Les Poètes du Chat Noir*, Présentation et choix d’André Velter, NRF (coll. « Poésie/Gallimard »), 1996.

RÉMY Tristan, *Le Temps des cerises*, Éditeurs Français Réunis, 1968.

RICHARD Lionel, *Cabaret, cabarets*, Plon, 1991.

ROMI, *La Chanson, du café chantant au microsillon*, SERG, 1967.

SARCEY Francisque, « Les Cafés-concerts », *Le Temps*, 8 octobre 1894 et 11 février 1895.

SEIGEL Jerrold, *Paris bohème 1830-1930*, NRF (coll. « Bibliothèque des Histoires »), 1986.

SERMET Julien, « Les Cabarets montmartrois », *Revue universelle*, n° 2, 12 janvier 1901, p. 30-35.

VALBEL Horace, *Les chansonniers et les cabarets artistiques*, Paris [1895].

VIVÈS, Vincent et FAURE, Michel : *Histoire et poésie de la mélodie française*, Éd. du CNRS, 2000.

Dossiers sur la censure des cafés-concerts et des cabarets, Archives Nationales :

F 2I 331 : *Correspondance 1855-1908*.

F 2I 338 : *Rapports du bureau des théâtres avec la Préfecture de Police — surveillance des cafés-concerts 1845-1904*.

F 2I 336 : *Censure : coupures de journaux 1900-1902*.

Site sur la chanson française du Second Empire aux années 1950 : « Du Temps des cerises aux Feuilles mortes », www.chanson.udenap.org.

Représentations des paysans

BALLOT Marc, *Eugène Le Roy, écrivain rustique*, thèse de doctorat d'université, PUF, 1949.

BAZIN René, *Questions littéraires et sociales*, Calmann-Lévy, 1906.

BOURDIEU Pierre, « Une classe-objet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 17-18, novembre 1977, p. 2-5.

BRANCA-ROSOFF Sonia, « Notes sur l'imaginaire de la langue chez les auteurs régionalistes du XIX^e siècle », *Recherches sur le français parlé*, IV (1982), p. 13-43.

BRUNOT Ferdinand et BRUNEAU Charles : « La langue rustique », dans *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. XII, *L'époque romantique*, A. Colin, 1948, p. 420-437.

CHAMBORÉDON Jean-Claude, « Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan : Les deux manières de Jean-François Millet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 17-18, novembre 1977, p. 7-28.

- CHARLES-BRUN Jean, *Les Littératures provinciales*, Bloud (coll. « Bibliothèque régionaliste »), 1907.
- DEMAROLLE Pierre, « Aspects linguistiques et sociaux du régionalisme littéraire : l'exemple d'Émile Moselly », dans Kremer Dieter et Niederehe Hans-Joseph (éd.), *Littérature et langues dialectales françaises*, Hambourg, Buske, 1981, p. 135-146.
- GUILLAUMIE Gaston, *Eugène Le Roy, romancier périgordin (1836-1907)*, Bordeaux, Feret et fils, 1929.
- MATHÉ Roger, *Émile Guillaumin, l'homme de la terre et l'homme de lettres*, Nizet, 1966.
- PARIS Gaston, *Penseurs et poètes*, Calmann-Lévy, 1896.
- PILLET Élisabeth, « Les paysans au café-concert : Stéréotypes et voix divergentes », dans *Les Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 219-229.
- PONTON Rémy, « Les images de la paysannerie dans le roman rural à la fin du XIX^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 17-18, novembre 1977, p. 62-71.
- SOUDAY Paul, « Les livres » [critique de *Fils de gueux* d'Émile Moselly et du *Syndicat de Baugignoux* d'Émile Guillaumin], *Le Temps*, 21 août 1912.
- THIESSE Anne-Marie, *Écrire la France : Le mouvement régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, PUF (coll. « Ethnologies »), 1991.
- VERNOIS Paul, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz (1860-1925)*, thèse lettres, Nizet, 1962.
- VERNOIS Paul, *Le Style rustique dans les romans champêtres après George Sand*, thèse complémentaire lettres, PUF, 1963.
- WOLF Nelly, *Le devoir démocratique en littérature : images du peuple dans le roman français sous la III^e République*, thèse de doctorat d'État, Paris III, 1987.
- WOLF Nelly, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, PUF (coll. « Pratiques théoriques »), 1990.

Anarchisme

- AUBÉRY Pierre, « L'Anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme », *Le Mouvement social*, octobre-décembre 1969, n° 6, p. 20-34.
- DUBIEF Henri, *Les Anarchistes (1870-1940)*, A. Colin, 1972.
- MANFREDONIA Gaetano, *La Chanson anarchiste en France des origines à 1914*, L'Harmattan, 1997.

PESSIN Alain et TERRONE Patrice (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

MAÎTRON Jean, *Histoire du mouvement anarchiste en France*, SUDEL, 1951.

MARICOURT Thierry, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Albin Michel, 1990.

PAILLETTE Paul, *Chansons et poèmes extraits des tablettes d'un lézard*, N. Blanpain, [1888].

RESZLER André, *L'Esthétique anarchiste*, PUF, 1972.

Autres ouvrages

AMOSSY Ruth, *Les Idées reçues : Sémiologie du stéréotype*, Nathan (coll. « Le texte à l'œuvre »), 1991.

ANGENOT Marc, *1889 : Un état du discours social*, Québec, éd. Le Préambule (coll. « L'univers des Discours »), 1989.

ANGENOT Marc, *Le Cru et le faisandé : Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Labor (coll. « Archives du Futur »), 1986.

Atlas linguistique de la France, Bologne, Forni Editore, 1902 à 1909.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard (coll. « Tel »), 1985.

BALIBAR Renée, *Les Français fictifs : Le rapport des styles littéraires au français national*, Hachette, 1974.

BALIBAR Renée, *L'Institution du français : essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, PUF, 1985.

BLANCHE-BENVENISTE Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Ophrys, 2000.

COMBE Dominique, *Poésie et récit : Une rhétorique des genres*, Corti, 1989.

COMPAGNON Antoine, *La Troisième République des Lettres : De Flaubert à Proust*, Seuil, 1997.

DIXMIER Michel, « L'Assiette au beurre, revue contestataire et artistique », dans Dumont Fabienne, Jouzeau Marie-Hélène, Moris Joël (dir.) : *Jules Grandjouan, créateur de l'affiche politique illustrée en France*, Somogy Éditions d'art, 2001, p. 113-126.

DOMMANGET Maurice, *Histoire du premier mai*, Sudel, 1953.

DUMONT Fabienne, JOUZEAU Marie-Hélène & MORIS Joël (dir.), *Jules Grandjouan, créateur de l'affiche politique illustrée en France*, Somogy Éditions d'art, 2001.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969.

- Eco Umberto, *Lector in fabula*, Grasset et Fasquelle, 1985.
- GIAUFRET-COLOMBANI Hélène, *Rhétorique de Jules Vallès*, Slatkine, 1984.
- GROJNOWSKI Daniel & SARRAZIN Bernard, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, José Corti, 1990.
- GROJNOWSKI Daniel, *Aux commencements du rire moderne : L'esprit fumiste*, José Corti, 1997.
- LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, 1972.
- HIRSCHI Stéphane, PILLET Élisabeth & VAILLANT Alain (dir.), *L'Art de la parole vive : Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Presses universitaires de Valenciennes, 2006.
- KALIFA Dominique, « L'entrée de la France en régime "médiatique" : l'étape des années 1860 », dans Migozzi Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran : « Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques »*, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 39-51.
- KALIFA Dominique, *La Culture de masse en France*, t. I, 1860-1930, La Découverte, 2001.
- KRAKOVITCH Odile, « Les Ciseaux d'Anastasia : le théâtre au XIX^e siècle », dans *Censures : de la Bible aux larmes d'Éros*, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, 1987.
- LAMARRE Annie, « L'Action des ligues de moralité contre l'écrit pornographique, 1881-1914 » dans *Censures : De la Bible aux larmes d'Éros*, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 102-110.
- LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique : Sa nature, ses procédés*, A. Colin, 2005.
- LITS Marc (dir.), « La Culture médiatique aux XIX^e et XX^e siècles », *Dossiers de l'ORM-COMU*, Université catholique de Louvain, n° 6, novembre 1999.
- MAÎTRON Jean, *Dictionnaire biographique du Mouvement ouvrier français. De la Commune à la grande guerre (1870-1914)*, vol. X (1973) à XV (1977), Éditions Ouvrières.
- MAYEUR Jean-Marie, *Les Débuts de la III^e République, 1871-1898*, *Nouvelle Histoire de la France contemporaine*, t. X, Seuil, 1973.
- MIGOZZI Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM (coll. « Médiatextes »), 2005.
- MILLOT Hélène & al., *La Poésie populaire en France au XIX^e siècle : Théories, pratiques et réception*, Tusson, Du Lérot, 2005.
- MOLLIER Jean-Yves, « Genèse et développement de la culture médiatique du XIX^e au XX^e siècle » dans Migozzi Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran : « Littératures populaires : Mutations génériques, mutations médiatiques »*, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 27-38.
- MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François & VALLOTTON François (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, PUF, 2006.

- PONTON Rémy, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, thèse de 3^e cycle, dir. Pierre Bourdieu, Paris, E.H.E.S.S., 1977.
- POULAILLE Henry, *Nouvel Âge littéraire*, Librairie Valois, 1930.
- Productions du populaire* [sixième colloque international de Limoges, 14-15 mai 2002], actes réunis par Jacques Migozzi et Philippe Le Guern, Limoges, PULIM, 2004.
- PROST Antoine, *Histoire de l'enseignement en France*, A. Colin, 1968.
- RABATÉ Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, PUF (coll. « Perspectives littéraires »), 1996.
- RAGON Michel, *Les Écrivains du peuple*, Jean Vigneau, 1947.
- RAGON Michel, *Histoire de la littérature ouvrière du Moyen Âge à nos jours*, Éditions ouvrières, 1953.
- RAGON Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Albin Michel, 1974.
- REBÉRIOUX Madeleine, *La République radicale ? 1898-1914*, *Nouvelle Histoire de la France contemporaine*, t. XI, Seuil, 1975.
- RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.
- SAREIL Jean, *L'Écriture comique*, PUF, 1984.
- TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Gallimard, 1997.
- VADÉ Yves, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique » dans Rabaté Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996, p. 11-37.
- VAILLANT Alain, « Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé », *Romantisme*, n° 140, 2008-2 (coll. « Modernité du vers »), p. 53-66.
- VAILLANT Alain, « Pour une poétique du vers syllabique », *Poétique*, n° 143, septembre 2005, p. 259-281.
- VAILLANT Alain (coord.), *Romantisme*, n° 140, 2008-2 (coll. « Modernité du vers »).
- WAGNIART Jean-François, *Le Vagabond à la fin du XIX^e siècle*, Belin, 1999.
- WEBER Eugen, *La Fin des terroirs : la modernisation de la France rurale (1870-1914)*, Arthème Fayard/Recherches, 1983.
- ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, (coll. « Poétique »), 1983.

Discographie

Nous ne donnons ici qu'une liste indicative. Nous renvoyons pour complément d'information à deux sources :

- la bibliographie très complète (92 titres) publiée par Alain Renault pour 1903-2003, consultable sur www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net
- le site gaston couté, où l'on peut entendre des enregistrements par divers interprètes : <http://gastoncoute.free.fr/enregistrements.htm>

Les enregistrements sont classés ci-dessous par ordre chronologique de parution.

MAYOL Félix, *Le Gâs qu'a perdu l'esprit*, cylindre, Gramophone 2165, 1903.

JACK du Lapin à Gill, *Le Patois de chez nous*, 78 T, Polydor A 521.523, 1929.

BOYER E. du théâtre Sarah Bernhardt, *Le Gâs qu'a mal tourné* et *Le Christ en bois*, DB 805, *Les Gourgandines*, DB 807, *Les Électeurs*, *La Toinon*, *Le Charretier*, DB 808, *Le Discours du traîneux*, *Le Champ de naviois*, *La Dot*, DB 809, *Le Gâs qu'a perdu l'esprit*, *Jour de lessive*, *Les Conscrits*, DB 810, 78 T, Vox Populi, 1934.

PIAF Édith, *Va danser*, *La Julie jolie*, 78 T, Polydor 8524185, 1936.

SOLIDOR Suzy, *La Julie jolie*, 78 T, Pathé PA 2071, 1942.

PATACHOU, *Va danser*, 78 T, Polydor 560262, 1950.

BRASSEUR Pierre, *Jour de lessive* dans *Poètes maudits d'hier, Poètes maudits d'aujourd'hui*, 25 cm, Pathé AT 1023 M, 1953.

PAULO, *La Toinon* et DARLE Yvonne, *Va danser* dans *Une soirée au Lapin Agile*, 25 cm, Ducretet-Thomson 260V052, 1956.

MORELLI Monique, *Va danser* dans *Hommage à Fréhel*, 30 cm Columbia FSX 125, 1957.

- DENIAUD Yves, *Les Gourgandines, Le Christ en bois, Les Conscrits* dans Yves Deniaud dit Gaston Couté, 45 T, Chant du Monde LD 453006, 1957.
- LAFFORGUE René-Louis, *La Julie jolie et Va danser* dans René-Louis Lafforgue chante les auteurs qu'il aime, 25 cm, Pathé AT 1122M, 1959.
- DOUAI Jacques, *Va danser* dans *Intelligence n° 2 : Rivières et torrents*, 25 cm, BAM LD 394, 1962.
- AMONT Marcel, *Va danser* dans *Nos chansons de leurs vingt ans*, 30 cm, Polydor 46121, 1962.
- COVER Francis, *Un bon Métier, Les Gourgandines, Le Gâs qu'a mal tourné, Idylle des Grands Gâs [...], Les Conscrits, Jour de lessive* dans *Panaches*, 30 cm, Odéon XOC 192 P, 1963.
- MORELLI Monique, *Va danser, À l'auberge de la route, Jour de lessive, La Cigarette, Nos vingt Ans*, dans *Jehan Rictus/Gaston Couté*, 25 cm, Chant du Monde LDZM4280, 1963.
- LAVILLIERS Bernard, *La Dernière Bouteille*, 45 T Decca 461.117, 1967.
- LAVILLIERS Bernard, *Le Christ en bois* dans *Premiers pas*, 30 cm, Festival FLD 7844, 1968.
- LANTIER Jack, *Les Absinthes* dans *On a chanté l'alcool*, 30 cm, Vogue CLVLX 371, 1969.
- VAUCAIRE Cora, *Va danser* dans *Plaisir d'amour*, 30 cm, Chant du Monde LDX74509, 1972.
- MEULIEN Bernard et PIERRON Gérard, *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné : Gaston Couté*, 30 cm, Alvarès FR 819, 1976.
- SENS Vania Adrien, *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné*, 30 cm, autoproduit, 1976.
- PIERRON Gérard, *Gérard Pierron chante Gaston Couté : Les Mangeux d'terre*, 30 cm, Chant du Monde LDX74700, 1979 (Prix Charles Cros 1980).
- OGERET Marc, *Jour de lessive* dans *En toi*, 30 cm, Vogue 8570, 1979.
- ROBINE Marc, *Marc Robine chante Gaston Couté*, 30 cm, Cézame/RCA CEZ1067, 1979.
- MEULIEN Bernard, *Gaston Couté par Bernard Meulien*, double 30 cm, Lyrion 633-634, 1980.
- OGERET Marc, *Nos vingt ans et Révision* dans *Chansons « contre »* (suite), 30 cm, Vogue VG. 574 003, 1980.
- ANTONINI Claude, *Ma fille a mal tourné*, 30 cm, Vendémiaire VDE052, 1981.
- FLORENCIE Jacques, *Jacques Florencie chante Gaston Couté*, 30 cm autoproduit, FLO 002, 1983.
- CHAMPIGNY Yves, *Gaston Couté*, CD autoproduit, 1994.
- LA TORDUE, *Sur le Pressoir*, dans *Les Choses de rien*, CD, Média 7 MDCDL701, 1995.
- FÉRON, Claude, *Claude Féron dit Gaston Couté*, CD, Compagnie de l'Escampette, ABC 001, 1998.

- DARAQUY Bruno, *Les Absinthes*, CD, Édito Hudin EH-BD01, 2000.
- ENTRE DEUX CAISSES, *La Complainte des ramasseux d'morts, Les Mangeux d'terre dans Fallait pas me faire chier la veille*, CD, Migal, 2000.
- GARY Rémo, *Jour de lessive dans Juste une trace*, CD, AMOC 022000, 2000.
- BERGER Sylvie, *Jour de lessive dans La Bergère ouvarosa*, CD, ELF Production, ELF 002, 2002.
- DESCHAMPS Christian, *Rêve errance*, CD, Caméléon, 2002.
- YACOB Gabriel, *Jour de lessive dans Les Choses les plus simples*, CD, ELF Production, ELF 003, 2002.
- LE P'TIT CRÈME/GAINIER Bernard, *Les Électeurs*, CD autoproduit, PC02, 2002.
- PIERROT NOIR, *La Chanson d'un gâs qu'a mal tourné*, CD, Sous la lime, SLM 542, 2003.
- GEORGES Alain-René, *Alain-René Georges chante et dit Gaston Couté*, CD, Abracadabra, ARG CD 01, 2004.
- DESPROGES Michel, *Gaston Couté, Montmartre 1900*, CD, Fortin Productions, EF 05-124, 2005.
- PARISELLE Emmanuel, *Le Champ de naviois, L'Amour qui se fout de tout, Les Mangeux de terre*, dans *La Nonchalante*, CD, Le Roseau, ROS 103, 2005.
- LANTOINE Loïc, *Jour de lessive*, dans *Tout est calme*, CD, Mon Slip, 2006.
- MEULIEN Bernard, *Bernard Meulien et... Dans le vent large des chemins de traverse, Gaston Couté auteur*, 2 CD, autoproduit, 2008.
- MAURICE Hélène, MEULIEN Bernard, PIERRON Gérard, *Le Discours du traîneux : Poèmes et chansons de Gaston Couté*, CD, autoproduit, 2008.
- GAINIER Bernard, *Paroles de bureau*, CD, Le Petit Crème, 2010.

Table et références des textes

Les références renvoient à l'édition du Vent du Ch'min (tome en chiffre romain, suivi du numéro de page). L'inventaire ci-dessous n'est pas exhaustif. Nous avons laissé de côté les œuvres de jeunesse, les unes restées inédites, d'autres parues uniquement dans la *Revue littéraire et sténographique du Centre* ou *Le Progrès du Loiret* ; ainsi que quelques chansons de café-concert qui ne relèvent pas de l'œuvre poétique¹. Nous n'indiquons pas non plus les chansons d'actualité, parues dans *La Barricade* et *La Guerre Sociale* en 1910-1911, et reproduites dans le t. IV de l'édition du Vent du Ch'min. Nous avons en revanche inclus les cinq textes parus dans *Le Libéraire* à l'automne 1899, et cinq autres parus dans les almanachs de *La Guerre Sociale* en 1910-1911, qui ne prennent pas pour thème l'actualité ; certains ont d'ailleurs été diffusés séparément, tels *Le Christ en bois* ou *Révision*.

À l'auberge de la route, I, 10

Les Absinthes, I, 9

Alcide Piédallu, I, 11-12

L'Amour qui s'fout de tout, I, 15²

Après vendanges, I, 16-17

Au beau cœur de mai, I, 18-19

Au coin du bois, I, 20

L'Aumône de la bonne fille, I, 21-22

Automne, IV, 163

Automobilisme, I, 23-24

La Belle Jeunesse, I, 25-26

Berceuse du petit brise-fer, I, 27-28

Les Bohémiens, I, 29

Les Bornes, I, 30-31

Les Braconniers, I, 32-33

Les Bremailles, I, 34

Brin de conduite, I, 35

Les Cailloux, I, 39

1. *Les Manies ridicules*, *Marche des gardes civiques* (en collaboration avec Seider), *Le Pantalon du cousin Jules*, *Saoul, mais logique*.

2. Une variante de ce texte, sous le titre *L'Amour anarchiste*, figure dans IV, 13.

Cantique païen, I, 41-42
La Casseuse de sabots, I, 43
La Causette, I, 44
C'était un dimanche, I, 47-48
Ce bon bougre de métayer, I, 45-46
Le Champ de naviois, I, 50-51
Les Champignons, I, 52-53
La Chandeleur, I, 55-56
Chanson d'automne, I, 57-58
Chanson de braconnier, I, 61
La Chanson de l'héritier, I, 62
Chanson de moisson, IV, 15
La Chanson de printemps du chemineux, I, 63
La Chanson des corbeaux, I, 64-65
Chanson de vendanges, I, 66
Le Char à banc des moribonds, I, 70
Les Charançons, I, 71-72
Le Charretier, I, 73-74
Les Ch'mins, I, 75-77
Le Christ en bois, I, 78-79
La Cigarette, I, 83
La Complainte de l'estropié, I, 85
Complainte des ramasseux d'morts, I, 86-87
Complainte des trois roses, I, 89
Les Conscrits, I, 91-92
Cruelle attente, I, 93-94
Dans le jardin du presbytère, I, 95-96
La Débaucheuse, V, 23-24
Le Déraillement, I, 99
La Dernière Bouteille, I, 100
Les Deux Chemineux, I, 101
Le Dimanche, I, 68-69¹
Le Discours du Traîneau, I, 102-103
La Dot, I, 104-106
Les Dragées, I, 107-108
Drapeaux, I, 109
Les Draps sèchent sur le foin, I, 110-111

L'École, II, 9-11
Les Électeurs, II, 13-15
En revenant du bal, II, 18-19
En semant du blé, II, 21
En suivant leu'noce..., II, 22-23
L'Enfermée, II, 16-17
L'Enseigne, II, 20
L'Épicier, II, 24
Et dire qu'on s'aime !, II, 25
Été, IV, 162
Étions-nous bêtes !, II, 26
Feu de vigne, II, 27-28
La Fille à not' meunier, II, 31-32
Le Foin qui presse, II, 33-35
Le Fondateur de canons, II, 37-38
Garçaille pâlie, II, 39-40
Les Gâs et les Filles, II, 41-42
Le Gâs qu'a mal tourné, II, 43-44
Le Gâs qu'a perdu l'esprit, II, 48-49
Les Gâs qui sont à Paris, II, 50-51
La Gommeuse pudique, II, 52-53
Les Gourmandines, II, 54-57
Grand'mère Gâteau, II, 60-61
Hiver, IV, 164
Hymne au vin nouveau, II, 62-63
*Idylle des grands gâs comme il faut et
des jeunes filles convenables*, II, 64-66²
J'ai fait des bleus sur ta peau blanche, II, 68
Les Jachères, II, 67
Jour de lessive, II, 69-70
Le Jour du marché, II, 71-72
La Julie jolie, II, 73
Ma Chatte grise..., II, 90-91
Ma Vigne pousse, II, 104-105
Les Mains blanches, blanches..., II, 92-93
Les Mangeux d'terre, II, 96-98
La Mauvaise Herbe, II, 102-103

1. Sous le titre *Chanson du dimanche*.

2. Sous le titre *Idylles des grands gars comme il faut et des jeunes filles ben sages*.

- Môssieu Imbu*, II, 106-109
Les Moulins morts, II, 110-111
*Noël de la femme qui va avoir un petiot
 et qui a fait une mauvaise année*, II, 112¹
Nos Vingt Ans, II, 116-117
L'Odeur du fumier, II, 122-123
Les Oies inquiètes, II, 120-121
Le Patois de chez nous, III, 11-12
La Paysanne, III, 13-14²
Petit Porcher, III, 15-16
Petit Poucet, III, 17-18
Les Petits Chats, III, 19-20
Les Pies, III, 21-22
Pourquoi ?, III, 23-24
Pour un viol, III, 25-26
Les P'tits Oiseaux chantaient trop fort..., III, 32-33
Le Pré d'amour, III, 29
Printemps, IV, 161
Renouveau, III, 34
Révision, IV, 159-160
Le Sacrilège impuni, III, 37
Sapré vin nouveau !... III, 40-41
La Séparation, III, 42
Sera celle qui m'aimera, III, 43
Stances à la châtelaine, III, 44
Sur le pressoir, III, 45³
Sur un air de reproche..., III, 46-47
T'as-t'y ben fêté mon Jacques ?, I, 50-51
Les Tâches, III, 48-49
Les Taureaux, IV, 14
La Tête de mort, III, 52-53⁴
La Toïnon, III, 54
Le Tournevire aux vaisselles, III, 55-56
Le Trèfle à quatre feuilles, III, 57
Un Bon Métier, III, 58-59
Va danser !, III, 60-61
Vengeance, III, 62
Les Vignes sont gelées... III, 63
Le Vilain Gâs ! III, 64-65
Les Yeux bleus, III, 66

Textes en prose

Leu'Commune, pièce en un acte de Gaston Couté et Maurice Lucas, II, 74-89

« Xavier Privas, Prince des chansonniers », ill. de Poulbot, *Les Hommes du jour*, 7 janvier 1911.

-
1. Une autre version de ce texte, incomplète, figure dans V, 35 sous le titre *Noël de la pauvre femme*.
 2. Une autre version de ce texte figure dans III, 108.
 3. Une autre version de ce texte, incomplète, *Le vin de nos vignes et de notre amour*, figure dans V, 44.
 4. Une autre version de ce texte, *La Chanson du laboureur*, figure dans V, 19.

Table des matières

Avant-propos 11

Introduction 17

Itinéraire d'un poète à l'ère médiatique

Culture orale urbaine et voix populaires au tournant du siècle 25

À la conquête de Montmartre 57

Les temps difficiles 83

L'œuvre et son époque 99

Choix de textes

Note sur le choix et l'établissement des textes 121

La chanson de Couté

<i>La terre, le bonheur, la révolte</i>	155
<i>Une voix, cent voix</i>	169
<i>Pouvoirs du « mauvais français »</i>	185
<i>L'espace et le temps</i>	207
<i>Émotion et énergie</i>	227
<i>Le rire et les rieurs</i>	247
<i>Le jaillissement des images</i>	271
<i>Sons et rythmes</i>	299
<i>Conclusion</i>	325
<i>Bibliographie</i>	331
<i>Discographie</i>	343
<i>Table et références des textes</i>	347

Collection « Arts »

DÉJÀ PARUS

Paroles croisées : aperçus théoriques sur les arts, SCHEINFEIGEL M., 2006.

Renoir en Amérique, CUROT F., 2006.

Poétique, esthétiques, politiques de la ville, GABELLONE P., 2006.

Il rosso Fiorentino, pittore della Maniera, CLIMENT-DELTEIL P., 2007.

Pier Paolo Pasolini — Pour une anthologie poétique, BIANCOFIORE A., 2007.

Le « local » dans l'histoire du cinéma, AMY DE LA BRETÈQUE F., 2007.

Arts en mouvement — Les Ballets Suédois de Rolf de Maré, Paris 1920-1925, MAS J., 2008.

Choses tues — Le trait, la trace, l'empreinte, JACQUEVIEL-BOURJEA M., 2008.

Masques et miroirs — Modalités de la représentation dans l'œuvre narrative de Tommaso Landolfi,
GRANGER-MATHIEU G., 2008.

Lieux renoiriens, CUROT F., 2011.



Cet ouvrage a été mis en pages par les
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE
(*université Paul-Valéry, Montpellier 3*)

pulm@univ-montp3.fr

www.PULM.fr

Dépôt légal : 4^e trimestre 2011

