

# Les Copains d'la neuille

## La fabrique du texte *Remarques sur l'écriture de Ferré*

« Alors vint un poète en veste de cuir et souliers italiens – parce que c'était le temps du cuir et des bottiers transalpins – et ce poète, cheveux rares et mains sales, vous tendit les bras dans un geste d'une pitoyable beauté ».

Léo Ferré – *Alors vint le printemps* (première version) in *Mon programme* (1969).

« Si l'œuvre se laisse mesurer à l'aune de sa paraphrase, c'est que les draps n'y sont pas froissés, c'est que la poésie est allée coucher ailleurs ».

Ossip Mandelstam – *Entretien sur Dante* (1933).

Depuis une douzaine d'années, bon nombre de livres et d'articles consacrés à Léo Ferré ont vu le jour. Il y en a d'excellents, de moins bons, d'inutiles compilations. Ils charrient le meilleur et le pire. Je ne citerai personne. Les ferréens de bonne compagnie, ceux qui ne sacralisent pas « Léo », ont déjà su faire le tri.

Ces publications ont un point commun : le biographique domine, prétendant souvent rendre compte de l'œuvre à partir de la vie. Laissons donc de côté les anecdotes maintes fois ressassées (que Ferré, en bon conteur, rapportait avec des variantes, d'un entretien à l'autre), et souvent non vérifiées. Par exemple, le fameux concert de Lille en 1971 : je n'ai jamais lu deux versions identiques. Il se trouve que j'y étais : je puis vous certifier que toutes les versions que j'ai pu lire sont inexactes.

À côté de la biographie, on dispose d'une bonne quantité d'études thématiques ; on a (presque) tout étudié chez Ferré : la mer, le vent, l'enfance, la nature, l'anarchie, Paris, Marseille, la femme, la jupe, le religieux, les animaux, que sais-je encore.

Ces approches biographiques et/ou thématiques ont certes – quand elles sont bien faites – leur utilité pour appréhender l'œuvre. Mais le nécessaire n'est pas toujours suffisant. Deux aspects de l'œuvre ont été étrangement délaissés, sans doute parce que les plus ardues : Léo Ferré compositeur, mais aussi l'écriture de Léo Ferré (le sens graphologique n'étant, cela va de soi, pas de mise). Je suis persuadé qu'ici ou là, en telle ou telle université ou en d'autres lieux, des travaux sur la musique et l'écriture ont été faits ou sont en cours. J'invite leurs auteurs à se faire connaître, ne serait-ce que pour inventaire, et pour que leurs mémoires ou leurs thèses ne finissent pas au fond d'un placard dans un campus perdu.

Disons-le fortement : jamais la biographie ou la thématique ne rendra compte de l'œuvre d'un auteur, de son écriture, de sa musique. L'œuvre n'est jamais transitive à la vie. On ne peut expliquer la musique de Mozart ou de Debussy à partir du récit de leur vie, pas davantage l'œuvre du sédentaire Mallarmé que du boulingueur Cendrars. Ce n'est pas sans rapport, mais il n'y a jamais de conséquence directe.

Aucune anecdote séminale sur les séjours à l'île de Guesclin ne peut rendre compte (je ne dis pas de tel ou tel détail du texte) de l'écriture de *La Mémoire et la mer*. Même si ce texte est en grande partie autobiographique, le « récit » aurait pu prendre mille formes littéraires différentes. Pourquoi justement ce tissu métaphorique-là ? Pourquoi un poème avec ce vocabulaire-là ? Pourquoi ces réécritures étalées sur près de vingt années, obsidionalement ? Devant ces questions, la biographie est impuissante, à tout le moins insuffisante.

On ne sait rien d'Homère, pas grand-chose de Villon ou de Shakespeare ; leurs œuvres se tiennent debout, toutes seules. Avec elles, on ne peut pas biaiser.

On a pu déceler aussi ces dernières années une tendance à faire de Léo Ferré un homme-protée : poète, écrivain, compositeur, chanteur, homme de scène... C'est déjà beau-

coup. Peu d'écrivains furent en même temps compositeurs (Rousseau a laissé un opéra, Nietzsche des *lieder* et des pièces pour piano). Peu de musiciens furent aussi écrivains, si nous laissons de côté traités musicaux ou correspondances (Berlioz nous a laissé ses *Mémoires*, Debussy fit le nègre pour Willy, Satie a légué quelques farces). Tout cela est maigre.

Seul, Richard Wagner. Outre le musicien que l'on sait, il n'est pas inutile de rappeler qu'il fut l'auteur de ses livrets, un des grands artistes de la langue allemande. Ses livrets se lisent fort bien, et nous avons en français d'excellentes éditions bilingues.

Wagner, Ferré, c'est peu. Et le rapprochement, au moins sur le plan musical, est déplacé. Ferré ne l'aurait pas accepté. Certes, Léo Ferré fut un intellectuel de son temps, dont l'engagement libertaire n'est pas contestable. Mais il est exagéré de vouloir faire de Ferré – certains s'y emploient – aussi un penseur, un philosophe, un théoricien de l'anarchie et de la politique. Ses textes « théoriques » valent plus pour leur densité d'écriture et certaines fulgurances que pour leur substance réflexive : Léo Ferré n'est pas un travailleur du concept. Ce n'est pas là une critique : il a suffisamment de talents multiples pour se passer de cet habit-là.

Ainsi on a beaucoup glosé sur Ferré et Stirner, Ferré et Nietzsche. Mais mis à part quelques analogies, Ferré et Nietzsche ont peu de point de rencontres. Leurs problématiques ne se recoupent guère qu'en de brefs instants. Les faire dialoguer relève du jeu intellectuel gratuit (on a certes le droit de jouer). Quant à Stirner, outre la difficulté de son allemand et la piètre qualité des traductions, il est strictement incompréhensible pour qui n'a pas lu (et compris – pour l'essentiel) Hegel.

Ces dérives sont assez vaines, et gardons-nous aussi de rêver un art anarchiste. L'immense écrivain, poète et cinéaste anarchiste Armand Gatti (malheureusement trop méconnu en France) nous a mis en garde : une parole, un dire, un langage anarchistes, oui. Mais un art anarchiste ne vaudrait pas mieux qu'un art stalinien. Donc, restons-en à Léo Ferré poète et musicien.

Je souhaite fortement qu'un musicien, un musicologue se mette au travail pour donner enfin une monographie sur Ferré compositeur. Il y a beaucoup de pistes intéressantes dans les *Cahiers d'études* n° 5 et n° 9. Il faudrait les prolonger. Cela excède ma compétence.

Léo Ferré, à l'évidence, n'a pas encore trouvé son François Nicolas, philosophe et compositeur, dont je recommande vivement le livre *La Singularité Schoenberg* (Cahiers de l'IRCAM, 2002), modèle d'un genre nouveau, une monographie de notre temps.

Je choisis cette référence aussi pour dire qu'aimer et apprécier Ferré, ce n'est pas épouser de façon adolescente, par mimétisme, ses goûts et ses querelles. Je soutiens que l'on peut aimer Ferré et Schoenberg, ou Messiaen, ou Boulez et Berio. Il n'y a nulle contradiction (les *Cahiers* précités ont montré combien le rapport de Ferré à la musique atonale et sérielle est subtil et complexe, ne serait-ce que par admiration pour Alban Berg).

Comme on est en droit d'admirer la poésie et l'écriture de Ferré et la poésie du siècle dernier dans ce qu'elle a de plus éloigné de lui, que ce soit le minimalisme d'Aigui, les agrammaticalismes de Cummings, le bégaiement de la langue de Gherasim Luca, ou les quasi-silences de Paul Celan. Et pourquoi pas quelques admirables passages de Saint-John Perse. Ainsi je ne veux prétendre avec cet article que proposer quelques entrées, quelques passages possibles vers l'écriture de Léo Ferré.

L'étendue du corpus, dont une partie est encore inédite, interdit bien sûr tout travail exhaustif. On ne trouvera que

quelques propositions. Un ballon d'essai. Si je me trompe, tant pis. D'autres prendront la suite.

Partons donc maintenant vers ces « hiéroglyphes dessinés par la rotation des mots dans le volume du langage ».

« Je te vois, Léo, avec ta serviette. Tu écris, tu écris... Quoi ? Qu'est-ce qu'il en restera de ce style vasouillard, dis ? Qu'est-ce qu'il en restera, quand ils auront fini de cogiter dans les sociologies ?... »

*Soliloque de Pépée*

On trouve chez Léo Ferré, si on se reporte par exemple à *Benoît Misère*, roman au plus près de la « réalité », une hypersensibilité au rythme ; rythmes, écrit-il, appris de la poétique grecque « ...une suite d'iambes et de trochées, compliquée çà et là de dactyles et d'anapestes » (éditions Robert Laffont, 1970, p. 45) mais qu'il perçoit aussi dans les bruits de la vie, les arbres, la mer, les sabots des chevaux, le train, les chants d'oiseaux, comme autant de partitions. Tout est rythme : « Régulateur grec, régulateur poétique, où je lisais déjà des vers informulés, des phonèmes d'avant le phonème, des cris d'avant le cri » (p. 46), jusqu'à la guerre et la mitraille, le fracas des armes s'écrivant aussi en « cellules rythmiques ».

Ces pages décisives nous invitent à sortir de l'ornière de la psychologie et à nous colleter à l'écriture. Mettre à jour les chaînes phonologiques, les cellules rythmiques qui sous-tendent la texture métaphorique. On s'efforcera, chaque fois que c'est possible, de ne pas sortir du texte. On prendra comme axiome la proposition de Françoise Travelet selon laquelle chez Ferré « le phonème précède le sens ». Par décision de méthode, « métaphore » sera pris dans un sens assez large. Nous n'irons pas jusqu'à dire avec Nietzsche que tout langage est métaphore du monde. On se placera fermement sur la position de Jacques Lacan, pour qui le langage fonctionne sur deux axes (position reprise de Jakobson et réaménagée par Lacan) : le métonymique et le métaphorique.

S'il est difficile de cerner la métaphore, admettons avec Lacan que « ce pourrait être une définition du style poétique que de dire qu'il commence à la métaphore, et que là où la métaphore cesse, la poésie aussi ».

Il y a poésie si, et si seulement, il y a métaphore, qu'il s'agisse de vers ou de prose peu importe (dans la métaphore) « la connexion lexicale est dénouée ».

Selon cette approche, la métaphore est un mot, une expression « qui n'a rien à faire là ». Un mot venu d'ailleurs, « de l'autre côté de la rive », pourvu d'un sens (voire sens multiple) que le dictionnaire n'accepterait pas.

Rappelons simplement que « métaphore », venu du grec par le latin veut dire porter au-delà, déplacer, transporter (en l'occurrence le sens).

Sauf erreur, en grec moderne, « metaphora » est le nom de la brouette, l'instrument élémentaire du transport. Ce qui – pure conjecture – pourrait dissiper le mystère de la formule sybilline de René Char : « ... le poète grande brouette des marécages ».

Entrons dans le vif de Ferré, dans sa langue et ses mots. Je propose neuf points, arbitrairement, neuf vignettes, neuf aspects : a – « J'ai été dicté... », b – Le souci étymologique, c – La forgerie des mots, d – Structures sonores, e – L'antanaclase ou le sens double, f – Quelques modalités ferréennes, g – La métaphore à la lettre, h – L'inflation onomastique, i – Le principe d'indétermination.



a – « J’ai été dicté... »

On sait que Léo Ferré a souvent dit à propos d’un texte : « Là, j’ai été dicté... ». Donc ça m’est venu comme ça, ça s’est imposé à moi. Maurice Frot suggère que ce mot fait partie du prêt-à-porter, du prêt-à-penser de Ferré. Une façon d’éluder la question de son écriture, de ne pas parler de son travail.

Cependant, lors des entretiens avec Émile Noël, lors de la parution de *Benoît Misère*, Léo Ferré précise la chose : il se dit étonné, écrivant ce roman, de découvrir l’étendue du lexique qu’il portait en lui sans le savoir, et qu’il a pu insuffler dans le tissu narratif. On peut s’étonner de cet étonnement, à moins qu’il fût de modestie. Tous ceux qui se sont essayés à la création artistique connaissent probablement cette sensation : ça s’est imposé, c’est venu comme ça. Mais ensuite, tout le travail reste à faire. L’artiste doit retravailler le matériau.

Un sociologue parlerait, pour la langue, d’habitus linguistique : le vocabulaire, les formes syntaxiques, les accents locaux, que nous avons culturellement intériorisés dès la petite enfance, et que nous portons à notre insu, que nous actualisons dans l’écrit et la parole. Oui, nous sommes, dirait Lacan, traversés, transis par la langue. Cet « insu » que nous savons.

La langue nous fait autant que nous la faisons. Et qui a lu ou écouté suffisamment Léo Ferré sait qu’il a affaire à un poète-écrivain qui possède un lexique fabuleux. Il utilise tout le dictionnaire, et ça ne lui suffit pas : il a besoin d’autres mots. Ceux de l’argot, de différents argots. Il incorpore à son lexique des mots d’origine étrangère et de surcroît invente un nombre considérable de mots, ses mots à lui. Léo Ferré est un créateur de langage. Il bouscule la langue, la fait bouger, l’enrichit. Cette invention langagière, nous l’appellerons : la forgerie des mots.

Une autre particularité du lexique de Léo Ferré est l’incorporation dans ses textes d’un nombre considérable de noms propres. Depuis Victor Hugo, aucun poète français n’a probablement cité tant de noms propres, que ce soit en vers ou en prose.

Oui, la marque du poète, de l’écrivain est bien de creuser dans sa propre langue, une langue étrangère qu’il est le seul à parler, à écrire.

La « dictée » ne serait-elle dès lors que cette étrangère qui parle en lui ?

b – Le souci étymologique

L’étendue du lexique fait que la rencontre chez Ferré de certains vocables peut poser problème. Une des difficultés est qu’il prend, en amoureux des dictionnaires, fréquemment des mots selon leur sens étymologique, ou par dérivation à partir de ce sens.

Ainsi : dans *Muss es sein ? Es muss sein !* nous avons le verbe « patibuler ». Il n’existe pas. C’est une invention de Ferré :

Comme un forçat  
À patibuler mon écorce

Mais l’invention se modèle sur l’étymologie : la patibule (ou fourche patibulaire) est la traverse soutenant le gibet où l’on accroche la corde du pendu. La comparaison « comme un forçat » amène et renforce le verbe.

La figure du pendu, l’image du gibet est d’ailleurs récurrente chez Ferré. Ses occurrences sont fort nombreuses, de *Graine d’ananas* à *Vous savez qui je suis, maintenant ?* en passant par la variante de *L’Espoir* :

Des guitares désaccordées et qui se pendent

Prenons quatre vers de *La Mémoire et la mer* :

Les coquillages incompris  
Accrochaient aux rocs leur baroque  
Kyste de nacre et leurs soucis  
De vie perleuse et de breloque

Outre le jeu des sonorités : 9 [k], 7 [r], 5 [o], qui rendent ces octosyllabes difficiles à prononcer, il y a l’adjectif « baroque » qu’il convient d’élucider. Si nous le prenons au sens courant en Histoire de l’Art, nous ne comprenons pas.

Il faut retourner au sens premier : le substantif portugais créé au XVIème siècle : « barocco » qui désigne une perle très particulière, irrégulière, déformée, non sphérique. « Baroque », adjectivé, est adéquat au champ sémantique de la perle, désignée ici par la métaphore « kyste de nacre ». La perle étant de fait une maladie, une anomalie de l’huître.

Peut-être que l’adjectif s’est « imposé » à l’auteur, mais à partir d’un savoir préalable : il n’est pas là par hasard.

« Patibuler », « baroque », « trisser » (déjà étudié par

Robert Horville ; « Pour trisser dans l’azur mes jambes migratrices », vers qui se trouve dans *La Terre est soûle*, et dans *Words... Words... Words...*) montrent le souci étymologique de Ferré : les mots sont terriblement ajustés.

Je n’ai pu élucider le sens de « malfide » (« Et ne sait pourtant d’où je viens / Ni d’où me vient cette malfide » in *La Mémoire et la mer*) : on trouve bien en italien les adjectifs *malfidato* (méfiant), *malfido* (peu sûr). J’ai trouvé l’expression *malfide paludi* (marais peu sûrs). Mais ici « malfide » est substantif. Nos lecteurs auront peut-être la réponse. Par contre, l’étymologie est parfois peu éclairante : pensons à « chanterelle », dont Claude Frigara a bien relevé les multiples occurrences chez Ferré (*Cahiers d’études*, n° 9).

Or aucun emploi ne coïncide avec l’un des sens possibles de « chanterelle » (corde la plus aiguë du violon, son de la bobine des tireurs de fil d’or, appeau pour les oiseaux, « tu appuies sur ma chanterelle » signifie dans la langue populaire du XIXème siècle « tu touches ma corde sensible ». Laissons le champignon homonyme) dérivés de cantus, chant.

« Chanterelle » est toujours métaphorisée : « chanterelle de nos pagnes, chanterelle de nos sexes, etc. » souvent avec des connotations érotiques. L’étymon est oublié. À moins que Ferré n’utilise « chanterelle » pour sa désinence très féminine : « chanter/elle » et « prise en chanterelle » (*Les Musiciens*) fait presque entendre « enchanteresse ». Le travail poétique met tantôt l’accent sur le son, tantôt sur le sens, tantôt joue de toute la gamme des possibles simultanés.

Je pense ici à Saint-John Perse qui dans *Oiseaux* utilise le mot « libration » (mouvements de la lune), parce que, par proxémie phonique, on y entend à la fois « libation » et « libération » et fonctionne, bien qu’il existât dans la langue, comme mot-valise, tant son emploi est rare. Retenons l’idée de retourner à l’étymon pour éclairer certains des mots de Ferré, mais que ça ne fonctionne pas toujours.

c – La forgerie des mots

Des mots imaginés qu’on parlera demain

(*Death... Death... Death...*)

Dans les années 50, Léo Ferré, à de rares exceptions, puise dans le lexique existant, ayant recours largement aux divers argots pour enrichir la langue. Mais si elles sont peu nombreuses, les créations verbales sont déjà présentes ; il s’agit surtout de verbes : « se technicolorer la gueule » (*L’Âme du rouquin*) ou dans le recueil *Poète... vos papiers !* : « s’empanurger », « shunter » (détournement du vocabulaire de la physique, associé à « ma goulante » par homophonie avec chanter), « se désemmômer d’la Seine... », parfois un mot-valise : « ventriculophagiquement » (*La Muse en carte*).

Le dispositif est amorcé. La forgerie des mots va s’amplifier, s’accélération vers la fin des années 60 (cf. note 1) où il recourt désormais au vers libre, laisse un peu de côté les proses bien ciselées (des *Lettres non postées*, par exemple), pour une écriture plus libre et personnelle, comme les longs blocs de prose sans ponctuation dans le chapitre *Les Verts paradis* (dans *Benoît Misère*), où l’invention verbale tient une plus large place. Léo Ferré se libère des contraintes de l’Art poétique, des règles.

Les créations lexicales ne se font jamais *ex nihilo*. Nul « Ptyx » mallarméen. Ferré procède par déplacement grammatical, qui conduit le plus souvent à la métaphore : substantifs devenant verbes, noms adjectivés, mot-valise :

« olfacmouette » (*Des mots, La Mémoire et la mer*)  
« télévitrouble » (*Métamec*)  
« Ysoldiote » (*Death... Death... Death...*)  
« Mathieusalem » (plusieurs textes dont *Ces chiffres qui font mal à la tête*)  
« discogueulasse » (*Métamec*)

Relevons quelques unes de ces forgeries, en allant vers des textes moins lus ou connus que *La Mémoire et la mer*, où l’invention est permanente (« lyriser », « s’entriangler », etc.)

Dans *Galaxie* : « galaxiser », « galaxatif », « un maxitemps », « parallélise », « je suis aspectable », « je m’hiberne »...

Dans *Je parle à n’importe qui* : « enverguer », « je te miracle », « les voluptaires », « les rapaces ailes-de-jatte », et la série : « téléconné », « cadréconné », « filméconné », « télévicon »...

Dans *Death... Death... Death...* : « dévétissoirs », « les zoomettes », « stéréotes » (adjectif), « octaviant mes syllabes »...

Dans *Et basta* : « un réveille-la-Mort », « hommes terga-liens »...

On trouvera aussi la « nientitude » (*Madame, je vous en*

*prie*), « interloper » (*Je vous attends*), « ils manchotent » (*Ces chiffres qui font mal à la tête*), « ensangloter » (*Métamec*), « hippomusique » (*Le Chemin d’enfer*). Mais c’est surtout dans le texte sans titre qui ouvre *Mon programme* que la langue devient bousculée, que les néologismes se pressent. Torsion de la langue où les forgeries foisonnent :

« le manchot du pied »  
« nous sommes des défécatifs présents »  
« les sun-lits de la parole »  
« je m’enliane »  
« le grand huit de der »

Et :

« la tête sur la terre à pérorer Apérorer je ne sais quoi »

Et cette phrase où le nom s’adjective et l’adjectif devient verbe :

« Ah que la vie est cerise, mon amie Ah qu’elle blonde sous la mitraille de la rue »

Nous sommes ici dans une prose quasi-célinienne. Il y a un travail à faire sur le rapport de Ferré à Céline, on sait qu’il l’a lu dès 1932, à la parution du *Voyage au bout de la nuit*. La préface qu’il a donnée au livre de Maurice Frot, *Le Roi des rats*, est placée sous le signe de Céline. Il y a des points de rencontre au niveau de l’écriture même si la plupart des textes de Ferré, par leur singularité métaphorique, sont assez loin de la prose célinienne.

De ces mots forgés, chacun peut continuer la liste : des « forgeries » se retrouvent, par exemple, dans les dernières pages d’*Alma Matrix*, manifestement un ajout tardif, le registre de langue changeant brutalement à partir de la page 44 (collection « Les Étoiles ») jusqu’à la page 55 :

« j’ai le sentiment copte... quand je copte... viens que je t’encopte »  
« je m’enemboeingue le sentiment »  
« je t’endroque, je t’épilogue »  
« la mauvitude »  
« les religieuses bien emmaxitées »  
« ... je vous les onglerei »

Léo Ferré a besoin de transformer le langage, de courber les mots, de les usiner à sa main, à sa voix, à sa musique. Il joue avec les mots et se joue des mots parce qu’il a très vite compris qu’il y a du jeu dans les mots. La langue vit, bouge, pourrit « comme une carne ». Un langage non recréé est un langage mort. Il faut le bousculer sans cesse. Ainsi on trouvera bon nombre de substantifs accolés, association de deux mots dont l’un est censé fonctionner comme adjectif. Mais on ne sait jamais lequel. C’est indécidable sur le modèle du célèbre « pâtre promontoire » hugolien.

On pourra lire :

« la nuit requiem »  
« je suis lavande un peu dans cette cité forge » (*Je parle à n’importe qui*)  
« au fond des dortoirs chérubins » (*Thank you Satan*)  
« les blues latitudes » (*Mon sexe est fantastique*)  
« les bonbons métronomes » (*Mon programme*)

Sans oublier le fameux vers de *La Mémoire et la mer*, fait de quatre substantifs accolés :

En croix granit christ bikini

Phrase inacceptable en français standard. On peut (on l’a fait) décoder à partir d’anecdotes de la vie à Guesclin. Ça n’explique rien. Ce qui est intéressant est le maintien de l’expression à travers des contextes très différents au gré des avatars des *Chants de la fureur* jusqu’à la version dite « définitive ». Selon le contexte, le sens se modifie, varie, jamais figé, jamais fixé.

C’est ce bougé perpétuel du sens, ces changements de focale qui font la grande force de l’atelier métaphorique de Ferré : on peut le réécouter sans cesse. Nous sommes toujours saisis par la nouveauté de ses textes, ces œuvres ouvertes...

d – Structures sonores

Nous sommes bien d’accord avec le propos de Ferré selon lequel ce ne sont pas les allitérations qui font la musique des vers (peut-on faire plus laid que le vers de Voltaire : « Il n’est rien que Nanine n’honore » ?). Elles peuvent y contribuer, mais sont ô combien insuffisantes. Ferré visait certainement « Isou et les zazous et l’écriture itou », le lettrisme et sa descendance où rythmes et articulations de phonèmes non-signifiants tiennent lieu de sens.



Cela dit, on ne peut nier que Ferré travaille énormément ses textes, quels qu’ils soient, à partir des sonorités, des phonèmes qu’il sait assembler en musicien pour créer dès l’écrit, mélodie et harmonie. Ces structures sonores, le plus souvent, conduisent les métaphores. Prenons un seul vers de *L’Espoir*, un des textes les plus accomplis :

La mort qui se promène aux bras de Barcelone : 4 [o], 4 [r], 3 [a]

Nous avons le rythme ort/ro/o/bra/bar/o, avec la double inversion que l’on retrouve souvent chez Ferré (or, ro – bra, bar). Prononcez le : avant la mise en musique, le vers est d’emblée musical. Les structures sonores sont installées. Ce n’est pas la simple répétition des phonèmes qui importe, mais leur arrangement, qui le fait fonctionner métaphoriquement : le sens « se promène » au long des syllabes, mouvant, jamais figé. On peut citer pour appuyer cette idée d’autres exemples :

Dans *Le Loup* :

Repasser sous le plat du fer qui plane et plie

outré le double sens de « repasser », le phonème [p] est repris quatre fois. Léo Ferré joue souvent avec les répétitions phonétiques :

Dans *La Poésie* :

Des lassos à lacer  
Les garces de la chance

Soit 4 [a], 1[ā], 4 [s], sur deux vers très courts. Notons la trouvaille d’utiliser le mot espagnol « lasso » qui veut dire, lacs, lacet. Des « lacets à lacer » eût été piètre. Il a trouvé le phonème juste, le [o] unique, qui achève heureusement la structure. Ou bien dans *Ta source* :

Ta dune je la vois je la sens qui m’ensable  
Avec ce va-et-vient de ta mer qui s’en va

où sur deux vers nous avons huit fois le phonème [a] et quatre fois le phonème [v], avec l’inversion phonique : la sens/en sa

Et dans *Metamec* :

Ce ventre qui me prend comme un enfant de cendre

Avec ses 3 [r] et ses 5 [ā]

De même, il n’hésite pas à recourir au rythme des allitérations de la comptine :

Les petits patapons ont des pas de velours  
(*Je parle à n’importe qui*)

ou, à la répétition comique « offenbachienne » :

Sur les charognes vivantes  
Il y a des poux partout, poux partout  
Poux partout  
(*Galaxie*)

ou, lettriste d’un moment, à mettre contre toute règle prosodique, des sigles à la rime, ou des formules : GMT, mc 2 ou :

Les gares c’est con  
SNCF  
J’préfèr’ les trains  
D’la NRF  
(*Les Gares et les ports*)

(admirable raccourci : comment dire plus en si peu de mots). Et aussi la graphie de la formule :

Emme c2 Emme c2

qui forme un vers de *La Mémoire et la mer*. Rappelons-nous les chansons des années Odéon, dont bon nombre sont largement construites sur les jeux de sonorités : *Paris-Canaille*, *Le Guinche*, *Monsieur mon passé*, *Le Jazz band* et *Java partout* :

Rien qu’des grues qui font le pied de grue  
Sur les docks ou les quais  
Si t’as pas ton ticket  
T’as plus qu’à t’fout’ un’ tringle

Ou *La Zizique* (même si on est, là, probablement dans la parodie) :

La zizique  
Ça t’agrippe  
Et te pique  
Tout’s tes nippes

Et il nous offre même un « tarazimboumboum », droit sorti du *Guignol’s band* de Céline... Dans ces années, l’élision et l’apocope sont fréquentes. Et il apparaît impossible de ne pas tenir compte de ces jeux sonores, ces assemblages phonétiques. Certes du *Guinche* à *Jolie même*, de *T’es rock coco* à *L’Espoir*, ces structures sonores évoluent, leur rôle se diversifie. Et je laisse aux musiciens le soin de dire comment elles jouent sur la mise en musique des textes.

#### e – L’antanaclase ou le sens double

On isolera, dans cette courte réflexion sur les sonorités, un mode d’écriture, qu’on appellera (en modifiant légèrement le sens du mot, qui vient de l’ancienne rhétorique) ANTA-NACLASE, c’est-à-dire la répétition dans une phrase d’un mot, dupliqué avec des sens différents. Ainsi dans *L’Espoir* :

Les taureaux traversés qui traversent l’histoire

La répétition n’est pas gratuite : elle va au-delà du jeu sonore : elle fait métaphore, parce que « traversés » est un adjectif inattendu. Il n’a rien à faire là, est impropre. Pensant à la corrida, nous attendons « transpercés ». Mais ici, les taureaux, symboles d’une certaine hispanité, s’ils « traversent » l’histoire de l’Espagne, sont eux aussi traversés. « Traversés » fait, renforce la métaphore parce qu’il ne convient pas. On retrouve souvent ces répétitions jouant sur les sens doubles ou sur les homonymes :

Dans *La Poésie* :

Des oiseaux transistors  
Qui chantent sur la neige  
Garantis plaqués or  
Plaqués par le solfège

On notera aussi les 4 [o], les 3 [t], les 3 [k]

et dans *Ta source* :

Qui que tu sois, toi que je vois de ma voix triste

et aussi, toujours dans *La Poésie* :

J’ai la blancheur du cygne  
À blanchir tout Saint-Cyr  
Et sur un de mes signes  
On meurt pour le plaisir

Ou encore dans *L’Amour fou*, le « quatrain sublime » :

Comme une louve sous son loup  
Quand je vous ferai des petits  
Vous banderez vos yeux jaloux  
Avec un loup de satin gris

où la structure est plus complexe ; nous avons les deux homonymes : loup-animal, loup-masque de satin ou de velours (noir en général), l’antanaclase étant redoublée par louve et jaloux, reduplication du phonème, la comparaison étant transformée en métaphore. Notons que le loup est un masque et non un bandeau. Le verbe « bander » est impropre ; vient-il « érotiser » le vocabulaire ? C’est de l’ordre du probable. Ici aussi, je laisse à chacun le choix de ses propres exemples, selon ses préférences, dans la diversité de l’œuvre.

#### f – Quelques modalités de la poésie de Ferré

Avant d’aborder la métaphore au sens strict, pointons quelques particularités du style de Ferré. On se limitera, dans le cadre de cet article, à trois.

##### 1 – La contextualisation

Nous avons dans *La Mort des loups* ce vers :

On a flingué deux anges blonds dans un café de Clignancourt

Lu isolément, nous avons là un titre de fait-divers, une phrase de Série noire. Dans le même poème :

Du deux cent vingt à la centrale, à deux cent vingt vers l’hôpital

Vers on ne peut plus prosaïque (qui est aussi une antanaclase, jouant sur les deux sens de deux-cent vingt, électricité/vitesse). Or, dans le contexte du poème, ils prennent une dimension différente et deviennent très musicaux. Récitez-les simplement à voix haute et vous verrez. On peut rapprocher cet effet de certains vers de Jean Genet, pointés par Sartre, comme celui-ci :

Il paraît qu’à côté vit un épileptique  
(*Le Condamné à mort* ")

Mais les vers de ce type, fréquents chez Genet, pris dans l’ensemble du texte passent au régime du poème. Il en est

de même de certains vers de Ferré, analogues à ceux précités. Donnons deux autres exemples de contextualisation, pris dans *Je parle à n’importe qui* (pages 35 et 36, collection « Les Étoiles ») :

Acheter de la laine au Carrefour là-bas à Créteil

Lisons la suite :

...à Créteil  
Cité blême  
Comme une chantilly de brume fruit d’un astrolabe

« Cité blême » reprend au poème la prose « banale » voire triviale. Et plus loin :

À Total j’ai acheté une poupée en soie

Rien de poétique ici...

Recontextualisons :

Sur l’autoroute il y a des songes métalliques À Total  
J’ai acheté une poupée en soie  
Le métal de ta voix dans la rue à Florence Dis donc  
Dante est passé par là hier

Entre « songe métallique » et « métal de ta voix » il y a la pause douce de « poupée de soie ». Ici encore, l’apparente banalité change de statut, de vitesse, de sens par l’alternance métal/douceur, douceur de poupée de soie renforcée par celle de « Florence », ville et fille-fleur...

##### 2 – Le goût du mot rare et exact

La poétique de Ferré n’est pas ennemie parfois d’une certaine préciosité ; Ferré a le goût du mot rare. Ainsi dans *Death... Death... Death...* :

Dévirginisation dans le matin bleuté des orbitèles

Si « dévirginisation » est « forgé », orbitèle fait partie du lexique : les orbitèles sont les araignées (par exemple, l’épéire diadème) qui construisent leurs toiles en « orbes », selon des cercles concentriques. On trouvera dans le même texte :

Un tapis de ce jour tissé au gyroscope d’un aigle mathémate

où gyroscope vient du vocabulaire scientifique et fonctionne comme image (gyroscope : instrument servant à démontrer la rotation de la terre) et ou mathémate est inventé, décalqué du grec « mathemata ».

Ou dans le *Texte sans titre* de *Mon programme* :

Hier le Général a dit « bravo » à l’Olivier  
Au messianisme de la merde  
Je ne me bouchais pas l’oreille  
Ça schlinguait dur derrière les pierres chartraines

Où, dans un passage très polémique, survient l’adjectif « chartraines ».

« Chartraines » est en soi banal : relatif à Chartres. Ferré évoque un concert d’Olivier Messiaen en présence de de Gaulle, dans la cathédrale de Chartres. Mais « chartre » est aussi un synonyme très rare de prison, de séquestre, sens aujourd’hui oublié. On peut décoder doublement : la musique de Messiaen sent mauvais, Messiaen a emprisonné, séquestré la musique. On retrouve ici le souci étymologique : Léo Ferré n’écrit rien par hasard, sa connaissance de la langue, du lexique est très précise. La compacité de l’écriture ferréenne, entre mot forgé et mot rare, porteuses de plusieurs couches de sens, produit un effet d’étrangeté. On pourrait multiplier les exemples de raretés lexicales. Le lexique ferréen recoupe par moments ceux de Char ou Césaire. Et ce n’est certes pas une critique.

##### 3 – L’héritage surréaliste

Ferré propose parfois des vers qui semblent indécodables, dépourvus de sens apparent pour nous, sinon pour lui. Ils font évidemment penser à l’écriture surréaliste. Ferré a fréquenté les surréalistes (on connaît ses démêlés avec Breton). Breton, mais aussi Péret, Charles Estienne, critique d’art lié au mouvement tachiste. Il a bien connu Aragon. Il a mis en musique aussi Ribemont-Dessaignes. Son rapport au surréalisme est donc complexe et son écriture n’en sort pas indemne. Mais la marque « Ferré » est bien identifiable. Par exemple, tout le poème *Words... Words... Words...* est construit sur la juxtaposition de phrases inachevées, tronquées, sans liens logiques ou grammaticaux : ce sont là bien d’abord les mots que l’on entend et non les phrases (les phrases complètes y sont rares). On trouvera dans *Death... Death... Death...* plusieurs vers qui font penser à la veine surréaliste ou post-surréaliste.



Exemples :

Ô ma cerise ancienne éclairée de rougeaille

Ou :

Ô ma rue plus glacée qu'un sorbet aux violettes

Et dans *Si tu veux tu es neuve*, ce vers :

Ouvre-toi byzantine et sucre tes amants

Mais c'est surtout dans *Le Loup* que cette tendance se manifeste le mieux. Ne prenons qu'un exemple :

Je sais des paradis perchés sur une chaise  
À scruter sous la pluie un désir de pardon

Apparemment, cela pourrait relever de l'écriture automatique si nous partons de la non-signifiante du texte. Mais ces vers sont pesés, travaillés, pensés : l'organisation de leur structure sonore ne laisse aucune place au hasard : nous avons pa/per/pluie/par, chés/chaise.

« Paradis perché » vient là où l'on pouvait attendre « paradis perdu ».

La clef – si clef il y a – est peut-être dans *Benoît Misère*, à la fois dans le chapitre *Madame Tirette*, où il évoque longuement les chaises qui lui servaient à jouer au cocher de fiacre (« une écurie de chaises », « mes chaises hennissant », pages 38 et 39) et dans *Les Verts paradis* : « mon paradis avec des chaises pour la fatigue », page 269).

Référence probable à un souvenir d'enfance donné sous une forme cryptée... Qu'ils gardent leur mystère : ces vers sont parmi les plus splendides de Ferré. C'est l'essentiel. Que le vrai Ferré-enfant ait joué non au fiacre mais au tramway avec des chaises bleues est anecdotique, mais nous a donné ce vers : « Je vois des tramways bleus sur des rails d'enfants tristes » (où l'on voit qu'il est difficile d'échapper aux travers que nous épinglons).

#### g – La métaphore à la lettre

Regardons fonctionner quelques métaphores de Ferré. Nous avons dans *La Poésie* :

Un violon capital  
Voilé de Chambertin

Que peut-être un « violon capital » ? « Capital », adjectif, signifie essentiel, important. Substantif, une valeur possédée (avoir un capital). « Capital » selon l'étymon renvoie à *caput*, la tête.

Que peut bien signifier violon de la tête ? En tenant compte du second vers, on peut avancer une hypothèse.

« Voilé de chambertin » : Ferré nous donne à entendre la voix et le chant ; la voix, le chant, le violon de la tête ? Hasarder cette lecture semble légitime, qui certes n'exclut pas d'autres lectures simultanées si nous prenons ensemble, en bouquet, tous les sens de « capital ». On peut même garder le vin qui voile la voix, le chant – ou la langue. Nous aurions là une métaphore exemplaire en ce que sur deux vers très courts nous avons une multiplicité de sens possibles qui fonctionnent en même temps : le sens ne peut être arrêté, il est mouvant. Remarquons au passage l'inversion grapho-phonétique fréquente chez Ferré vio/voi, que l'on trouve déjà vers 1950 dans la chanson dont l'incipit est « *Viole la voile* » insérée dans *Les Noces de Londres* et qu'on peut retrouver dans son ultime chanson *Vous savez qui je suis, maintenant* ? :

Je vous donne ma voix et tous mes violons

Nous pouvons lire aussi des métaphores exemplaires dans *L'Espoir* parce qu'elles reposent entièrement sur le double sens d'un mot ou d'une expression, ce qui est, tout bien pesé, la forme canonique de la métaphore :

Le sang avec la veine d'avoir la corrida

« Veine », à la fois, vaisseau sanguin et, populairement, la

#### « Quand je me glisse dans le texte »

Cette douzième livraison des *Copains d'la neuille* casse une routine : sans annonces de CD et de livres, sans comptes rendus de concerts, sans actualité. Avec le seul texte de Francis Delval.

Depuis plusieurs numéros, cet homme du Nord m'écrivait ses remarques sur *Les copains*, ses lectures et ses visions Ferré. Il l'avait vu à de nombreuses reprises sur scène, le fréquentait dans une galaxie mitoyenne, reculant le temps de le mettre en mots.

Quelques suppliques, son envie surtout, l'ont fait passer à l'acte et à cette *Fabrique* dont le titre s'inspire de Francis Ponge et la méthode d'outils et de systèmes critiques repensés. Francis Delval, dans son atelier, va dans le démontage des textes de Ferré, dans la mise à nu des rouages de l'écriture. Les mots « savants » ne sont pas là pour *La frime* mais pour expliquer, au plus près du sens étymologique, pour aller dans les plis, pour toucher le drapé et proposer une lecture où l'intelligible s'ajoute au sensible. On dira que toute explication est une soustraction d'âme, un trait barrant le mystère. Qu'on lise bien Francis Delval : il ouvre des pistes et des discussions, invite au voyage, « zoome » des paysages choisis. Sa *Fabrique* est une possibilité, une proposition, une carte. À chacun de suivre ou de s'égarer...

Ce numéro 12, avec le prochain, automne/hiver 2007/2008, permettra le passage vers un autre *Copains d'la neuille*. Toujours centré sur l'actualité mais d'une façon plus approfondie, il ira, aussi, dans un format-revue et une pagination plus importante, vers d'autres territoires, vers d'autres itinéraires.

chance. Nous n'avons pas à choisir : le mot charrie les deux acceptions. Ou encore :

... une cassette  
Exécutée à l'aube avec la stéréo

qui fonctionne sur le même principe du double sens simultané de l'exécution musicale et de la peine capitale. Et, par proximité sonore :

Pour que Christophe Colomb découvre la musique

« Musique » là où l'on attend « Amérique ». On peut réécouter cent fois : on ne peut pas ne pas entendre « musique » et « Amérique », ou y penser. Le changement de paradigme est ici une grande réussite, une belle trouvaille.

Nous en resterons pour la métaphore à ces quelques exemples, juste pour inviter à ouvrir de nouveaux chantiers sur l'écriture de Léo Ferré, où tout reste à découvrir.

Je pense au travail à faire, par exemple, sur la chanson *Ma vieille branche*, longue métaphore filée d'une complexité redoutable, donnée dès le titre de par son double sens (le sens propre, branche d'arbre), le sens familier ou argotique (vieux copain), voire sens triple selon que l'on traite le sens familier au féminin ou au masculin.

#### h – L'inflation onomastique

Il y a une tache aveugle dans la poétique de Ferré. Un phénomène qui, à ma connaissance, n'a guère été relevé et pour lequel je n'ai pas d'explication qui me satisfasse. Je ne fais donc qu'un constat : l'abondance de noms propres.

Laissons de côté les noms géographiques. Laissons de côté ses chansons de chansonnier où citer des noms fait partie de l'exercice, ses émissions sur la musique où il est logique de citer les musiciens. On trouve dans le reste de l'œuvre, chansons, poèmes, proses, et même dans *Benoît Misère*, des noms propres par dizaines. Il y en a tant que j'ai renoncé à compter, d'Hammourabi à Pierre Boulez... qui viennent s'inscrire comme naturellement dans les textes : politiques, peintres, musiciens, surtout poètes et écrivains en grand nombre (je cite de mémoire, avec donc des oublis, en vrac, Homère, Rutebeuf, Villon, Racine, Malherbe, Boileau, Molière, Dante, Shakespeare, Balzac, Stendhal, Hugo, Rimbaud, Verlaine, Lautréamont, Baudelaire, Valéry, Claudel, Apollinaire, Tzara, Breton, Peret, Isou, Genet, Ionesco, Cocteau, Céline, Malraux, Brecht, etc.) et par dizaines aussi, philosophes ou assimilés, Socrate, Thalès, Euclide, Aristote, Descartes, Galilée, Spinoza, Voltaire, Diderot, Sade, Kant, Marx, Bakounine, Freud, Einstein, Lobachewsky, Lénine, Bergson, Sartre, Bachelard, etc. Nous devons bien entendu recontextualiser. La nomination n'est jamais gratuite. Le nom vient à l'appui d'un sens, d'une image, d'une pensée. Il vient préciser une métaphore, une analogie, ou pallier, au pire, une rime manquante. Il y en a beaucoup plus chez Hugo – mais le corpus est évidemment plus vaste, un grand nombre chez Aragon. Mais l'abondance du nom propre chez Ferré constitue néanmoins une « curiosité » dans la poésie du XXème siècle, aussi bien que dans la chanson.

Ceci pourrait faire l'objet d'un autre article. Pour comprendre, il faudrait faire des inventaires par genres (chansons, poèmes, proses, roman, textes plus théoriques, préfaces) et voir comment fonctionne le nom propre à l'intérieur de chaque type de texte.

Cela va d'une simple association d'idée :

« Je sors ma poubelle où trône Spinoza l'éthique de l'ordure hein ? » (*Mon programme, Texte sans titre*) – où ici le nom est contingent, arbitraire : on aurait pu trouver Aristote ou un autre philosophe, peu importe, l'association avec « éthique » eût été valide.

Mais le nom se justifie lorsqu'il s'agit d'une citation :

« Comme le disait Bakounine... » (*Le Chien*)

ou d'une allusion à un évènement précis :

« Quand Cocteau vend Genet pour un bout de bicombe » (*Tête-à-tête*)

ou encore d'une périphrase :

« Au pays de Descartes » (*Le Marché du poète*)

**Il faudrait ainsi sérier, classer, voir les recoupements possibles. L'ampleur de la tâche nous incite à la garder pour un futur numéro, et nos lecteurs ont toute latitude pour proposer leurs solutions, leurs explications.**

**i – Le principe d'indétermination** (en guise de conclusion provisoire)

Il faut mettre Euclide dans une poubelle (*Le Chien*)

Louis-Jean Calvet signale au passage, dans sa biographie de Ferré, qu'on se trouve devant un langage « non-sausurrien », et par analogie « non-euclidien » : un espace langagier qui serait analogue au non-euclidien pour le physico-mathématique. Il est vrai que Ferré évoque souvent Einstein, le courbe, la courbure. Le courbe est affecté d'une valeur positive (sauf dans la préface de *Poète... vos papiers !* : « Les hommes qui pensent en rond ont les idées courbes »). Mais il ne s'agit, de la science à la littérature, que d'une analogie. Et du point de vue de la science, une analogie n'a aucune valeur explicative, elle est juste une image qui nous fait croire que nous avons compris.

Analogie pour analogie, en prenant un exemple aussi dans la physico-mathématique, je parlerai plutôt, pour caractériser l'écriture de Ferré, de « principe d'indétermination », tel que l'a formulé Heisenberg, à savoir que pour un état donné de la matière on ne peut à la fois mesurer la vitesse d'une particule élémentaire et connaître sa position. Nous sommes au régime de l'alternative : ou bien, ou bien. Il y a (pour des raisons éminemment complexes) toujours une variable non mesurable». (Ce principe ne vaut que pour la physique quantique et non pour la physique classique). Cette analogie pourrait convenir à la poétique de Ferré. Dès que l'on fixe les mots de Ferré, on ne sait plus toujours où est le sens. Si l'on capte le sens, les mots se brouillent. Ce n'est là qu'une image.

Nous serions moins dans le courbe que dans l'incertain, incertitude du sens toujours-déjà déplacé, marque d'une œuvre à l'écriture sidérante, le plus souvent. Léo Ferré aurait pu dire comme Rimbaud : « Je devins un opéra fabuleux » (*Une saison en enfer*).

#### Francis Delval

1. *Mon programme* : brochure éditée par Ferré en 1968 et vendue lors du récital 1969. Elle contient notamment : *Le Chemin d'enfer*, le début (avec des variantes) d'*Alors vint le printemps, Mes enfants perdus* où il fait soliloquer Pépée et un long texte en prose, qui s'ouvre ainsi : « Je me sens devenir animal petit à petit... ».
2. Nous souhaitons vivement une édition *reprint* de cette brochure introuvable aujourd'hui qui, contemporaine de *Je donnerais dix jours de ma vie*, des *Lamentations devant la porte de Sorbonne* et vraisemblablement de certains chapitres de *Benoît Misère* (comme *Les Verts paradis*), marque un tournant dans l'écriture de Ferré : adoption du vers libre, libération de la prose.
3. Il n'existe malheureusement en français aucune étude satisfaisante sur Stirner. Tout ce qu'a écrit Arvon étant fort contestable. La meilleure étude demeure encore les 350 pages de *L'Idéologie allemande*, écrites par les jeunes Marx et Engels. Cet ouvrage, longtemps inédit, n'a été traduit intégralement en France qu'en 1968. On peut déplorer cette lacune de l'édition française, car l'œuvre de Stirner, où puisèrent divers anarchismes, mais aussi Mussolini et le théosophe Rudolf Steiner, doit être utilisée avec prudence.
4. Armand Gatti, lors d'un entretien avec le poète Serge Pey (*Le Monde libertaire*, septembre 1982) disait ceci : « Le problème, c'est la forme d'expression anarchiste... Ce qui est à hurler, par exemple, c'est la guerre d'Espagne qui a enfanté de nouveaux chants russes. Il n'y a aucune invention. Le réalisme socialiste n'appartient pas qu'au stalinisme. Dans certaines publications, c'est le réalisme bourgeois, on a l'impression de lire *Le Figaro*. Il y a dissociation entre leur parler politique et le parler culturel. Et pourtant c'est le même combat. Je ne voudrais pas m'infliger le ridicule de dire que je me bats pour un art anarchiste... Mais il y a une pensée anarchiste, un dire anarchiste, un verbe anarchiste, un langage anarchiste ».
5. Michel Foucault, à propos de *Raymond Roussel*, Gallimard, p. 24.
6. *Mes enfants perdus*, in *Mon programme*.
7. Pour la critique de ce point de vue, voir le livre de Bernard Pautrat, *Versions du soleil*, Seuil, L'ordre philosophique, 1971.
8. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre III (Les Psychoses). Le livre de Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, est aussi une référence incontournable.
9. *Ibidem*.
10. René Char, *Le Marteau sans maître*.
11. Maurice Frot, *Je n'suis pas Léo Ferré*, Fil d'Ariane éditeur, 2001, p. 234.
12. L'ensemble des poèmes de Genet est à cet égard exemplaire.
13. *Tu ne dis jamais rien*.
14. Voir J.-L. Lévy-Leblond, *Aux contraires*, Gallimard, 1996, chapitre VI. Pour comprendre le lien possible entre poésie et le physico-mathématique, on peut se reporter au n° 877 de la revue *Europe* consacré à Armand Gatti (notamment pages 109 à 120 sur l'écriture « quantique » de Gatti. Voir aussi le CD-livre d'Armand Gatti, *Chants de l'inconnu n°5*, Le Petit Véhicule, 2005.

#### Les copains d'la neuille

est publié grâce au soutien de

#### La mémoire et la mer,

1, Avenue Henri-Dunant, 98000 Monaco

Tél : 00 377 92 16 75 30

ISSN : 1771-0871

Directeur de publication :

**François André**

Avec la collaboration de **Claude Braun,**

**Jacques Layani**

Rédacteur de ce numéro : **Francis Delval**

Lettrage du titre : **Charles Szymkowicz**

Maquette et mise en pages :

**Rinaldo Maria Chiesa dit Rinaz**

#### ABONNEMENT :

12 € pour 4 numéros

À : François André, 111, clos des libellu-

les, 73290 La Motte Servolex

ANCIENS NUMÉROS :

3 € le numéro, les 11 numéros – inclus le

CD du n° 7 : 25 €

COURRIEL :

francoisandre2@club-internet.fr

LE SITE OFFICIEL :

**www.leo-ferre.com**

PAGE INTERNET :

**lescopainsdlaneuille.hautetfort.com**