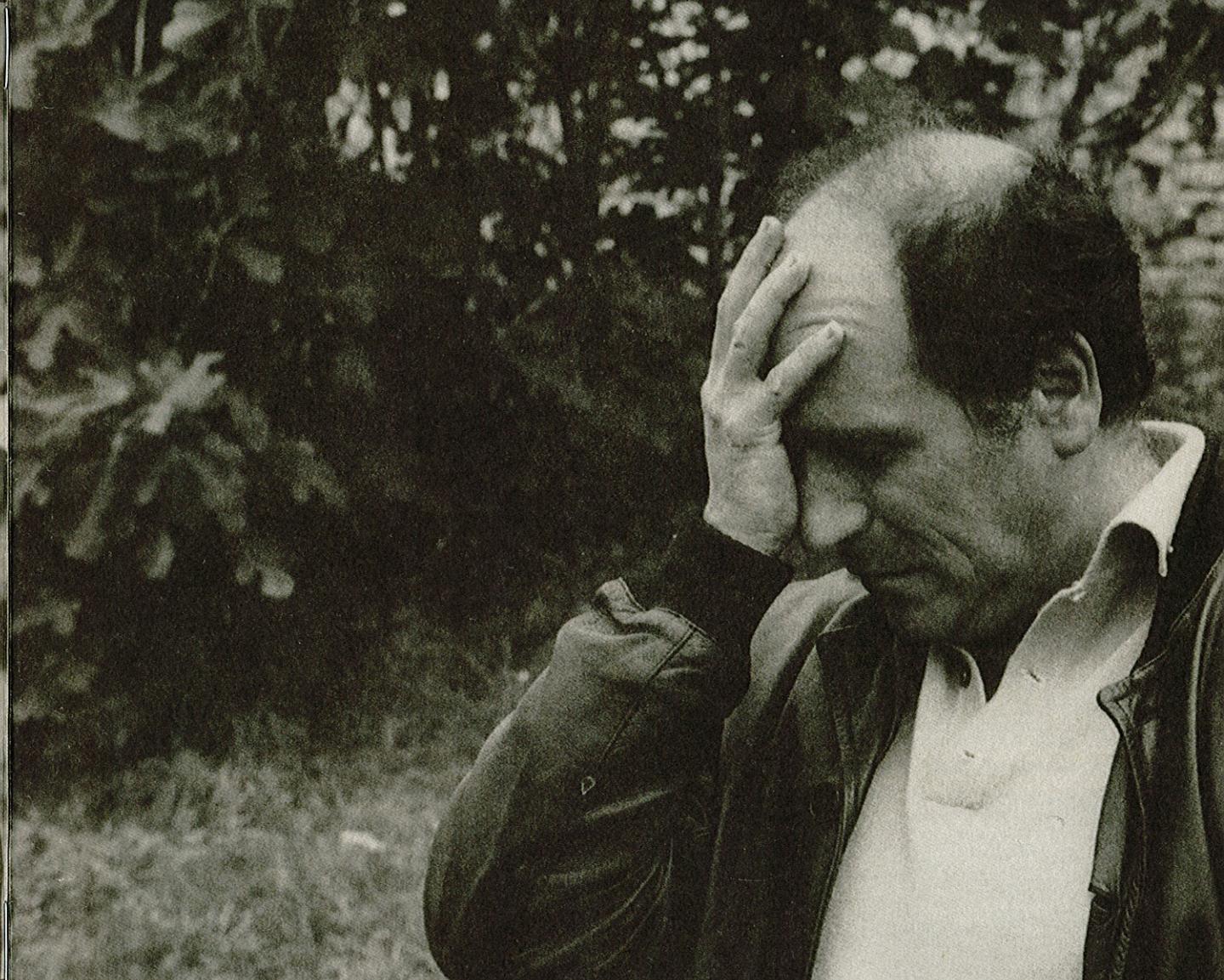
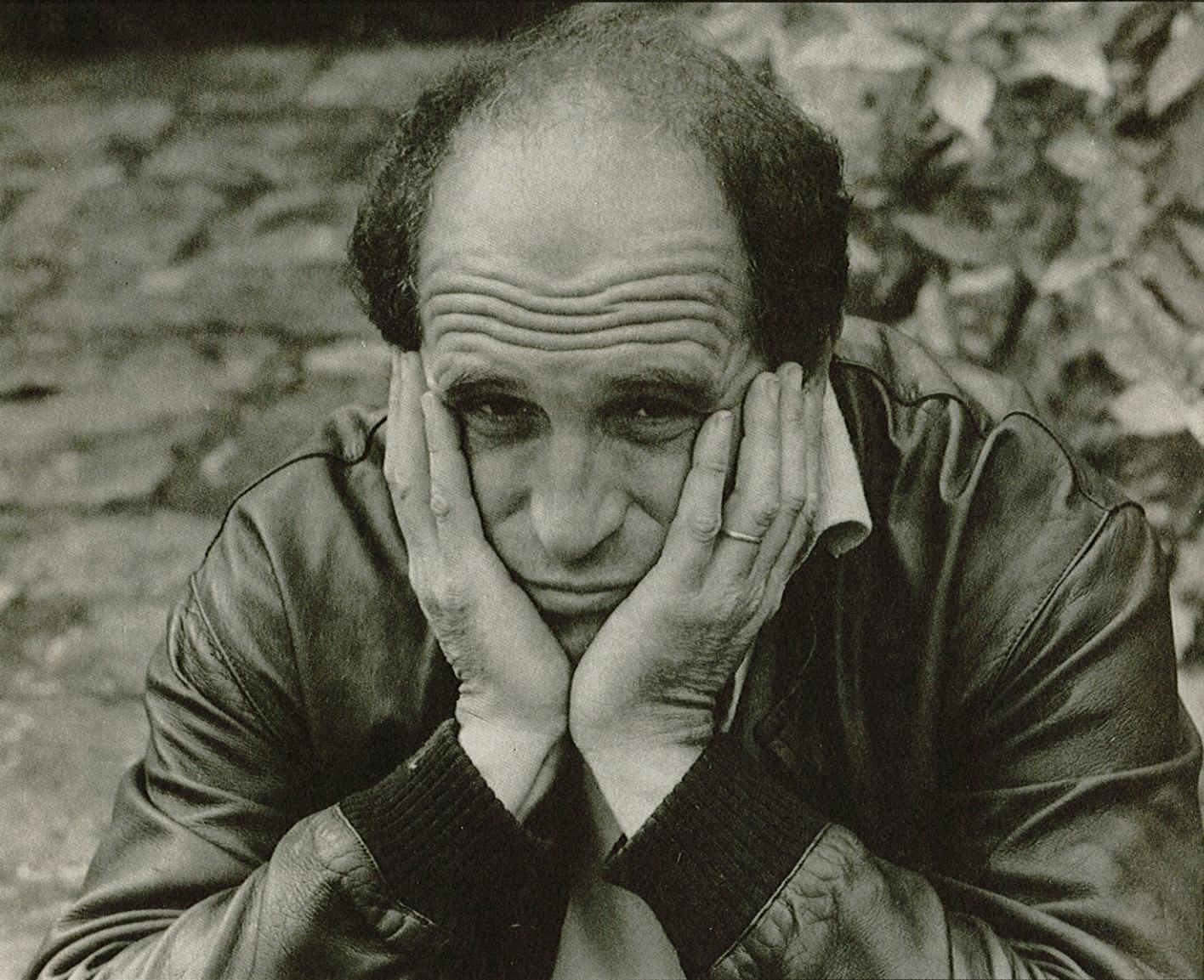


Les Copains d'la neuille

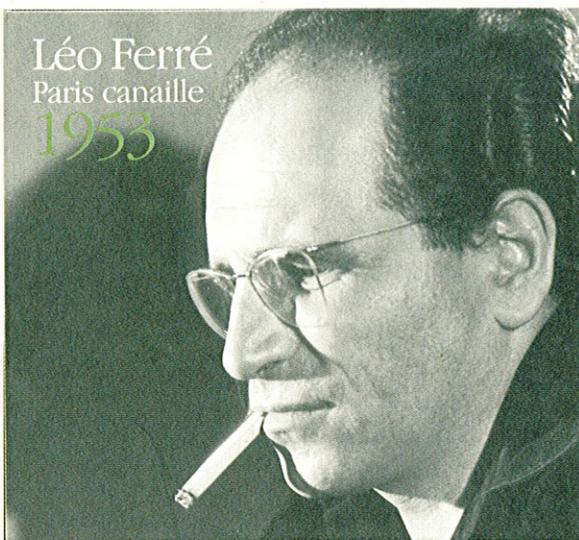
L'ACTUALITÉ DE LÉO FERRÉ



LES COPAINS D'LA NEUILLE - N°15

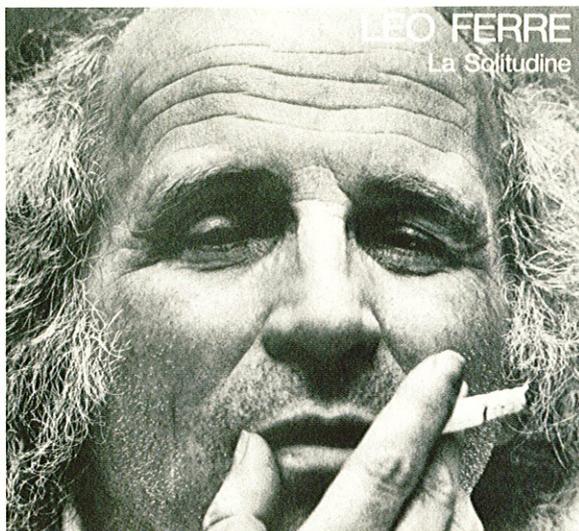
AUTOMNE 2008/HIVER 2009

N°15 - 3 €



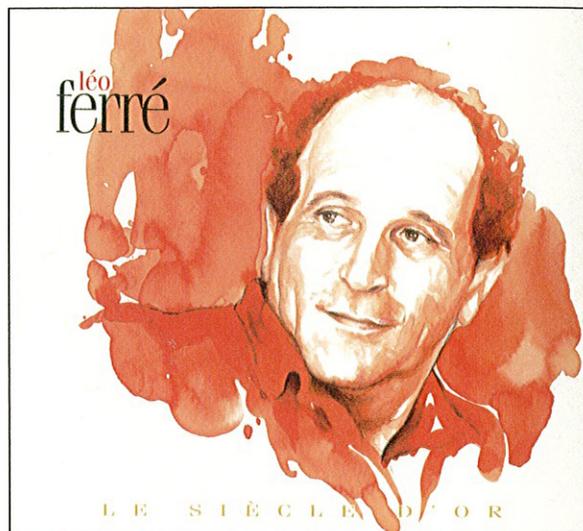
Le chant du monde

LCDM vient de publier, dans la collection *Le Siècle d'or*, cinq doubles CD : Brassens, Montand, Piaf, Trenet et Ferré. Pour ce dernier, il s'agit, en cinquante titres, d'une quasi-intégrale 1950-1956. Alain Raemackers donne à cette collection deux destinations : « D'abord, le marché export, pour tous ceux qui veulent savoir ce que représente l'âge d'or de la chanson française à partir de la « révolution » Trenet. Ensuite, le marché français, pour concurrencer les compilations idiotes qui n'abordent le principe anthologique que sous l'angle du *Best of*. Contraints par les limites du « domaine public », nous avons été, pour Ferré, exhaustifs sur la période. Seules sont laissées de côté des versions alternatives ou des curiosités comme les bonus du long box *La Vie d'artiste*. » Un texte de présentation, *Un type à part*, en français et en anglais, accompagne ce *Siècle d'or* Léo Ferré.



La mémoire et la mer

Outre la réédition de *Les Fleurs du Mal chantées par Léo Ferré* 1957 et la sortie de *Ferré Baudelaire Les Fleurs du Mal (suite et fin)*, LMELM réédite, en digipack (avec le livret original illustré), cinq livres-disques épuisés : *Paris canaille 1953*, *Les Années toscanes*, *La Violence et l'ennui*, *Ludwig L'Imaginaire Le Bateau ivre* *On n'est pas sérieux quand on a 17 ans*. Ces rééditions permettent la correction de nombreuses erreurs qui entachaient les livres-disques : l'écriture des titres des albums et des chansons a été normalisée, les photos des pochettes ont été retravaillées (observez *Paris canaille 1953* et, surtout, *On n'est pas sérieux quand on a 17 ans*), les fautes d'orthographe corrigées. Par ailleurs, les textes de présentation d'Alain Raemackers ont été revus et enrichis. Un nouveau master de *On n'est pas sérieux...* a été tiré pour revenir au montage de l'album original.



Barclay

Pour la première fois, paraît en France *La Solitudine* qui était sorti en 33-tours, sur le marché italien (1972). Plusieurs éditions s'étaient succédées, en 33-tours puis en CD, parfois sous le titre *Léo Ferré in italiano*. Ce CD contient – il ne reprend pas l'ordre originel : *I Pop, Piccina, Pépée, La Solitudine, Niente piu, Gli anarchici, Il tuo stile, Tu non dici mai niente, Col tempo*. Il aurait été agréable que le texte de Giovanni Testori soit donné, aussi, en français.

Les Variations Ferré

En 1970, E. M. Cioran a écrit un article intitulé *Valéry face à ses idoles* qu'il ouvre ainsi : « C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris » s'attachant dans la suite de son propos à montrer combien Paul Valéry s'était ingénié à se rendre intelligible, à s'expliquer, à faire sur son œuvre le travail du lecteur, du professeur et du critique. On saisit combien la formule « le malheur d'être compris » va à l'encontre de la pensée commune, le bonheur pour un auteur d'être compris, en phase avec un public et une époque, en accord avec ses lecteurs, reconnu. Il y a derrière les mots de Cioran une question artistique, une certitude à interroger, celle qui refuse un auteur figé dans des explications, réduit à un mécanisme démonté, une œuvre élucidée, comme momifiée et le mythe de l'auteur déboulonné. À cette aune, on se dit que Ferré a certainement connu « le malheur d'être compris » : ses concerts, ses livres, ses disques montrent la rencontre avec un public. Sur scène, dans la salle, chacun savait le pourquoi de sa présence, dans le don et dans la réception. Il y avait un sens et une fraternité. Au fil des années, sa bibliographie s'est nourrie de multiples approfondissements, allant vers l'homme, allant vers l'auteur, ajustant par touches le singulier portrait de l'artiste, l'étendue de son œuvre. Mais il en est allé pour Ferré comme pour de nombreux artistes, dans une réception où le schématisme et les clichés ont pris le pas sur l'identité. Des étiquettes ont été collées qui perdurent aujourd'hui et occultent la complexité de l'œuvre : Ferré l'anar, Ferré le metteur en musique des poètes, Ferré l'auteur de quatre ou cinq titres monuments. Tout ceci s'est incrusté dans la culture populaire, parfois dans une autre plus savante, saupoudré de quelques assaisonnements divers, le copain de Brel et Brassens, l'homme aux animaux et au mauvais caractère, l'anar à la Rolls : le point culminant de l'incompréhension. Ferré s'en souciait-il ? Comme d'une guigne... Il n'est pas dans la mission d'un auteur de s'occuper du devenir de son œuvre. Elle va dans tous ses possibles, erreur d'aiguillage incluse, vers sa vérité et vers son travestissement. L'auteur ne peut en décider. Il réagit, parfois. En revanche, l'amateur en dispose : chez Léo Ferré, d'une façon très barricadée.

De notre base avancée, de notre poste de guet, nous entendons et lisons de drôles de choses. En particulier une de très haute fréquence : il ne faudrait pas expliquer Ferré, à tout le moins laisser à l'émotionnel et au *vibrato*, n'en prendre que l'écume, un touche pas à mon Léo comminatoire. Cela ne date pas d'aujourd'hui. L'art ne serait finalement qu'un bureau d'anthropométrie : Ferré de face et de profil, relégué dans le milieu sucré de la chansonnette, un simple inconditionnel de variétés à ne pas sortir de sa portée. Oserons-nous quelques hypothèses à ce refus de l'étude, à ce rejet de l'explication, de la critique aussi ? N'y aurait-il pas le réflexe du propriétaire insupporté par qui foulerait son domaine avec un savoir d'ailleurs, un jargon là où tout est lumineux, retranché derrière le fameux et stupide « pourquoi ne pas dire les choses plus simplement ? ». N'y aurait-il pas de vieux comptes mal réglés avec le lycée et d'indigestes professeurs ? Ne serait-on pas aussi dans l'air du temps où il faut être léger, employer cent mots à la journée, de ceux qu'on entend dans la rue ou devant la machine à café, dans une époque où rien n'est compliqué, rien n'est à expliquer ? Du simplisme comme grille de lecture. Le « milieu » Ferré en rajoutant quelques doses, des répulsions « enseignementesques » aux « tonnes de crachat sur la critique ». Il n'est évidemment pas question de dédouaner certains jargoniers de leurs responsabilités, de leur prétention, « onanisme torché » aux papiers les plus divers. Mais il y a un confort, une sottise à diriger ses attaques sur cette cible. Ce rejet de l'étude, ce refus de l'approfondissement participent, par ailleurs, d'une littérature de la détestation critique en vogue depuis longtemps : des piques acérées de Sartre dans *Qu'est ce que la littérature ?* à celles de Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes*, des « gardiens de cimetières » à la cécité des critiques, les exécutions sont sommaires, justifiées parfois, injustes tout aussi souvent. Il n'est pas toujours facile d'essayer de faire d'une œuvre une lecture, une explication, une critique « compréhensives ». La meilleure approche de Ferré, dans toutes ses réceptions, serait, finalement, émotionnelle et impressionniste, celle qu'Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie* définit comme la critique qui « cultive le goût, procède par la sympathie, parle de son expérience et de ses réactions », celle que cultivait avec passion le début du XX^e siècle, celle qui laisse libre cours à l'émotion, qui reste dans le jugement de valeur. Ferré d'ailleurs l'affirmait : « Seule compte l'émotion ». Diderot, en son temps, ne disait pas autre chose, comme Max Jacob qui ridiculisait le « qu'est ce que ça veut dire ? », selon lui, « reproche que l'on fait au poète qui n'a pas su nous émouvoir ». Mais à côté d'un texte comme *La Faute à Ferré* de Lionel Bourg et sa charge poétique, à côté de perceptions hautement sensibles, combien d'autres qui vont dans les banalités ou dans les indécences de larmes, de gorge serrée et autres signes cliniques. On reproche à l'analyse intellectuelle son lexique, mais on accepte l'analyse réduite au bavardage, on laisse passer le mauvais goût et le déshabillage.

Il y a devant Ferré la tentation d'imposer l'entrée unique, un sens obligatoire, une lecture dirigée, un itinéraire GPS. Mais on n'avancerait pas si on occultait la difficulté de l'approche, en particulier pour ceux qui suivent Ferré chargé de leur admiration. Beaucoup ont buté sur l'obstacle. Baudelaire, quand il évoquait Théophile Gautier : « Je ne connais

pas de sentiments plus embarrassants que l'admiration » et Barthes, dans son dernier article à propos de Stendhal : « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », disent cette difficulté à évoluer sur l'arête vive de la connaissance, entre agilité et risque, entre clarté et hermétisme, entre lucidité et aveuglement. Ils disent aussi la crainte à passer au formulé, aux mots, quand on quitte le confortable face à face, le reposant silence avec l'œuvre d'art. Par ailleurs, l'admiration se muant en passion, il peut être facile de se laisser glisser sur l'écorce des choses, et laisser l'œuvre à sa seule raison d'être, celle que Baudelaire et Char assignaient au poème, simplement « être ». Ou encore, les voies sont nombreuses, d'opérer devant une œuvre le détour, comme le préconisait Nerval avec ses *Chimères* : « Mes sonnets perdraient de leur charme à être expliqués si la chose était possible ». À l'opposé, ou ailleurs, Valéry a eu des propos, mi-vérité, mi-boutade, à propos du commentaire de *Charmes* par Alain : « Mes vers ont le sens qu'on leur prête. Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi et n'est opposable à personne ». Ferré allait dans le même... sens dans sa préface aux *Poèmes saturniens* de Verlaine : « Le poète donne le charme. Au lecteur d'y prendre sa pâture. Il n'y a jamais qu'une poésie et mille façons de la lire ». Insistons, la réception est affaire personnelle et l'œuvre un espace de liberté que l'on peut ou non codifier. Il faut simplement apprendre à voir de plus près, à prêter l'oreille, avec à l'esprit l'inquiétude de René Char dans un des *Feuillets d'Hypnos* : « Comment m'entendez-vous ? Je parle de si loin... ». Reste une certitude : cet espace de liberté est à occuper. Il appartient à l'œuvre, il en est l'après-texte, la prolongation obligatoire. Ce peut être l'enfermement dans l'émotion, le silence, l'avancée vers une approche objective. Maurice Blanchot y voit un indispensable lieu de « résonance », Jean Starobinski « un savoir » qui permet de dépasser le trop simple jugement de valeur. Ernst-Robert Curtius, philologue et critique allemand de la première moitié du XX^e siècle, y décèle même, quand ce savoir est éclairé, « la littérature de la littérature ». Il n'est que de lire certains ouvrages de Barthes, Blanchot ou Gracq pour se persuader de cet art de la lecture, d'une critique artiste, de la mitoyenneté enrichie de deux auteurs. Tout en sachant, et il faut encore citer Barthes, que cette critique « ne peut en rien se substituer au lecteur ». Elle existe, on peut la consulter, on peut l'ignorer. Elle est le devoir de l'œuvre, une de ses reconnaissances, une occasion pour le lecteur d'accueillir dans son dialogue avec un auteur un hôte, un cercle agrandi, un supplément de lumière.

Les progressions vers Ferré sont multiples : certaines par des voies faciles et sécurisées, d'autres plus risquées, dangereuses même. Vont-elles vers les mêmes sommets ? On en doute. Mais toutes ignorent des paysages et des contours, négligent le pas de côté, l'angle différent. Sans doute faudra-t-il, un jour, et c'est affaire de temps comme de méthode, aller vers « tout Ferré ». Ce sera possible quand l'œuvre sera entièrement dévoilée et révélera définitivement « l'artiste bloc ». On sait nos réticences pour les « périodes », on peut avoir les mêmes pour la notion de « genre ». Ferré procède partout d'une même écriture, d'un encrier adapté, une vision d'artiste homogène, une appréhension totale du monde. Pour reprendre une dualité connue, il est plus l'artiste qui attire le monde à lui que celui qui s'y répand. De ça il a trouvé un point de forage qu'il n'a cessé de visiter et de découvrir, d'inventer. On peut dire de lui ce que E. G. Curtius disait de Balzac : « Chez lui tout se tient ». Affirmation qu'on ne peut donner à beaucoup d'artistes. Attendons donc pour pouvoir embrasser Ferré d'un seul regard, appréhender son œuvre comme un livre unique, ses voix rassemblées. Quant à la méthode, il faudra revenir à Ferré vu de la salle, à Ferré sur scène, à ce Ferré qui rassemblait sa création dans ce lieu. Revenir parce que ça a été fait, mais dans l'urgence et la superficialité journalistiques, dans des propos factuels et événementiels, dans les continuel j'aime/j'aime pas ou alors dans de trop rares livres d'analyses. Cette méthode existe-t-elle ? Pas encore, parce qu'on n'a jamais regardé la chanson du bon endroit, on a donné dans la biopsie et dans la ponction. Et il fallait, il faut encore en passer par là. Dorénavant, il faudrait aller voir du côté d'une histoire de la réception artistique, d'une histoire de la critique pour se saisir de l'adaptable à la chanson, de ces lectures qui ont étudié l'inconscience et l'imaginaire, des arts qui alliaient les espaces de l'écriture à l'espace de la scène, le théâtre, mais surtout l'opéra. Un obstacle majeur demeure : comment aujourd'hui et demain étudier l'absent ? L'image pourra-t-elle dire ce qu'était l'entrée en scène de Ferré, sa présence, sa solitude, tout ce qui n'était pas dans ses mots, dans ses notes ? N'y aura-t-il que la mémoire de ses contemporains ? Dépassant ceci, force sera de passer du microscope au télescope, par un geste simple mais opérant, relever la tête, saisir enfin une étendue infinie, un Ferré éclairé, un Ferré plein ciel, le plaisir du « texte » Ferré.

François André

Éditorial

1 - Les Variations Ferré

Recherches et études

4 - Léo Ferré ou la chanson surréelle (sur *La Mémoire et la mer*) – Bruno Blanckeman

Spectacles

9 - *Vida de artista*

Festival et Rencontres

10 - 14^{ème} Festival Ferré – San Benedetto del Tronto : *Victoria Ferré ?*

12 - Les 4^{èmes} Rencontres annuelles d'Aulnoye-Aymeries + Entretien avec Ronny Lauwers

Livres

16 - Léo Ferré, *La Révolte et l'Amour* – Yann Valade

17 - Léo Ferré, *Poète et rebelle* – Jean-Éric Perrin

18 - Léo Ferré, *Poétique du libertaire* – Michel Perraudou

18 - Léo Ferré, *Comme si j'avais dit* – Maurice Frot

Léo Ferré Roman

Télévision

19 - *Brel Brassens Ferré, Trois hommes sur la photo* – Sandrine Dumarais

Mon Ferré

20 - *Mes années Ferré Mes années Léo* – Jean Vasca

Inédit

22 - *Chanson*

L'actualité 2008 – La mémoire et la mer/Le chant du monde/Barclay Dans le prochain numéro

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

Comité de rédaction : François André, Claude Braun, Francis Delval, Jacques Layani
(sauf pour la rubrique Livres)

Lettrage du titre : Charles Szymkowitz

Maquette et mise en page : Rinaldo Maria Chiesa dit Rinaz

Merci à Patrick Dalmasso

Abonnement : 12 € pour 4 numéros

À : François André, 111, Clos des Libellules, 73290 La Motte Servolex

Merci de nous communiquer votre nouvelle adresse si vous en changez

Anciens numéros : 3 € le numéro, 35 € les 14 premiers numéros – inclus le CD du n° 7

Courriel : francoisandre2@club-internet.fr

Page Internet : lescopainsdlaneuille.hautetfort.com

Sans oublier : leo-ferre.com

Les photos illustrant l'entretien avec Ronny Lauwers sont de Émilie Lauwers,
celle de *Trois hommes sur la photo* est d'Annabelle Gauthier

Les photos de couverture sont de Hubert Grootclaes

Léo Ferré ou la chanson surréelle

(sur *La Mémoire et la mer*)

On connaît la chanson : au Moyen-Âge, littérature orale, musique, interprétation, danse relevaient d'un seul et même divertissement appelé par la suite à se dissocier en plusieurs activités artistiques autonomes. Il appartient au vingtième siècle d'avoir su renouer ce lien quelque peu distendu entre poésie, chanson, spectacle. Au début des années trente, Charles Trenet lance le mouvement, doublement inspiré par sa parfaite connaissance des rythmes américains et sa libre fréquentation des poètes en marge des écoles, comme Jean Cocteau ou Max Jacob. À partir des années 1950, ce mouvement s'amplifie au point de générer une appellation nouvelle – les auteurs-compositeurs-interprètes – avec son quatuor magique – Brel, Brassens, Barbara, Ferré. À sa façon, chacun d'entre eux conjugue une double filiation et conjure une double érosion : celles d'une chanson populaire qui peine à se renouveler et s'enlise dans les bas-fonds d'un réalisme répétitif ; celles d'une poésie qui, après la Résistance, commence un long divorce avec son public, de plus en plus réservé face à l'éclatement des écritures et la dimension expérimentale de bien des réalisations proposées.

Plus que d'autres, Léo Ferré crée dans la conscience d'une gageure à deux termes : comment redéfinir l'art de la chanson en lui greffant des dispositions poétiques ? Comment entretenir la vocation avant-gardiste de la poésie moderne en lui assurant sa pleine accessibilité ? On sait combien son répertoire donne à entendre cette ambivalence. Entre la *Jolie môme* que Juliette Gréco fait applaudir sur les scènes du monde entier depuis 45 ans et les longs textes hermétiques que Ferré lui-même déclame à partir des années 1970, l'œuvre est traversée par cette exigence bipolaire. Les chansons elles-mêmes sont souvent l'enjeu d'une double inspiration contraire : l'une qui les cadre, l'autre qui les déstructure. Si l'inscription de la chanson dans un système formel circulaire et un ensemble thématique unitaire assure sa bonne réception, en confortant des usages propres au genre, l'intrusion de procédés d'altération structurels et d'effraction sémantiques déroutent, en créant un effet d'étrangeté apparemment incompatible avec les lois du genre. C'est ainsi, me semble-t-il, que Léo Ferré a su inventer un public nouveau, et pas simplement renouveler son public, depuis un certain nombre d'attentes traditionnelles auxquelles il sacrifie, parce qu'elles lui permettent de s'inscrire dans une lignée chansonniers, mais qu'à bien des égards aussi il excède en leur préférant des postulats poétiques plus ambiguës.

Cette dialectique du familier et de l'étrange est, par excellence, celle de la modernité poétique, la consigne de Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*, le mot d'ordre de Rimbaud dans *Les Illuminations*, l'injonction des surréalistes, autant de modèles que revendique Léo Ferré et à partir desquels, les perpétuant autant que les déplaçant, il légitime son œuvre de poète-chanteur. J'aimerais en étudier les effets en m'appuyant sur un texte majeur, *La Mémoire et la mer*. Véritable œuvre dans l'œuvre, puisqu'elle inclut plusieurs textes différents, *La Mémoire et la mer* constitue aussi une œuvre de l'œuvre, Ferré mettant en abyme ⁽¹⁾ l'activité créatrice elle-même dans un poème qui recouvre, pour cette raison, une dimension proprement exploratoire.

Il existe plusieurs versions de *La Mémoire et la mer*, chacune différant des autres, toutes procédant pourtant d'un texte-support identique. Seules varient la macro-composition des poèmes qui en sont dérivés (quantité et combinatoire des strophes) et la micro-organisation des strophes qui les composent (nombre et montage des vers).

La plus célèbre des versions reste la chanson comportant cinq strophes de seize octosyllabes chacune, interprétée par Léo Ferré mais aussi, entre autres versions mémorables, par Catherine Ribeiro dans le récital qu'elle donna au Théâtre des Bouffes du Nord en 1995. Ces unités de vers sont elles-mêmes intégrées dans la version complète de *La Mémoire et la mer*, 55 strophes constituées chacune de 8 octosyllabes, à la fois poème-mémoire, en ce que de multiples voix poétiques s'y font entendre, et poème-mer, régulé par des flux d'images internes qui en dirigent le sens de façon tourbillonnante. Plusieurs textes prélevés de cette version exhaustive forment comme des archipels de strophes autonomes dotés d'un titre propre. Ainsi, dans *Testament phonographe*, le poème *La Marge* regroupe-t-il 5 strophes octosyllabiques de *La Mémoire et la mer*, avec pour seule adjonction un refrain minimal, « J'suis dans la marge » ; de même, le poème intitulé *Christie* qui, depuis la répétition de ce surnom, reprend 5 strophes, dont la première, du texte intégral ; de même les poèmes *FLB* et *Des mots*, composés, pour le premier, de sept strophes octosyllabiques, pour le second de cinq strophes de 16 octosyllabes que l'on retrouve dans les deux cas à l'intérieur de la version complète. Le texte intégral fond des ensembles thématiques, métaphoriques et prosodiques multiples, comme une mémoire primaire et fusionnelle de la matière poétique. Cette mémoire se représente métaphoriquement comme une mer, animée de mouvements de fond contraires qui troublent sa surface. Mémoire et mer ont en commun une régulation par cycles et des degrés d'animation qui diffèrent selon que l'on considère leur surface ou leur profondeur. Il en va de même pour la version complète de *La Mémoire et la mer*. D'une part, elle semble dirigée par des courants d'images contraires qui s'organisent en déferlantes répétitives et imposent au poème un mode de progression cyclique, avec ses phéno-

mènes d'échos. D'autre part, ces images ne sont pas choisies en raison de leur pouvoir d'intelligibilité logique – une signification évidente – mais de leur puissance d'imprégnation sensible, d'ordre analogique – un effet visionnaire – ou phonétique – un effet musical. La surface du texte – son sens littéral, son écume – importe donc moins que ce qui agit en sa profondeur – ses déterminations infra-logiques, ses abysses. Dans *La Mémoire et la mer*, l'activité poétique s'expose ainsi dans tous ses états, tous ses possibles, toutes ses références, au travers d'une tension toujours entretenue entre ordre et transgression, fixité et échappée.

Léo Ferré définit une poétique de la structure/rupture qui agit à trois niveaux différents.

Premier niveau, celui de la composition d'ensemble : il est une structuration prosodique et rhétorique du poème, assurée par le cadre des strophes et par le cycle des images, mais elle est subvertie par la pratique de la libre association, qui joue sur un plan sémantique – les images s'interpénètrent – et inter-strophique – la distribution des strophes à l'intérieur du poème ne correspond à aucune configuration logique identifiable. Deuxième niveau, celui de la dynamique d'écriture : les images perturbent autant qu'elles régulent la signification générale du texte. Se déployant par cycles, elles dirigent les grands mouvements de *La Mémoire et la mer* : elles constituent en quelque sorte les marées du texte. Procédant par amalgame à l'intérieur des strophes, ces mêmes images compromettent la lisibilité immédiate du poème – elles relèvent des intempéries du sens, des avis de tempête. Troisième niveau, celui de l'identité du poème : ses contours et ses cadres se dissolvent au profit d'un texte en permanence recomposable, donc à jamais inachevé, comme le sont la mer et la mémoire, chacune à l'intérieur de son espace clos.

La Mémoire et la mer constitue ainsi un ensemble de poèmes qui s'engendrent d'eux-mêmes par mutations depuis un texte matriciel, dans un refus des limites. Chaque variante confère à des images proches ou identiques une résonance nouvelle en les distribuant différemment. Autotélique ⁽²⁾, cette écriture renvoie à un imaginaire qui cherche à s'émanciper de toute règle autre que celles qu'il se donne à lui-même. Léo Ferré s'inscrit de la sorte dans la conception expérimentale de la poésie qu'initièrent Lautréamont et Rimbaud, que développèrent en partie les surréalistes et que perpétua, entre les années 1960 et 1980, la dernière des avant-gardes littéraires (à ce jour du moins), les écrivains textualistes, adeptes d'une écriture auto-générative ⁽³⁾ (*Tel Quel, Change*). L'originalité de Ferré consiste à greffer cette pratique avant-gardiste sur un genre, la chanson, qui exclut généralement tout bouleversement formel trop radical. Non que ce genre soit plus académique qu'un autre : mais, si elle se montre historiquement réceptive à l'expression de la révolte individuelle et à un certain esprit de révolution collectif, la chanson témoigne en revanche d'un attentisme esthétique qui semble la condition même de sa popularité et la voue à des évolutions formelles plus discrètes. Dans la logique propre aux avant-gardes des dix-neuvième et vingtième siècles, Léo Ferré unit pour sa part radicalisme politique et extrémisme artistique. La revendication libertaire appelle des résolutions d'écriture, langagières et esthétiques. C'est en libérant les mots, les phrases, les vers que la conscience qui s'exprime à travers eux se libère à son tour. C'est en émancipant la langue commune de la férule du *logos* ⁽⁴⁾, tel qu'elle corsette la pensée occidentale depuis la Grèce antique, mais aussi l'écriture poétique des différents arts académiques qui la régissent depuis la Renaissance, que les grands poètes de la modernité ont accredité, avec des degrés de réussite différenciés, le projet avant-gardiste : désaliéner l'esprit et libérer le désir. Léo Ferré s'inscrit, on le sait, dans leur lignée, non pas de façon vague, mais officielle, si l'on peut dire. Il est proche des surréalistes, qui le reconnaissent pour un des leurs, comme en attestent, en 1956, la publication d'une chanson inédite, *L'Amour*, dans le premier numéro de la revue *Le Surréalisme, même*, dirigée par André Breton, et, la même année, la reprise d'un texte dans *l'Anthologie de l'amour sublime* publiée par Benjamin Péret, surréaliste dissident.

La Mémoire et la mer permet de mesurer cette influence du surréalisme telle qu'elle agit dans une écriture qui n'est pas directement surréaliste en ce qu'elle reste attachée à certaines procédures formelles traditionnelles. Le modèle de la chanson populaire contrebalance en quelque sorte l'influence de la poésie surréaliste, ou du moins entretient avec celle-ci une relation de fécondation paradoxale. Comment rendre compatibles deux types d'exigences langagières contraires, les lois d'un genre qui exige des cadres simples, des structures répétitives, un sens de la formalisation très nette, et les principes d'une esthétique qui appelle au contraire l'explosion des cadres, le dynamitage des contraintes, le surgissement à brut des images ? Le poète Ferré adopte une structure poétique obsolète au regard des pratiques avant-gardistes dont il se réclame : l'organisation prosodique par strophes délimitées et par vers à mesure fixe – celle de *La Mémoire et la mer* – est contestée depuis le milieu du dix-neuvième siècle et abandonnée, sauf à titre de curiosité, depuis la fin de la Seconde Guerre. Mais cette structure est travaillée de l'intérieur par l'usage même de la langue qu'elle cadre, une langue violente dans son lexique, sa syntaxe, sa matière, dans ses finalités expressives et sémantiques. En instaurant ainsi une dynamique conflictuelle entre deux régimes d'écriture poétiques contraires – l'un, pro-

sodique, qui rassure, l'autre, linguistique, qui dérange –, Léo Ferré déplace et répète sur un plan esthétique la lutte entre un système d'ordre général – tout ce qui encadre – et une puissance insurrectionnelle interne – tout ce qui explose –, lutte fondatrice de l'idéal libertaire. Il reste à montrer comment *La Mémoire et la mer*, à l'image de nombreux autres textes du poète, est écrite à partir de cet usage miné d'une langue-grenade. Quatre principes me semblent à cet égard déterminants : leur application simultanée violente la langue usuelle et génère une expression poétique marquée par son hermétisme.

Premier d'entre eux : le principe de la désarticulation logique. Les phrases ne constituent pas des énoncés clairement identifiables parce qu'elles conjoignent des mots et des expressions de façon arbitraire, sans motiver leur lien, en troublant, donc, l'ordre syntagmatique du discours.

« Des bibelots des bonbons surs
Des oraisons des bigornades
Des salaisons de dessous mûrs
Quand l'œil descend sous les œillades
Regarde bien c'est là qu'il gît
Le vert paradis de l'entraide
Vers l'entre doux de ton doux nid
Si tu me tends le cœur je cède »

Cet usage opaque de l'écriture rappelle, entre autres pratiques surréalistes, l'effet de collage, voire le jeu du cadavre exquis : les mots ne constituent pas une chaîne de sens articulée, mais se succèdent par mécanisme associatif, et la puissance poétique de la phrase résulte de la tension ainsi créée entre plusieurs pôles logiquement éloignés, mais syntaxiquement rapprochés : le pôle alimentaire, le pôle érotique, le pôle enfantin (bonbon, vert paradis), le pôle religieux, le pôle morbide (surs, mûrs, gît), le pôle citationnel (ou collage dans le collage : bibelots mallarméens, oraisons rimbaldiennes, verts paradis baudelairiens). Plus disparates sont les éléments ainsi compressés en un ensemble strophique ramassé, plus opaque se fait l'énoncé qui les brasse et violente la décharge poétique qui en résulte. En même temps que la matière de la langue, c'est tout un fonds d'intimité trouble qui est ainsi drainé et comme porté à incandescence par l'écriture – des pulsions, des humeurs, des souvenirs enfouis, des fantasmes obsessionnels. L'écriture poétique, selon la consigne surréaliste, se veut en prise directe sur les zones refoulées du psychisme, en phase avec le subconscient, ce qui suppose qu'elle abolisse ses propres barrières logiques, entre autres celles de la langue.

Deuxième principe, alors : l'inappropriation linguistique. Si les phrases qu'il emploie ne sont jamais ayntaxiques – ce en quoi il ne pratique pas l'écriture automatique véritable, celle à grande vitesse des *Champs magnétiques* –, Ferré creuse l'écart entre la détermination lexicale et la position grammaticale des mots qu'il emploie. L'ordre canonique de la phrase est respecté – comme l'est celui de la prosodie classique – mais les parties qui la composent jouent entre elles selon des effets de désaxation cumulés. Ainsi, cette strophe :

« Les corbeaux blancs de Monsieur Poe
Géométrisent sur l'aurore
Et l'aube leur laisse le pot
Où gît le homard nevermore
Ces chiffres de plume et de vent
Volent dans la mathématique
Et se parallélisent tant
Que l'horizon joint l'ESThétique »

Deux phrases complexes coordonnent chacune deux propositions, la première indépendante, la seconde incluant une construction par subordination, dans l'un et l'autre cas : syntaxe irréprochable, poussée jusqu'à la plus parfaite symétrie, comme l'est le cadre prosodique, avec sa strophe composée de huit vers comportant eux-mêmes huit syllabes... Il est presque du pastiche dans ce respect fétichiste d'un ordre qui est désintégré par la nature même de son énoncé : néologismes (géométriser, paralléliser), rapport de complémentarité impossible (géométriser sur l'aurore, voler dans la mathématique, avec, dans l'une à l'autre de ces expressions, un chassé-croisé des catégories abstrait/concret), effet de qualification impertinente (homard *nevermore*), relation de prédication incongrue (chiffres de plume et de vent), suppression toute apollinarienne de la ponctuation, qui fait hésiter sur le regroupement de certains mots (*nevermore*), rupture typographique ponctuelle (l'ESThétique : EST-, écrit en lettres capitales, se lit aussi comme le verbe de l'existence, comme la direction à suivre...). Les mots piègent leur propre énoncé et deviennent les capteurs d'un sens diffus plutôt que les porteurs d'une signification acquise, ouverts à l'imagination et de celui qui les emploie et de celui qui les reçoit, l'un l'autre associés en un même geste poétique de libre création.

Troisième principe : la percussion des terminologies et des registres. Ferré refuse le principe de l'unité et de l'harmonie, mais cultive au contraire les effets de rupture et d'entrechoc. À l'image d'un Céline, d'un Rimbaud, d'un Villon, il tente d'accorder la langue poétique aux convulsions d'un univers chaotique et aux soubresauts d'une conscience perturbée. Dans *La Mémoire et la mer*, la langue ne cesse de se percuter elle-même, le poète confrontant sans transition vocabulaire poétique et technique, archaïsmes et néologismes, mots recherchés et anglicismes, formulations littéraires et termes de société (Wonder, *France-Soir*). Même effet de percussion si l'on considère les registres poétiques : l'expression lyrique et la dérision grotesque ne cessent de se contrefiler, comme l'avvers et l'envers d'une même posture :

« Je suis triste comme un paquet
Sémaphorant à la consigne
Quand donnera-t-on le ticket
À cet employé de la guigne
Pour que je parte dans l'hiver
Mon drap bleu collant à ma peau
Manger du toc sous les feux verts
Que la mer allume sous l'eau »

La dimension lyrique de la strophe tient à son sentiment de mal être existentiel. La tristesse, ou état de pré-disposition mélancolique, et la guigne, ou propension à l'échec, sont matérialisées, de façon expressionniste, par l'image du drap bleu collant à la peau, comme un habit de poisson ou un avant-goût de lincoln marin, qui appelle la tentation suicidaire finale. Mais la comparaison initiale – le paquet – et le vocabulaire employé – le toc –, introduisent des éléments de dissonance sarcastiques. Il importe à l'écriture de se maintenir en permanence sous tension, sans résoudre ses mouvements contraires mais en les entretenant, en faisant de l'antinomie une énergie de propulsion poétique. Les mots eux-mêmes, cette strophe parmi d'autres le confirme, sont en partie détachés de leur emploi commun et du sens auquel l'usage ordinaire les voue, au profit de combinaisons inédites qui leur confèrent une résonance particulière. Ce phénomène d'irradiation verbale – faire rayonner les mots en les dé- et re-contextualisant – rappelle l'une des grandes exigences de l'écriture surréaliste prônée par André Breton quand il incitait les gens de Lettres à faire l'amour au langage.

Quatrième principe, qui relève d'une approche voisine en ce qu'elle dissocie l'emploi de la langue de son rapport au sens : la dissémination phonétique. Bien des phrases sont dictées par la matière sonore des mots et composées par une poussée des signifiants qui font sens après coup, de façon aléatoire. Le travail poétique, indissociable du travail musical même quand il n'y a pas chanson, consiste à privilégier le corps sensible de la langue et tenir les degrés de signification dont elle est porteuse pour des effets dérivés plutôt que des mobiles déterminants.

« Tous ces varechs me djazzent tant
Que j'en ai mal aux symphonies
Sur l'avenue bleue du jusant
Mon appareil mon accalmie
Ma veste verte de vert d'eau
Ouverte à peine vers Jersey
Me gerce l'âme et le carreau
Que ma mouette a dérouillé »

L'écriture de cette strophe semble commandée par l'implosion de son mot initial, « varechs », qui appelle d'autres signifiants reprenant ses cinq sons et le projetant de façon atomique : le « v », le « r », le « k » pour les consonnes, le « a » et le « è » pour les voyelles (« Ma veste verte de vert d'eau » portant à son comble le phénomène de dissémination en le répétant à l'échelle d'un seul vers). Bien des passages des *Illuminations* de Rimbaud sont écrits de la sorte, par un effet d'automatisme acoustique qu'André Breton définit déjà chez Lautréamont comme l'élément génétique du texte (« Le canard du doute aux lèvres de vermouth »). Si l'écriture associative permet d'inventer par pression verbale des images dont la puissance poétique tient à l'insolite, elle constitue aussi un acte de libération psychique, en désynchronisant l'emploi du mot des injonctions du sens commun et en désarticulant la phrase ainsi inventée des structures rationnelles qui en déterminent culturellement la production.

L'œuvre poétique de Léo Ferré revêt ainsi une dimension hermétique que *La Mémoire et la mer*, œuvre dans l'œuvre, permet d'aborder de façon privilégiée. L'hermétisme ne représente pas une volonté d'obscurité gratuite, mais une disposition poétique qui exprime le conflit entre un ordre collectif – linguistique, artistique, politique – et une dis-

sidence individuelle. Est hermétique le texte qui fait système en désagencant et refondant à sa guise les signes de son appartenance à cet ordre. Léo Ferré s'y emploie, dans la lignée d'une modernité poétique dont il adapte les postulations au genre de la chanson. Son rapport à la langue favorise à la fois l'effraction et l'effusion. S'il violente les mots, c'est pour résister à leur usure (celle des chansons dites populaires, qui habillent à bon compte les clichés les plus éculés et les propos les plus conformistes). Mais en s'appropriant ainsi les mots, il en fait les médiateurs de sa propre intimité. C'est une mémoire intime qui se diffuse dans *La Mémoire et la mer*, une mémoire au fonctionnement kaléidoscopique, amalgamant des souvenirs éclatés empruntés à l'Histoire – l'Espagne franquiste, terre de mort – à l'anecdote personnelle revisitée par le fantasme – la scène d'enfance, la pulsion érotique, le sentiment morbide –, à la poésie elle-même qui ne cesse d'être citée, par vagues, comme autant de voix surgies de la mémoire des livres.

Bruno Blanckeman, université Rennes 2 Haute-Bretagne.

Notes

Cette communication a été donnée le 14 mai 2004 à La Villa Mont-Noir (59), lors du 1^{er} Colloque Léo Ferré. Nos remerciements à Bruno Blanckeman et à Robert Horville pour leur autorisation à publication.

(1). *Mise en abyme* : expression venue du vocabulaire de l'héraldique. Se dit d'un blason à l'intérieur duquel on retrouve le même blason en réduction. Et ainsi à l'infini. Le terme fut lancé par Gide en ce qui concerne les études littéraires. « Le soleil placé en abyme » est un des textes les plus célèbres de Ponge. Exemple trivial : la vache qui rit, portant en boucles d'oreille sa propre image, et ainsi à l'infini.

(2). *Autotélie, autotélique* : du grec autos (moi-même, soi-même, la même chose) et telos (fin, but, achèvement). « Qui a son but, sa finalité en lui-même ». S'oppose à hétérotélie. Ici, ce serait une écriture sans autre référent qu'elle-même.

(3). *Écriture auto-générative* : selon Bruno Blanckeman, outre les influences de Lautréamont, Rimbaud et des surréalistes, *La Mémoire et la mer* relèverait d'une écriture « auto-générative », liée à l'influence des écrivains textualistes des années 60-80, notamment ceux des revues *Tel quel* et *Change*. Nous sommes là devant une erreur historique ! *Tel quel* a bien pris naissance en 1960, mais c'est une revue apolitique, droitiste, l'objectif de Sollers, Hallier ou Huguenin étant d'en finir avec Sartre, de dégager la littérature de tout engagement politique. Avec le départ d'Hallier, les arrivées de Pleynet, Baudry, Denis Roche, J. Kristeva, et avec la scission de 1967 qui accouchera d'une nouvelle revue, *Change*, créée par J.-P. Faye avec J. Roubaud, M. Roche et M. Ronat (le mot d'ordre de la revue est : changer la langue pour changer le monde), *Tel quel* change de cap, suivant un itinéraire politique chaotique, se rapprochant du PCF (influence de Ponge ?), puis du maoïsme et enfin des « nouveaux philosophes ». La revue s'accompagne d'une collection aux éditions du Seuil, qui, outre les livres des auteurs maison, publiera Barthes, Boulez ou Derrida... Ces deux revues cesseront de paraître en 1982.

Or, on ne trouve dans ces revues de textes en écriture auto-générative qu'à partir de 1968-1969, notamment avec la série des « romans » de Sollers comme *H*, *Nombres ou Lois*. Soit une écriture où il n'y a que des mots qui engendrent d'autres mots, par association phonétique plutôt que sémantique, une écriture non ponctuée, sans phrases, sans référents, des « romans » sans histoires ni personnages, purs blocs de langage. Cette séquence culmine avec *Paradis*, publié en revue de 1974 à 1982, et Sollers fera de ces textes des performances, des lectures publiques interminables...

Dès lors, on peut affirmer qu'il n'y a eu aucune influence de ces revues sur l'écriture de *La Mémoire et la mer*, l'écriture auto-générative datant de la fin des années 60... Bruno Blanckeman ne semble connaître de *La Mémoire et la mer* que la version dite complète, divisée en huitains (celle de 1977 et de 1986), et les chansons tirées du poème, ou ajoutées.

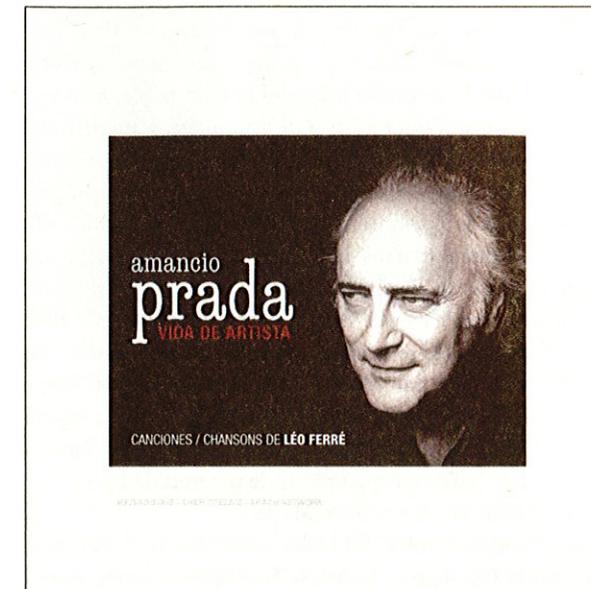
Rappelons que la première version longue, *Les Chants de la fureur, chant premier*, est publiée en 1963 dans *Les Lettres françaises* (308 vers), où l'on trouve déjà une grande partie de ce qui sera la version complète. Ce texte a dû être commencé vers 1960, bien avant donc l'écriture textuelle. Une deuxième version remaniée et amplifiée paraît en 1970 dans la revue *La Rue* (372 vers). Ces versions ne sont pas divisées en huitains, mais imprimées en colonnes. On peut certes parler pour *La Mémoire et la mer* d'écriture auto-générative, mais les dates montrent qu'elle ne doit absolument rien à la prolifération des revues « textuelles » des années 70.

Au gré des réécritures, étalées sur vingt ans, la manière Ferré est bien lisible, identifiable. Elle n'a de commun avec *Tel quel* et *Change* qu'un vague air du temps...

(4). *Logos* : « émanciper la langue de la férule du logos ». Logos : parole, langage, discours, mais aussi raisonnement, concept. A donné « logique ». Chez Platon, le logos s'oppose au cœur, à la sensibilité. La formule de Bruno Blanckeman dit : libérer la langue du raisonnement, du carcan logique.

Francis Delval

Vida de artista



Au New Morning, dans cette antre parisienne du jazz muée en repère flamenco, Amancio Prada a donné, le 26 septembre, sa *Vida de artista*.

On a déjà dit lors de la sortie espagnole du CD – CLN n° 14 – notre attirance pour ce Ferré en *canciones*. Sur la scène Prada démultiplie les chansons du disque, les enveloppent d'humilité et d'ambition, de la fraternité du chant.

À quoi tient la réussite de ce Ferré espagnol ? Plus que le choix des titres, plutôt convenu, où quelques « grandes » Ferré soutenues par Verlaine, Baudelaire, Apollinaire et Caussimon, font les belles, c'est la voix et les arrangements enserrant Ferré, rejoignant deux paysages, qui justifient ce travail interprétatif.

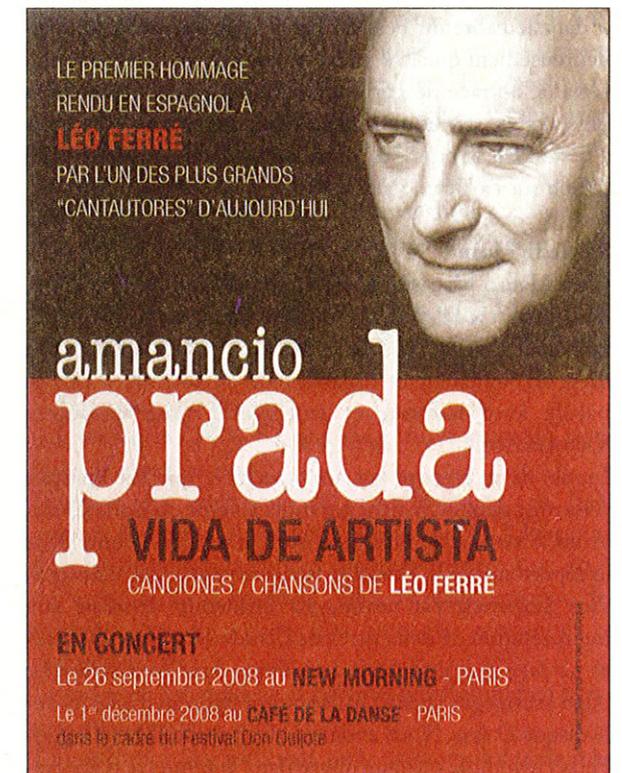
Le tour de chant déroule le CD – sans Agnès Jaoui, sans Chano Dominguez – avec la forte présence de quatre musiciens, quatre serveurs et maîtres, qui sous les arrangements de Josete flamboient les traductions de Prada où plus que la lettre domine l'esprit de Ferré. Amancio Prada enchaîne, debout, au micro, les neuf premiers titres du CD pour emmener, assis, à la guitare, *La Mémoire et la mer* vers le grand large. Sans rupture, dans la contiguïté, le concert se termine avec quelques titres du répertoire de Prada où le chant *a cappella*, les percussions gorge/poitrine, la vielle à roue apportent d'autres couleurs ibériques, un écho de dissidence.

C'était fin septembre 2008, il y avait Ferré, Prada, le public, engagé avec « un quart d'été un quart d'automne et des chansons » pour se sentir « vivre au bord d'une guitare/Quand la vie espagnole envoie son flamenco », dans

Le Printemps des poètes, à deux mots près.

Le CD *Vida de artista* est disponible sur le marché français. Dans le livret Amancio Prada raconte son histoire. Cela commence ainsi : « Le disque que vous tenez entre les mains est une petite fenêtre ouverte sur l'œuvre immense de Léo Ferré, l'étoile la plus rebelle du firmament de la chanson française. J'ai suivi, bien que de loin, sa trajectoire avec admiration, durant les années où j'ai vécu en France. C'est avec une immense émotion que je me souviens avoir à maintes reprises écouté *Avec le temps*, l'une de ces chansons qui, à elles seules, suffisent à justifier une vie d'artiste. Poète et chanteur de poètes, Léo Ferré a toujours été pour moi un astre distinct, déconcertant, immense, lointain... Mais il faut laisser du temps au temps. Et avec le temps cette admiration s'est, pour moi, transformée en une sorte de dette envers lui qui, je l'espère, est à présent soldée ».

Un disque à placer dans la galaxie Ferré entre Xavier Ribalta et Enrico Médail, dans des touches latines proches, dans la même palette méditerranéenne.



14^{ème} Festival Ferré, San Benedetto del Tronto : Victoria Ferré ?

Léo Ferré, cette année, il fallait le chercher aux portes du théâtre, dehors, loin de la scène, à l'image de ce fidèle du festival venu de Rome et que je retrouve pendant le spectacle prostré, appuyé sur le mur d'en face, la tête entre les mains à réciter comme une prière des textes de Léo « pour se laver l'âme de cette infection », dit-il, qui a gagné la salle où devait avoir lieu la fête à Ferré.

La fête a bien eu lieu au théâtre Concordia qui vient de rouvrir début avril 2008 après des années de travaux de rénovations ; c'est la fête aux braves bourgeois en habits de fête (et l'Italie reste le pays des belles toilettes et de la mode !), aux curieux, aux voyeurs, émus déjà d'approcher la superstar du cinéma espagnol comme l'appellent les journaux locaux.

Dès le mercredi 4 juin, la presse annonce l'arrivée de Victoria Abril venue monter son spectacle *Ó la la* à San Benedetto, la première étant prévue le samedi 7 juin dans le cadre du Festival Ferré.

Quotidiennement, on retrouve quelques lignes soulignant l'extraordinaire événement, toujours flanqué du rassurant « dans le cadre du Festival Ferré ». Il n'en subsiste malheureusement que le « cadre », comme nous le verrons... Déjà là, la trace de Ferré a été pratiquement réduite à la présence de son nom dans les titres des articles consacrés à la star. Pas la moindre photo de lui dans les journaux, ni même sur l'affiche officielle !

Samedi 7 juin

C'est Mauro Macario, poète et auteur, ami de Léo Ferré, qui a ouvert le festival, brève présentation en italien, réflexions sur l'art, le sens de la poésie. Après lui, Giuseppe Gennari, initiateur et organisateur du festival, a pris la parole avec humour et truculence, pour présenter Victoria Abril.

Inutile de m'étendre sur son spectacle que les Français pourront découvrir dans les mois à venir ou dont ils suivront le service de promo-vente à la télé. Son choix dans le répertoire de la chanson française reste très classique, sans surprises; j'ai néanmoins beaucoup apprécié son interprétation de deux titres de Claude Nougaro, *Bidonville* et *Le Jazz et la java*. Mais Léo Ferré dans tout cela ? Le bilan est maigre : deux chansons qui figurent d'ailleurs sur le disque *Ó la la*. Nous avons eu droit à une *Elsa* (Aragon-Ferré) inaudible puisque noyée dans le tonnerre d'applaudissements déclenché à l'apparition de Victoria Abril (elle commence la chanson dissimulée derrière un rideau de tulle et ne « s'offre au public » qu'à la deuxième strophe) et incompréhensible par ailleurs tant sa diction est... particulière.

Bon, il y a bien eu encore une *Jolie Môme* très flamenco grâce aux déhanchements de la danseuse gitane aux claquettes, mais l'hommage me semble bien faible, bien triste jusqu'à ressembler à un non-hommage, à un affront, presque, tant ce spectacle s'est déroulé mécaniquement, ici à San Benedetto exactement comme il le fera un peu partout sans le moindre geste, la moindre évocation de Ferré, décidément dans une autre galaxie que celle du poète et musicien. À des années-lumière du cœur de ceux qui sont venus ici pour Léo. Malgré cela, la soirée finit dans l'apothéose, ovations, embrassades, accolades. La remise à l'artiste par Marie-Christine Ferré de la *Targa*, créée par Manuella Ferré, nous a rappelé à qui la soirée était dédiée. Ce moment-là reste profondément émouvant. Est-ce parce qu'apparaît, là, le portrait de Léo gravé sur la plaque, sur scène avec Marie ?

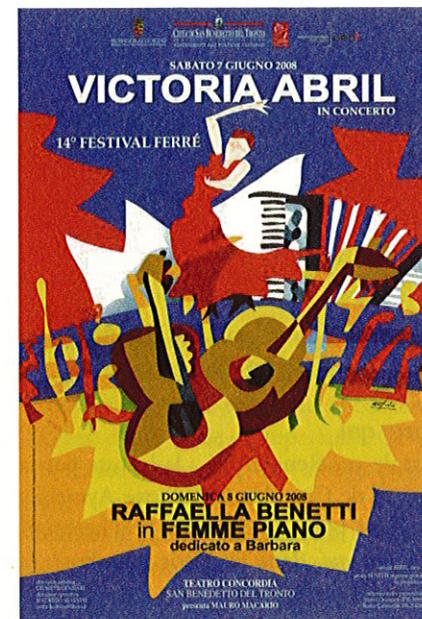
Malgré la salle comble, les belles robes, les mecs cravatés, y compris Giuseppe Genari, je suis resté à tenter vainement de dissiper un malaise, à tenter de retrouver celui qui, où qu'il soit, doit se marrer sataniquement de voir Victoria Machin lui rendre si divinement hommage... (ou inversement).

Dimanche 8 juin

La soirée du dimanche, libérée de la pression des médias, photographes, politiques et autres officiels en tout genre, s'annonçait plus propice à voir resurgir l'esprit originel du festival.

N'oublions pas que Giuseppe Gennari avait réussi depuis 1994 le pari insensé de faire vivre l'œuvre de Ferré sur une scène loin de tout, sur la côte adriatique, à travers des interprètes italiens ou français, connus, à peine reconnus ou carrément vedettes internationales. Ces rencontres (terme exact pendant des années) de San Benedetto étaient l'occasion de découvrir, de partager, de rêver, de montrer follement sa passion à des complices, frères, étrangers la veille encore.

Dans cet esprit-là, cette seconde soirée nous a d'abord fait vibrer à la puissance poétique de Mauro Macario lisant sa *Lettre à Léo Ferré*. Accompagné au piano par Lucio Matricardi au toucher et à la sensibilité exceptionnels, lui aussi complice de bien des festivals (je n'oublierai jamais son interprétation de *Mon Sébasto*). Voilà donc de quoi réveiller le souvenir de belles soirées au Théâtre Calabrese près du Longo Mare (théâtre en cours de démolition aujourd'hui pour céder la place à des appartements de luxe...).



En deuxième partie, sans entracte, ce fut au tour de Raffaella Benetti (que je connais bien pour l'avoir accueillie en concert à Burgdorf) de s'installer avec ses trois musiciens pour un hommage à Barbara. Elle entame seule au piano *Barbarie* et *La Vie d'artiste* (toutes deux chantées par Barbara). *Les Amoureux du Havre* suivra vers la fin du concert. Beau concert, lent et délicat, avec une artiste de talent, malheureusement un peu perdue sur la grande scène et cassant l'ambiance avec ses commentaires biographiques sur Barbara. Et c'est de Barbara aussi et exclusivement dont il est question lorsque Raffaella Benetti prend la parole lors de la remise de la *Targa* par Marie-Christine Ferré. L'émotion n'était pas au rendez-vous cette fois-ci. Pas une seule évocation de la vie, de l'œuvre, de la mémoire de Léo Ferré durant ce tour de chant...

Trois chansons (du répertoire de Barbara), mais surtout le goût amer de passer à côté du sujet alors que tout s'était mis en place et le cœur prêt à bondir...

Au moins cette soirée là n'aura-t-elle pas vu la scène envahie par des personnalités politiques locales (ils étaient trois la veille) et même Giuseppe Gennari avait oublié sa cravate et s'était remis à respirer !

Si le bilan artistique de cette édition 2008 du festival est terriblement pauvre (cinq chansons, et encore, je me demande si on peut compter *Elsa*, passée inaperçue), le bilan humain, lui, est vraiment désespérant (de « désespoir »... voir la chanson...) la majorité des fidèles des années précédentes absents, repoussés à mon avis par cette affiche *people* et un public plus ouvert au star system qu'à l'évocation d'un artiste majeur.

Il ne faudrait pas accabler l'organisateur ni ceux qui, de près ou de loin, ont participé à la mise sur pied d'un tel événement. La foi, le soutien essentiel, indispensable et constant de quelques fous représentent une énergie que la plupart des spectateurs ne peuvent imaginer. Si l'on considère la durée, quatorze ans, cela tient du miracle !

Mais je pense que le festival 2008 met en lumière les limites d'une telle entreprise, la fragilité d'un système qui doit concilier une large présence médiatique avec une substan-

ce artistique puisée directement dans l'œuvre de celui qu'on veut honorer.

Cette année, la profondeur, l'intelligence et le génie sont passés à la trappe.

Reste la formule ou même formulation « festival », subsiste un cadre, vide, déserté.

Un cadre prestigieux néanmoins, qui pourrait bien, dans le futur, présenter à nouveau des artistes réellement liés à Léo Ferré, dont le choix des textes et des interprétations sauraient enrichir les spectateurs curieux. Il faudrait faire revenir autour du Centro Léo Ferré tous ceux qui l'ont déserté mais qui en sont la fibre structurelle, l'artère nourricière. Il faudrait attirer de nouveaux spectateurs, non en imitant les grandes chaînes de télévision, mais au contraire en s'engageant sur le chemin difficile du respect à un public intéressé et curieux de tout ce qui touche à Léo Ferré, puisque Léo Ferré les touche depuis des années. Ces gens-là ressentent une vraie fraternité avec Ferré et demandent à voir vivre et se créer sur scène ce qu'il leur a donné. Ils se sentent de la famille mais sont aussi témoins d'une chose qui ne trouve plus sa place à la télévision, dans les magazines, et de moins en moins souvent dans les librairies et chez les disquaires. Le Centro Léo Ferré de San Benedetto doit exister pour eux, pour nous, le public. Ce public a droit à la reconnaissance de ce qu'il est dans ses passions, ses attentes. Il a droit au respect, qui passe par la communication, l'information mais rien de tout cela ne s'est fait pour les membres du Centro (c'est-à-dire ceux qui désiraient l'être !!!).

Si Ludwig Van Beethoven est connu aujourd'hui, c'est parce que ce qu'on n'a pas arrêté de le jouer, avant les disques, les mp3, les *myspace*...

Il faut jouer Léo Ferré !

San Benedetto 2008 fut une magnifique occasion manquée de jouer du Ferré.

Pourtant, les interprètes ne manquent pas, en Italie comme en France, de bonne volonté et prêts à tout pour faire partie de la fête et pour rendre hommage à un génie du verbe et de la musique. Des premières parties, des matinées, des documents, des films, des rencontres en marge de..., etc.

Le cadre est splendide, « il suffit de pousser un peu plus... rien qu'un geste ».

La conclusion qui me vient après quelques jours de mise à plat et de réflexion m'est pénible à formuler et paraît dure, mais c'est bien ce sentiment lourd et douloureux qui résume mon San Benedetto 2008 : **on a fait semblant de jouer Ferré, on s'est joué de Ferré.**

Claude Braun

Les 4èmes Rencontres annuelles d'Aulnoye-Aymeries

Il en va ainsi : le Festival de San Benedetto del Tronto a pris quelques rides, mal cachées par un vilain lifting. Deux chansons de Ferré, ça ne fait pas un festival, juste un machin de *star system*, une belle idée échouée, un *Requiem* sur les bords de l'Adriatique. Les Rencontres annuelles d'Aulnoye-Aymeries, de leur côté, ont armé davantage leurs fondations lors de la 4^{ème} édition qui s'est tenue les 27 et 28 septembre.

Les communications

Les communications centrées sur Léo Ferré et le spleen ont vu Gérard Authelain, Jean-Christophe Delmeule, Robert Horville, Stéphane Oron, interroger les mots et la musique, la mélancolie et son dépassement. Il nous faudra y revenir quand, promesse a été faite, toutes ces études seront publiées. Par ailleurs, en ouverture de ces Rencontres, Robert Horville a présenté les différentes déclinaisons du spleen dans l'œuvre de Ferré, dans un montage audio-visuel soutenu par les lectures de Patrick Détrain, Marc Maille et lui-même.

Bobino 1969

Après le Palais des Congrès de 1975 vu l'an dernier, un nouveau concert a été proposé aux participants : le Bobino 1969 que l'on connaissait en disque mais pas en images. On n'a pas les pages et les pages pour en dire deux ou trois mots...

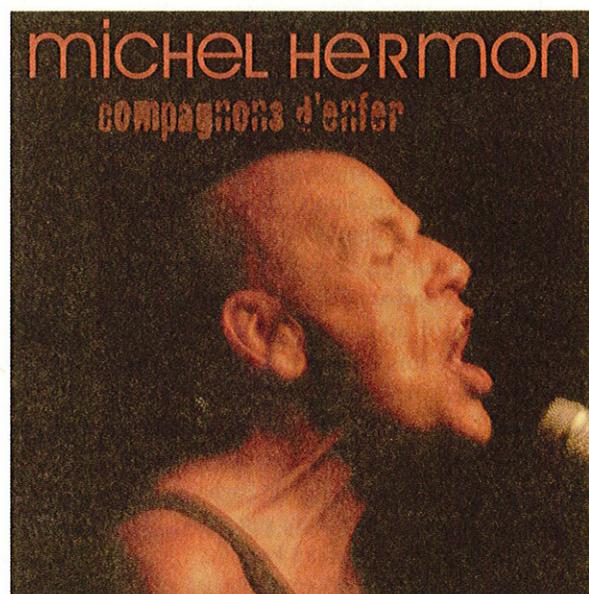
L'Amour... cette éternité de seconde

Nous avons dit (CLN n° 13) la magie de *L'Amour... cette éternité de seconde* de Ronny Lauwers où dix-huit chansons avaient été mises, en septembre 2007, dans l'intimité d'une petite salle du conservatoire d'Aulnoye, avec la peur de la première fois. À nouveau, les artistes – Hannelore Muyllaert, Ann de Prest, Benoît de Leersnyder, Lode Vercampt, Hein Boterberg, sans oublier Ronny Lauwers, comme au-dessus de la scène, dirigeant les manœuvres et ajustant la scénographie, Lucien Posman, le compositeur de *Amria*, Christine Pauwels aux lumières et Luc Henrion au son – ont repris l'exploration, avançant vers l'extrême, vers les pôles de l'œuvre Ferré. De ces titres, une majorité trouvant ici l'occasion de la scène que Ferré n'avait pu leur donner, est sorti un concert constamment sur le fil, bourré de risques assumés, assurés. Toujours en attente, en surprise, en rupture, le spectateur va de découverte en découverte dans la dualité des interprètes, alternant le chant canaille d'Hannelore et le hiératisme lyrique de Benoît et Ann, sous un piano et un violoncelle discrets autant qu'insistants. On attend – ce devrait être pour un spectacle prochainement augmenté de trois ou quatre

titres – que surviennent *Christie* ou *Love*, *La Marge* ou *Géométriquement tien*, *L'Espoir*, *Les Amants tristes*...

Je parle à n'importe qui

Autre moment fort de ces Rencontres : la lecture par la compagnie de Théâtre de Chambre d'Aulnoye-Aymeries d'un texte de Léo Ferré plein de mystères et d'hermétisme, *Je parle à n'importe qui*, dans le décor grandiose et métaphorique de la forêt de Mormal.



Compagnons d'enfer

Faisons le compte des *Compagnons d'enfer*. Ils sont trois : Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Plutôt quatre : Ferré. Sans doute, six : Hermon, Brillaud. Le spectacle, toutes conventions gommées, abolit le temps et accole ces six artistes dans une création où l'unique entrecroise la poésie, la musique et la voix. La présence de Hermon, le jeu de Brillaud s'arrangent avec un héritage.

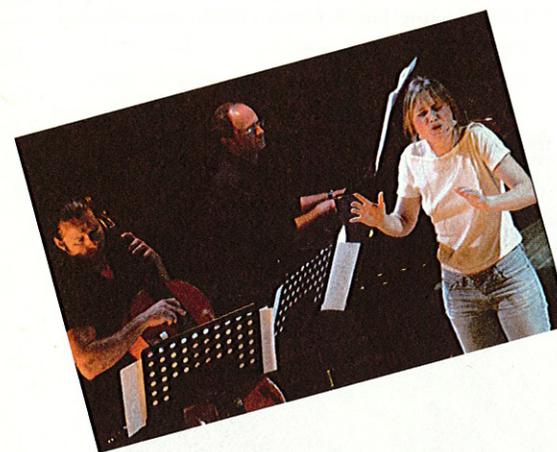
Comme pour *L'Amour... cette éternité de seconde*, nous étions dans une relecture de ces *Compagnons* goûtés une première fois à La Mirande en Avignon en 2006. Le spectacle s'est un peu resserré, au total vingt titres : quatre Baudelaire, trois Verlaine, trois Rimbaud et dix Ferré. L'affiche dit l'atmosphère de cet enfer vu à travers un rugissement, un chant fauve qui griffe mais qui lèche aussi. *Compagnons d'enfer* dans l'énergie incomparable et additionnée du chanteur et du pianiste est traversé de mouvements souterrains, une éruption poétique et musicale. On le sait, Hermon joue dans ce répertoire comme possédé, dans tous ses sens. Il ne s'étend pas entre les chansons, ne parle jamais, à peine deux titres sont annon-

cés et des remerciements à son « merveilleux » pianiste. La voix va à l'essentiel, au chant, pas à la parlotte.

On pourrait pour ce spectacle se contenter de la boîte à épithètes, d'une rafale de superlatifs. Ce serait ne rien dire de la fusion répandue, de l'alliage créé par ce concert d'enfer.

Un CD a été produit du spectacle de La Mirande. Il comprend 18 titres, intégralement, si ce n'est *La Poésie*, Baudelaire, Verlaine et Rimbaud. Il peut être commandé à : Musiques en Festivals, 64, rue Lamarck, 75018 Paris contre 12 €, port compris.

Les prochaines Rencontres passeront de l'automne au printemps, en mai ou juin 2009. *La Marge*, le bulletin du Centre Léo Ferré, informera ses abonnés. Vous pouvez contacter le Centre Léo Ferré, Centre Administratif, place du Docteur-Guersant, 59620 Aulnoye-Aymeries – Tél. : 03 27 53 63 71 – Courriel : centroleoferre@orange.fr



Entretien avec Ronny Lauwers

Les copains d'la neuille : Tu peux nous raconter ta découverte de Léo Ferré ?

Ronny Lauwers : Je connaissais Ferré, j'avais les vinyls. Je l'écoutais mais je n'avais pas conscience de ce qu'il était, jusqu'où ça pouvait aller. À l'arrivée du CD, j'ai vendu mes 33-tours, j'en ai donné à mes étudiants du conservatoire. Aujourd'hui, je suis un peu triste de m'être débarrassé de ces disques, de ces pochettes. Alors, je les rachète, à l'occasion, aux puces. J'ai aussi acheté des CD, en particulier *Avec le temps*, la compilation RTL. Ce devait être en 1990, j'avais trente-cinq ans. J'ai écouté, un peu « routinement ». Et j'ai découvert *L'Oppression*. Je suis rentré avec cette chanson dans l'œuvre de Ferré. Avant, je ne savais pas la force de Ferré, sa façon de vivre. C'est devenu un compagnon. Et il est toujours là.

CLN : Ton parcours artistique ?

RL : J'ai toujours eu une grande passion pour l'opéra, cette manière de suspendre le temps. Ferré, c'est comme l'opéra, ça dure... En résumant, j'ai enseigné au conservatoire de Bruxelles, j'ai mis en scène un grand nombre d'opéras, j'encadre, à l'étranger, de jeunes chanteurs, j'ai repris et « ranimé » l'Opéra studio de Gand. Tout ça fait que le rapprochement avec Ferré était, pour moi, naturel. J'aime, en particulier, sa connaissance des classiques, ses références.

CLN : Comment est né *L'Amour... cette éternité de seconde* ?

RL : Ma passion, c'est le texte. J'ai beaucoup lu Ferré, j'ai écouté de nombreux entretiens, pour analyser, comprendre. Même si quelquefois on ne peut pas comprendre. Je ne voulais que des chansons, textes et musiques de Léo Ferré. Sans les poètes mis en musique. Que du Ferré ! Et je ne voulais pas le Ferré « politique » mais uniquement celui de la femme, celui de l'amour. Même si tout est lié chez lui. Il parle de l'anarchie avec un A comme Amour ! On l'a dit misogyne : mais a-t-on lu ses mots, dépassé ses provocations ? Peu d'artistes ont su parler de la femme avec cette justesse, cette précision. J'ai lu tous les textes de Ferré, ceux, en particulier, depuis Marie. J'en ai extrait un ensemble qui s'étendait sur trois heures. Mais il faut d'abord passer par l'anecdote. Marleen, ma femme, avait organisé, pour mes cinquante ans, une fête avec d'anciens étudiants, d'anciennes étudiantes, du conservatoire. C'était dans un restaurant, il y avait une scène, une sorte de petit théâtre. J'ai failli fuir... Marleen leur avait demandé de chanter Ferré. Il y a eu *Les Poètes*, *Avec le temps*... Ils l'ont fait avec une telle simplicité, une telle honnêteté ! Je m'étais toujours juré de ne jamais toucher à Ferré. Là, je me suis dit, c'est possible, on a fait le pari de se lancer dans une aventure. J'ai fait le choix de ces trois heures. Et on a travaillé durant quatre ans... On était huit au départ. Sont finalement restés Ann, Hannelore, Benoît et Hein. Pendant un an on s'est parlé, on a échangé autour de Ferré. Mais sans le chanter. À mon sens, on ne peut pas s'approprier Ferré en étudiant une partition.

CLN : Lode, le violoncelliste, n'était pas au début du projet ?

RL : Il est arrivé à la toute fin. Le spectacle était construit : trois voix, un piano. On sentait qu'il manquait quelque chose, un lyrisme. On s'est rapproché de Lode. Il a tout de suite accepté, sans trop savoir comment on allait fonctionner. Il a écouté Hein, il a mis quelques notes, joué quelques improvisations. Et il nous a emmenés encore

plus loin. Je dois dire qu'au long du projet, j'ai beaucoup douté. Je n'ai jamais été sûr que ça se ferait en public.

CLN : Tu t'es beaucoup appuyé sur ton expérience classique ?



RL : Bien sûr. Dans le monde classique, on a été éduqué avec le respect de la partition, avec le respect du compositeur. Si on chante Schubert, Schumann, des lieds, le texte est capital. On fait passer le message. J'ai fait la même chose avec Ferré.

CLN : *Opus X* en plein milieu du concert, c'est un clin d'œil classique ?

RL : C'est aussi une respiration. Ce n'est pas la plus grande musique de Ferré. Mais c'est joué par un pianiste modèle. Hein apprivoise les notes, il sent la musicalité et l'émotion de chaque note.

CLN : Il y avait, dans cette aventure, une difficulté majeure : vous êtes tous néerlandophones...

RL : Dans le monde lyrique, j'ai remarqué que lorsqu'on chante dans sa propre langue, il y a une paresse : on dit des mots sans en être conscients, l'articulation peut être mauvaise. Nous sommes néerlandophones. Souvent, on a dû ouvrir le dictionnaire, prendre des décisions de sens. Par ailleurs, ce n'était pas évident pour Ann et Hannelore de dire « le sperme de la rive », « ton cul calculant la dérive ». Il a fallu, Ann surtout, s'habituer à la langue de Ferré. Puis tout ceci a germé et on a commencé à chanter.

CLN : La mise en scène s'est faite conjointement ?

RL : Elle n'a pas été écrite à l'avance. Elle est venue en travaillant avec Hannelore, Ann et Benoît. Ils apportaient une idée. Et je pouvais la prendre. Le cercle de *Je te donne* est venu d'un jeu, d'un essai des deux chanteuses. En fait, rien n'a été prémédité. Les textes ont imposé un jeu.

CLN : Revenons aux chansons : tu en avais pour trois heures, le spectacle fait finalement 90 minutes. Comment s'est opéré le choix ? On peut imaginer un deuxième spectacle avec les chansons non retenues ?

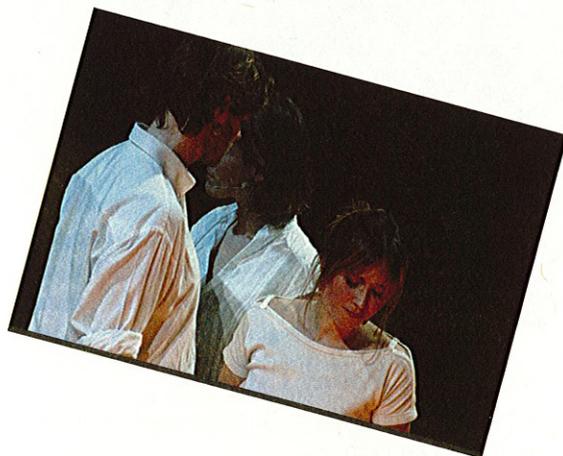
RL : Ann, Hannelore et Benoît ont fait leur choix en fonction de leur voix, de leur plaisir... De nombreux titres ont été laissés de côté. Je pense à *La Marge*. Certains titres sont restés en évoluant. Par exemple, il fallait

L'Amour meurt. Mais aucun des trois ne pouvait la porter d'une seule voix. J'ai compris qu'il y avait dans cette chanson comme un théâtre. Une nuit, j'ai pris la partition, j'ai mis les écouteurs et j'ai divisé la chanson en trois. On a d'abord travaillé en la disant avec le piano. Puis, progressivement, on est allé vers la scène, vers le chant. Ça s'est fait lentement. Et puis, dans ce titre il y a toute une partie féminine. Le puzzle est tombé et s'est mis en place.

CLN : On voit parfaitement ton art de la mise en scène. Même si tu n'es pas sur scène, on t'y devine subtilement. Les trois chantent avec ta délégation. C'est imperceptible, mais évident. Continuons sur le travail d'Ann, Hannelore et Benoît : ont-ils écouté Ferré ?

RL : Je leur ai donné sur CD les trois heures du premier choix. Ils sont repartis avec ça et ils ont travaillé à leur guise. À un certain moment, on a décidé de ne plus écouter Ferré, de ne plus rentrer dans son monde, mais dans le nôtre, dans notre travail. On a très logiquement suivi un acte créateur. Ferré faisait se succéder trois moments : l'écriture des textes, la composition, la mise en voix sur scène. Nous avons eu constamment Ferré à l'esprit, mais dans notre propre création.

CLN : Il y a sur scène une opposition, une complémentarité entre les trois interprètes. Un détail, par exemple, le jeu des corps d'Ann et Hannelore. La première a un mouvement plus posé, plus serein. Il y a beaucoup de calme chez elle. La deuxième paraît plus inquiète, plus virevoltante. Il y a plus d'effervescence...



RL : C'est vrai. Hannelore bouge davantage, Ann a une mélancolie, une nostalgie évidentes. Il y a simplement des énergies différentes. Benoît, lui, est souvent statique. Mais quand il fait un pas ou alors quand il ouvre les bras, ça devient très signifiant. On a pris le temps de chercher. Il y a aussi un jeu sur les entrées, les sorties. Tout est lié aux textes.

CLN : Cette dimension du temps, de la suspension, de la lenteur, est vraiment une des clés de ton spectacle... On ressent ça dans la salle. Le public joue le jeu, rentre dans le jeu, activement...

exagérons un peu, comme au bureau. Vers un autre spectacle d'interprètes. On s'est installé dans cette petite salle, couverte de lumière, une quarantaine de spectateurs presque en face à face, sans scène, sans décor, sans éclairage. Sans rien. Et puis... j'ai essayé de le raconter dans notre avant-dernier numéro.

RL : Il me faut en parler. Dans ces Rencontres, je suis arrivé comme ça, inconnu. On était tous là avec la peur, comme on dit chez nous, dans la gueule du lion. On s'est donné à fond, on voulait survivre. Ce public n'était pas un public traditionnel... Il y avait les amateurs de Ferré, il y avait Marie ; une salle éclairée par un soleil d'automne, sans sonorisation. Après *Je te donne* qu'elles ont chanté à Marie, les yeux dans les yeux, à quelques centimètres, Hannelore et Ann ont craqué en coulisses, en pleurs. Et elles sont revenues, impeccablement. Personne n'a rien vu. C'était l'amour.

CLN : Comment ressens-tu les deux spectacles, celui de 2007, celui de cette année ?

RL : Je savais, bien sûr, que ce ne serait pas le même. Mais il nous fallait faire comme si c'était la première fois, retrouver l'intimité. Par exemple, *Notre amour*, la première chanson, n'était pas sonorisée, pour faire tendre l'oreille. Les vêtements étaient les mêmes. Je ne voulais pas de rouge, pas de noir, pas de climat de dépression. Des jeans, des chemises et des tee-shirts blancs, du lumineux.

CLN : Stéphane Oron nous disait que ce n'était pas du tout le même spectacle. C'est vrai, c'est la nature du concert, du théâtre, de ne jamais recommencer. En même temps, j'ai tout retrouvé. L'émotion était bien là, avec un mûrissement : Ferré empoigné par tous les six. L'image de l'éternité de l'instant. Même si tu n'en as pas fini avec *L'Amour*... tu as sans doute d'autres rêves Ferré ? *L'Opéra du pauvre*, par exemple ?

RL : C'est le monument... Mais avant d'y aller, j'ai des rêves sur l'opéra *La Vie d'artiste*. Si on ose monter ça sans moi... Malheureusement je crois que la partition a disparu. Il faudrait simplement la partition piano. Quel rêve ! Aulnoye-Aymeries, 28 septembre 2008



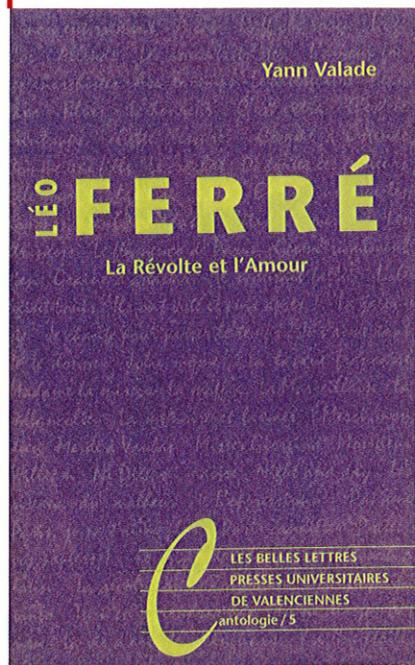
RL : Bien sûr, il faut aller dans les évidences. Il faut s'adresser au public, ne pas rester dans son monde. Il faut prendre le public et l'emmener. Tout compte. Ferré sur scène était d'une grande sobriété. Quand il faisait un geste tu le prenais dans la gueule. Par rapport à l'an dernier, on a mûri, on comprend mieux les textes. On a ainsi le temps de faire des détours, de nous occuper encore mieux du public.

Le phrasé est encore plus juste. Hier après-midi, on a retravaillé. Je voulais retrouver un peu de l'émotion de la première. Par exemple, *Je te donne* ne marchait pas. Ann et Hannelore ne se trouvaient pas. Elles pensaient que ça viendrait le soir. On a encore travaillé parce qu'elles ne donnaient pas suffisamment d'énergie. C'est difficile pour elles : quand l'une chante, l'autre dit le texte, en synchronisation. Et ça a marché finalement.



CLN : En t'écoutant, on sent combien les cinq artistes étaient sur scène à armes égales. On sent, de ta part, un profond respect pour chacun d'eux, dans leur apport, leur complémentarité. Mais revenons à cette première, l'an dernier... Vu de notre côté, vu du public. Nous en étions au troisième jour des Rencontres. C'était un dimanche matin, vers onze heures. On s'est rendu au conservatoire,





Léo Ferré La Révolte et l'Amour

Yann Valade, jeune doctorant en Lettres, spécialiste de la génétique des œuvres, et qui a pu travailler en ayant accès aux archives Ferré, notamment aux tapuscrits, nous donne avec son livre *Léo Ferré La Révolte et l'Amour* (Éditions Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes) un étrange objet. Ce livre, sympathique *a priori* par ses aspects novateurs, se révèle en fin de compte plutôt décevant. On reste sur sa faim, dans la mesure où le nouveau est comme noyé dans le déjà-dit, le déjà-lu cent fois. Ouvrage dont la composition laisse à désirer, l'auteur ayant voulu faire un livre à destination des « connaisseurs », mais s'adressant aussi à ceux qui ne savent rien ou peu de choses de l'œuvre de Léo Ferré. Un pari difficile à tenir.

Certes, Yann Valade nous propose quelques idées neuves, à reprendre, à exploiter, notamment sur les modes d'écriture de Léo Ferré. L'idée d'une écriture en « arborescence » – on aurait pu dire aussi rhizomatique –, d'une composition et d'une transformation des textes par un travail de « marqueterie », de « collages » (plutôt que le fameux « pain perdu », qui est un peu péjoratif, art d'accommoder les restes), tout cela est bienvenu, des idées à reprendre. Il se réfère souvent pour expliquer la façon dont Ferré travaille aux différents états de *La Mémoire et la mer*. Mais il semble totalement ignorer la première version longue de 308 vers parue dans *Les Lettres françaises* (n° 1000, 24/30 octobre 1963) : *Les Chants de la fureur, chant premier*. Cette version est certes peu connue, mais c'est gênant quand on travaille sur la genèse d'une œuvre de ne pas connaître le texte-source.

Il y a chez Valade un travail intéressant sur la langue, comme le relevé dans les tapuscrits des hésitations lexicales ou orthographiques de Ferré (miction/mixtion) ou l'inventaire des types d'argot et qui apporte quelques nou-

Les Copains d'la nouvelle

veautés dans les études ferréennes. Ce noyau novateur est hélas souvent enchâssé au beau milieu de clichés parmi les plus éculés. Après une « bio » en accéléré, où les erreurs sont légion, il reprend la périodisation par label, dont on a bien montré l'inanité. Nous avons une fois de plus (de trop) les sempiternelles anecdotes, du « pauvre bœuf » aux animaux de Ferré, de « l'Anar à la Rolls » à la malle d'Érik Satie, deux fois à l'échec de *La Nuit*, etc. Yann Valade n'a rien compris à la brouille entre Ferré et Breton : Breton ne s'est pas fâché avec Ferré à cause de la préface de *Poète... vos papiers !* C'est parce que Breton n'avait pas du tout apprécié le recueil qu'il s'est brouillé avec Ferré. Ce qui a amené Léo Ferré à ajouter une préface où il attaque le surréalisme, et implicitement Breton. Valade commet d'ailleurs l'erreur à deux reprises, se répétant souvent à cent pages d'intervalle (ici, pp. 13 et 198). Autre exemple : quel sens y a-t-il à dire que *L'Opéra du pauvre* est inédit pour le grand public ? Parce qu'il n'est plus disponible en CD ? Valade peut-il ignorer qu'il est sorti en 1983 en vinyl, en quatre LP, avec le texte intégral dans la pochette, puis en CD, en 1989, chez EPM ?

Yann Valade a fait le choix de mettre l'érotisme chez Ferré au centre de son travail. Mais de curieuse façon. Ainsi, il cite Wilhelm Reich, mais le livre cité n'a aucun rapport avec le sujet ! Et aussi très abondamment Georges Bataille, sur plus de quarante pages. Mais il semble ne connaître de Bataille que le livre *L'Érotisme*, ouvrage de sociologie qui prolonge d'ailleurs *La Part maudite*. Valade nous assène quantité de citations tirées de *L'Érotisme* sans jamais expliquer ni justifier. Elles sont toujours décontextualisées. Plutôt que de truffer son texte de citations, il eût été plus intéressant de confronter les écrits érotiques de Ferré à ceux de Bataille, mais ce type de travail n'est pas simple. C'est évidemment plus facile de reproduire une phrase comme « Le passage de l'érotisme à la sainteté a beaucoup de sens ». Lequel ? Il se garde bien de le dire. Quant à l'opposition érotisme/travail productif, c'est ce à quoi les écrits de seconde main réduisent systématiquement les thèses de Bataille. Ce n'est pas faux, mais encore non expliqué ni justifié (notons au passage que Valade confond défloration et défloraison).

En centrant son travail sur l'érotisme ferréen (près de quatre pages de citations d'*Alma Matrix*), Valade finit par voir le sexe partout, y compris dans la fontaine de Peille, fontaine-source, sexe-source de renaissance. Et, évidemment il y a la mer... Certes, la mer joue un rôle central dans l'imaginaire de Ferré. Mais Valade joue un peu trop, selon moi, de l'homonymie mer/mère, cet autre lieu commun. Il rabat volontiers Ferré sur la problématique de la fusion/séparation avec la mère. Soit. Mais était-il indispensable, pour étayer son propos, d'aller chercher un vers du sonnet de Cecco Angiolieri ? Sonnet dominé par des figures masculines (l'empereur, le Pape, le père), dont je rappelle ici trois vers en traduction littérale :

*Si j'étais la mort j'irais chez mon père
Si j'étais la vie je m'enfuirais de chez lui
Et je ferais de même avec ma mère*

Écrire que Ferré a appris de Cecco qu'il doit quitter sa mère pour exister frôle le ridicule quand on retourne au texte du sonnet. Cecco dit la même chose du père ! Encore une référence biaisée, détournée. Toujours le même procédé de décontextualisation. Dès lors, la porte est ouverte à tous les lieux communs. La fusion des amants et la fusion avec la musique, la volonté qu'aurait eu Ferré de « libérer la musique » comme il veut libérer l'érotisme et l'amour libre, etc. Libérer la musique de quoi ? Du dodécaphonisme, de Boulez... Qui est bien au delà du dodécaphonisme !

Par ailleurs, et avec raison, Valade nous met en garde : il ne faut pas confondre, dit-il, Léo Ferré auteur de chansons, poèmes ou proses, avec le locuteur, celui qui, chantant, dit « JE » sur la scène ou le disque. Mais il oublie trop souvent ce principe de précaution et confond les deux à maintes reprises. Ainsi, p. 182 sq., à propos des *Amants tristes*, on peut lire : « En plein orgasme, il s'écrie "Tu es moi, je suis toi"... et "lui qui ne peut s'empêcher de parler pendant l'orgasme" (sic !).

Poser un bon principe de travail et oublier de le suivre fait désordre. Cet écart entre la décision de méthode et ce qu'il fait en réalité, c'est au fond ce qui rend le livre boiteux.

En résumé, il y a un noyau novateur chez Valade, qu'il devrait reprendre et développer. Il nous doit un autre livre débarrassé des banalités et des scories qui encombrant, et des citations-remplissage. Par ailleurs, une discographie et une bibliographie approximatives. La Bible, Valéry, Ponge mis en bibliographie ne sont pas cités (sauf erreur de ma part). Il y a un index des œuvres de Ferré citées, mais plusieurs textes sont introuvables aux pages indiquées. Pas d'index des noms propres.

Quand Valade aura fait « le ménage » et campera fermement sur ses positions sans y déroger, il sera très capable de nous donner un vrai livre novateur sur l'œuvre de Léo Ferré.

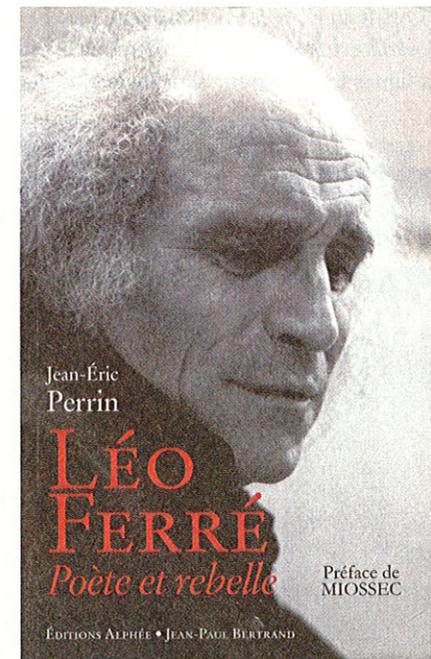
Nous patienterons, avec confiance.

Francis Delval

Léo Ferré, Poète et rebelle

Même si *Une vie d'artiste* comporte quelques manques et défauts, la biographie de Robert Belleret fait référence. Or, depuis 1996, on voit paraître, en année anniversaire de préférence, des biographies duplication, des redites, des inutilités. C'était vrai en 2003. Cette année, à nouveau. En pire, avec *Léo Ferré, Poète et rebelle* de Jean-Éric Perrin (Éditions Alphonse Jean-Paul Bertrand).

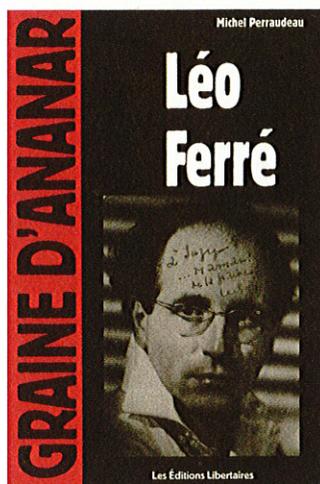
Sans s'embarrasser de rencontres et entretiens avec ceux et celles qui ont côtoyé l'histoire Ferré, Perrin s'est rabattu sur quelques « sources ». Belleret, en particulier, qu'il utilise jusque dans ses erreurs.



Perrin ne se prévaut pas « d'une spécialisation patentée dans le domaine » Ferré. Ce n'est pas rédhibitoire : le travail, la documentation, le sérieux auraient pu pallier la « méconnaissance ». Plus ennuyeux, sa biographie est à clientèle limitée. Elle « est pour ceux qui ont découvert Ferré avec *Noir Désir*, par exemple. Ou ceux qui écoutent Miossec et Cali, et s'interrogent sur cette référence commune qu'ils affichent pour le Monégasque à tête de faune. Pour ceux qui ont vingt ans et qui s'interrogent sur ce mystère : un auteur révéral, régulièrement estampillé Monument Inaltérable de la Chanson Française ». Corollaire, son livre n'est pas pour « les ratiocineurs, membres éminents et co-optés de la secte des adorateurs, épilcheurs de détail de tout acabit, pourfendeurs de lèse-majesté ». Il manque encore d'autres termes en -eur dans cette extraordinaire page 17 ! Certes, il y a dans ce livre des choses justes : tout ce qui coule des... sources, le travail du copiste. Mais à part ceci, que d'approximations, que d'erreurs : Eddy Marnay a cosigné avec Léo Ferré « quelques chansons marquantes », le livre de Benjamin Péret a pour titre « L'Encyclopédie de l'amour sublime », Louis-Jean Calvet se prénomme ici « Jean », là « Yves », de nouvelles chansons sont répertoriées, « La Guinche » ou « T'as payé mon général », Scriabine est né en « 1971 ». Et il y en a d'autres tout aussi savoureuses. On ne lit pas cette biographie, on la corrige. Il y a aussi cette manière de parler du public de Léo Ferré en « fans » et en « aficionados ». Faut-il insister sur la stupidité de ces mots utilisés à tort et à travers – dans ce livre comme ailleurs – pour flatter, pour blesser, pour rien, si ce n'est pour dire la paresse d'une pensée, la réduction d'un propos, une déviance lexicale. Quant au style perrinien... ! Dans son inénarrable page 17, Perrin prévient que d'aucuns lui en voudront « certainement de saloper le mythe ». Qu'il se rassure. Il ne « salope » rien, si ce

Les Copains d'la nouvelle

n'est son travail. Quant au « mythe », il n'existe pas. *Léo Ferré, Poète et rebelle* est un livre inutile. Et nous avons commis quelques lignes inutiles pour signaler une déviation conseillée.



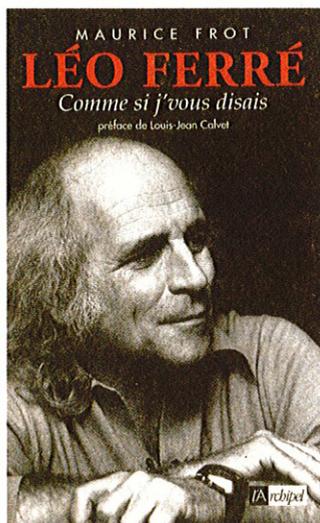
Léo Ferré, Poétique du libertaire

Il y a grand profit à prendre ce livre à la suite de Perrin : on se maintient dans l'inutile, l'approximatif, l'erroné. Le livre de Michel Perraudau – « livre d'un écrivain en hommage à un autre écrivain » avertit, en toute simplicité, la 4ème de couverture – est composé de deux parties : une cinquantaine de pages découpée en quatorze chapitres livrant le Ferré de l'auteur, une vingtaine reprenant huit textes archi-connus de Ferré. On disait l'inutile, il faudrait évoquer, aussi, le boursoufflé et le schématique. Le boursoufflé par l'amoncellement des citations, l'assemblage des références, un verbiage continu, une poésie de pacotille. Le schématique, sur les déclinaisons du mot « ferré », la récurrence du « loup » dans les textes ferréens, le découpage de la carrière en deux périodes, le rapprochement de Ferré avec Gainsbourg, en particulier sur cette trouvaille de Perraudau : tous deux ont écrit un seul roman dont « le titre est composé identiquement : un prénom et un nom, *Benoît Misère* et *Evgénie Sokolov* » ! Étonnant, non ? Circulez, il n'y a rien à lire, rien à écrire.

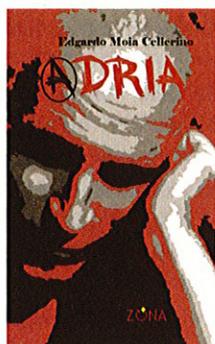
Léo Ferré, Comme si j'avais dit

Comme si j'avais dit de Maurice Frot (L'Archipel, 2008) est la réédition de *J'ne suis pas Léo Ferré* (Le Fil d'Ariane éditeur) à quelques points près : le titre, la préface de Louis-Jean Calvet (artisan de cette réédition), l'insertion des notes originelles dans le corps du texte, la suppression des chiffres découpant les chapitres, quelques détails encore.

On sait la place qu'a tenue l'homme de Château-Landon auprès de Ferré, le long compagnonnage, puis « l'érosion, l'usure banale » de ce vieux couple. Ceci donne un livre aux allures de « souvenirs cassés », à la fois biographie de Ferré et radioscopie de Frot. Cela fait-il un bon livre Ferré ? On reste sur la réserve malgré toute la sympathie que l'on a pour ce Macoute, bois massif plus



que contreplaqué. Le propos est, certes, « de première main », c'est « un témoignage intime de sentiment ». Mais au-delà ne ressortent qu'un lot d'anecdotes rebatues, de textes recyclés : des textes de Ferré, *Je donnerais dix jours de ma vie*, les « Paroles de Léovangile », des textes de Frot utilisés pour *Il n'y a plus rien*, pour le long box *Thank you Ferré*, *Léo forgeron de l'enfer*, *Régisseur de basard*. *Comme si j'avais dit* reste cependant comme une trace d'émotion laissée par un des deux grands complices du Ferré sur route et sur scène.



Léo Ferré Roman

Une nouvelle (2007) et un roman (2008) mettent deux chansons de Ferré au plus près de deux histoires amoureuses.

Dans son recueil *Retour à Volonne* (éditions Le bruit des autres) Kalouaz raconte dans *La Marée qui revient* une brève rencontre entre un soldat et une fille perdus. L'héroïne, dans cette relation impossible, entend lui revenir *La Mémoire et la mer* et revoit le départ, il y a quinze ans, de l'autre qui se terre en la « jetant à l'orphelinat ». La nouvelle court sur cinq pages, joue d'une marée érotique, d'une blessure qui se creuse dans une écriture enfiévrée. Ahmed Kalouaz a depuis longtemps un projet théâtre sur Ferré. Cette nouvelle nous met, sensuellement, l'eau à la bouche.

Adria (éditions Zona) est le premier roman d'Edgardo Moia Cellerino. Un soir, Léo Ferré chante au Piccolo de Milan, il interprète *Avec le temps* et fait revenir dans l'esprit d'Edgardo l'image d'Adria, la seule femme jamais aimée. La suite, en italien, dans ce roman orné en couverture d'un *C'est un Léo en rouge...*

Brel Brassens Ferré Trois hommes sur la photo



On a tout dit, tout écrit sur la rencontre du 6 janvier 1969, ce pseudo « sommet », ce moment « mythique », ce « G3 » de la chanson française, décliné jusqu'à plus soif, mis en revue, en radio, en poster, en livre, en scène, exagéré, fantasmé, usé.

Le cinéma jusqu'alors s'était tenu à l'écart. Une jeune documentariste, Sandrine Dumarais, a souhaité un regard neuf, un pont jeté entre 1969 et 2008. Son film de 52 minutes, avant un passage sur FR3 en janvier 2009, a été diffusé en octobre 2008 sur les chaînes belge (RTBF) et suisse (TSR).

Il faut l'écrire en préambule, Sandrine Dumarais a fait de *Brel Brassens Ferré Trois hommes sur la photo* – elle en est l'auteur/réalisateur – cinématographiquement parlant, un moment de sensibilité et d'élégance.

Le choix des matériaux a été resserré à l'essentiel : la bande-son de l'entretien, les photos par dizaines, les planches-contacts, quelques extraits de chansons, d'autres entretiens des trois artistes, la rencontre avec Jacques Higelin, Hervé Trinquier, Mario Poletti, Gérard Jouannest et Juliette Gréco, François-René Cristiani et Jean-Pierre Leloir, quelques extérieurs parisiens, la rare et délicate voix en off d'Irène Jacob. L'auteur/réalisateur a donné de cette rencontre l'exceptionnel comme le vide ou le mensonge, grâce à un montage dans l'esprit de Robert Bresson « Passage d'images mortes à des images vivantes. Tout refléurit ». La rencontre reste ce qu'elle était, le film en est un refléurissement tardif, d'autant plus surprenant.

Il y a, donc, *Trois hommes sur la photo*, trois hommes dans le magnéto, il y a, surtout, Juliette Gréco « qui est belle

comme un soleil », le blanc de son visage et de ses mains, le noir de ses cheveux et de sa robe, se détachant sur une vitre qui renvoie le vert des arbres, le bleu du ciel : un poème ! Elle les écoute et fait tomber les masques. Ils parlent, elle décode. Il faut la voir réagir aux minauderies des trois sur leur métier, avec ses mimiques, ses hochements de tête : « Je fais des chansons... je suis un chansonnier... si on me dit que je suis poète, moi je veux bien » et malgré le « ça reste des chansons » de Gérard Jouannest, elle traduit : « Ils savent qu'ils sont poètes... nous qui les écoutons, qui les servons, on sait bien que ce sont des œuvres d'art ». Il faut l'entendre devant les énormités proférées sur les femmes : « Menteurs... n'importe quoi... c'est désopilant... ils sont marrants... et Léo qui en fait un max, un opéra ». Bien sûr, on se disait ça depuis belle lurette, mais le regard, « le jeu », l'intelligence de Juliette Gréco concluent la rencontre. Elle y met un post-scriptum, décolle l'affiche et en montre les dessous, la vérité. Il y avait dans cet entretien de l'artificiel, Gréco y remet le naturel.

C'est la réussite, aussi, de ce film de dire la vérité sur ces trois artistes « enfants, fragiles, vulnérables, féminins, exemplaires, libres, responsables ». Certains de ces mots souvent à eux accolés, d'autres plus rares, plus vrais. Gréco parle encore de leur envie de « séduire encore plus forts que chez certaines femmes ». François-René Cristiani s'interroge sur leur pérennité, ce sont des artistes « rassurants, authentiques, vrais ». On ne veut pas « qu'ils disparaissent pour supporter le reste » conclut-il... (Merci à Claude-Alain Frund qui nous a permis, dès le passage sur la TSR, de voir ce film).

Mon Ferré – rubrique inaugurée avec le texte de Bruno Ruiz *Je ne l'oublierai jamais* (CLN n° 8) – est ouvert à ceux et celles qui voudront mettre des mots sur leur compagnonnage avec Ferré, raconter un bout de chemin, poser une fleur. Ce ne sera pas une remise de décoration, plutôt un geste fraternel. Après Bruno Ruiz, Jean Vasca a accepté notre invitation à dire son Ferré.

Mes années Ferré

Mes années Léo

Aux frangins d'la night !

Moi qui ne suis guère un « métamec » de l'anecdote, une fois n'est pas coutume, je sors du bois, je lâche mes loups. Puisqu'on m'invite à m'exprimer sur Léo Ferré, et puisque tout (ou presque) fut dit sur ce sujet, il m'a semblé, modestement, que mon histoire personnelle avec lui serait un témoignage recevable. De toute façon, j'ai eu plaisir et émotion à me replonger dans toutes ces années à l'écoute d'une voix qui résonne toujours en moi. Avec le temps, va, rien ne s'en va...

Mes années Ferré

Dans les années cinquante, mes rudes hivers à Charleville et mes « colos » le long de la Meuse ou à Quiberon avec le Père Duval, sa Citroën « fend la bise », « *customed hippy* » avant la lettre, son litron, sa guitare et ses chansons. Puis assez vite, Salvador et sa guitare beaucoup plus virtuose, qui chante déjà *À Saint-Germain des Prés* et *La Chanson du scaphandrier*, puis un scandinave, Serge Singer, sur une péniche sur la Seine, avec une guitare étrange venue d'ailleurs, Trenet, bien sûr, roi de toutes les radios à l'époque, ensuite Félix Leclerc. Un soir dans le poste, le dernier épisode d'un feuilleton de Dac et Blanche, *Où sont passées les neiges d'antan ?*, où apparaît pour la première fois sur les ondes un certain Georges Brassens qui chante Villon puis quelques chansons (*La Mauvaise réputation*, etc.) ; il sue à grosses gouttes dans le micro, ça s'entend, et bredouille quelques mots pour l'interview.

Je suis déjà à Paris, c'est 1953-1954, l'abbé Brel arrive, petite moustache, guitare au son métallique, on l'écoute avec ferveur. 1955-1956, enfin Ferré vint ! Une émission de Francis Claude, *Monsieur Flûte a compris*, une sorte de personnage genre « Plume » de Michaux, incarné par Maurice Biraud, prétexte à diffuser des chansons (Brassens, Brel, Leclerc, etc.) et surtout, chaque fois, Ferré. Je suis à l'affût, dans *La Semaine radiophonique*, qui annonce tous les titres des chansons et le nom des auteurs-compositeurs. Enfin, Ferré donc. Une évidence, un univers unique, un lyrisme, qui traversent mon adolescence. J'écoute le premier 33-tours du Chant du monde. Et ça continuera ainsi jusqu'à l'ultime. Rue de Vaugirard, revenant du lycée Buffon, je m'arrête devant la vitrine d'un petit disquaire. Il y a toujours un nouveau super 45-tours Odéon. Je les ai toujours tous. Dans le désordre : *L'Étang chimérique*, *Le Guinche*, *Java partout*, *Mon camarade*, *Le Parvenu*, *La Vie moderne*, *Mon p'tit voyou*, etc.

Écoutés jusqu'à la corde, appris par cœur, adaptés à la guitare, chantés tous les samedis à la Mouffe, chez Paul, rue du Pot-de-Fer, un bistrot qui sera le premier quartier général de notre petite bande (un peintre, un photographe, un chanteur poète). Dans le poste encore, une émission retransmise en direct de Strasbourg, *Vive la poésie*, de Philippe Soupault. Ferré chante notamment *La Poésie fout l'camp*, *Villon !* qu'il n'enregistrera jamais. Je n'en connais que deux versions, celle du duo Serge et Sonia sur un 45-tours BAM et celle plus tard, je crois, de Catherine Sauvage. Je la chanterai toujours dans mes futurs récitals et l'enregistrerai en 1993.

Filons maintenant dans les années 60.

Janvier 1961 : théâtre du Vieux-Colombier, récital en deux parties. Première partie : velours noir – il attaque avec *La Poésie fout l'camp...*, un projo rouge dans le dos. Deuxième partie : costume gris, chapeau melon, badine – *Les Belles indifférentes*. Les musiciens : guitare, Rosso ? Accordéon : Cardon ou Carrara ? Contrebasse : Fred Hermelin dont je connaîtrai plus tard le fils, Christian, qui sera mon ingénieur du son pour RCA. Je suis assis à côté de Maurice Chevalier. À l'entracte, je le suis jusqu'à la loge. Ils se congratulent et je fais dédicacer *Poète... vos papiers !*

Quelque temps plus tard, en 1965, un récital dans le cadre du festival du Marais, dans la cour de l'Hôtel de Sully, il chante notamment *Vingt ans*. Je vais le voir à la fin du récital et lui donne mon premier disque 25-cm et une longue lettre. C'est Madeleine qui prend le tout... Plus tard encore, la Mutualité, des excités veulent couper les câbles du micro, y'a d'la bagarre dans l'air. Ferré tapant du pied : « Je chanterai quand même ». On frôle le coup de poing, puis ça se calme.

Et puis, c'est l'attente du disque Barclay tous les ans et les récitals et les rares apparitions TV. Les émissions de Bérinmont (*Avant-premières*). Tant de chocs, *Rutebeuf*, *Thank you Satan*, *Les Fleurs du mal*, *Franco la Muerte*, *T'es rock coco*, *La Mort* (« Avec sa faux des quat' saisons »), etc. Jusqu'à la rencontre.



Mes années Léo

1969, ainsi débutent mes « années Léo ». Après Bobino, dîner chez Rosso (Mimi, mon orchestrateur, mon ami, mon guitariste préféré – avec et sans jeu de mots !). Je suis assis à côté de Léo. Ils échangent des blagues en monégasque. On parle, on évoque. Je lui cite des titres qu'il a plus ou moins oubliés. Se tournant vers Mimi, « Celui-là, c'est un collectionneur de la tendresse » lui lance-t-il. Une première rencontre tellement émouvante pour moi.

Campus spécial avec Michel Lancelot, *Prospective 70* avec Bertin, Manset, Tachan, Robrecht et moi. Enregistrement toute une après-midi. On parle entre autres des trois grands, Brel, Brassens, Ferré. Et l'émission devient à l'antenne : « Les jeunes loups de la chanson française »... On y entend, après montage, des propos sur Ferré style « anar en Rolls », etc. Je suis pratiquement le seul à le défendre. Léo entend l'émission et pique une colère, le lendemain, à l'antenne, nous fustigeant tous sans exception. À mon tour indigné, je saute dans ma 2 CV et fonce au Don Camilo où il chante tous les soirs. Maurice m'accueille dans la loge et nous nous expliquons, Léo et moi. Il me serre dans ses bras en disant : « On est des aigles » et me fait passer dans la salle pour écouter pour la première fois *La Mémoire et la mer*. Je le retrouve ensuite dans plusieurs festivals, à Beauvais en 1973, puis à Montauban et plusieurs fois à Bastia.

En 1992, je donne un récital au Café de la danse. Il m'envoie, sur du très beau papier, un petit texte de présentation : « La poésie fout l' camp Vasca... ». Il chante début août à Sauve, dans le Gard. Je ne peux aller l'entendre puisqu'à la même heure, je chante à Barjac dans le festival que je viens de créer avec le maire, Édouard Chaulet.

En 1993, nous sommes convenus d'un petit séjour à Castellina. Début juillet, coup de fil de Marie-Christine, me confirmant les dates au mois d'août et Léo étant fatigué, me transmet ses remerciements pour lui avoir envoyé une copie du 45-tours de Mouloudji avec quatre chansons (paroles Moulou, musique Ferré). 14 juillet 1993, un ami de mon village me téléphone et m'annonce la nouvelle. Il est tard, (vers 11 h). J'allume le poste sur France Inter, j'entends Julien Delli Fiori dans une émission spéciale qui durera une partie de la nuit et diffusant les chansons de Léo. Nous sommes atterrés. Coup de fil à Castellina. Je tombe sur Mathieu, on bredouille.

Quelques bribes en vrac, pour la route.

Mars 1974 : dîner chez moi avec Popaul et Maurice. À l'apéro, on jure qu'on ne parlera pas de Léo. À peine au dessert, c'est foutu, on ne parle que de lui jusqu'aux aurores.

À Bastia en 1991, sortant d'un resto, je l'aide à traverser la route (il a des douleurs dans les genoux), l'ayant trouvé éteint pendant le repas, je lui balance : « On dirait que tu es déjà sur la planète Mars ». Me pressant fort le bras, il me chuchote : « T'as tout compris ».

1999 : Castellina. Marie-Christine nous accueille avec chaleur et tendresse. Soirée passée sous la tonnelle, Chianti et grappa maison. On participe au jeu des interprètes (tous les interprètes sont réunis sur des CD, par Mathieu ; le jeu consiste à les reconnaître).

Plus tard, à Bastia toujours, récital Ferré de Renée Claude. Nous sommes avec Marie-Christine. Elle nous fera écouter une cassette dans la voiture. Ce sont les fameux inédits de Baudelaire.

J'en passe et je passe au poker de la mémoire, histoire de ne pas trop charger la barque.

Il m'a donc accompagné depuis ma prime adolescence. C'est plutôt rare un tel compagnonnage, une telle complicité et une telle fidélité.

Un soir du 14 juillet 2008, à l'écoute du journal de France-Culture de 22 h, Jean-Louis Crimon diffuse le début d'*I/ n'y a plus rien* et rappelle le quinzième anniversaire de sa mort, avec des mots émus et bien sentis. À croire qu'il y a encore quelques humains fréquentables dans les média. Amen !

Allez, Léo, tout bêtement, je t'embrasse.

Jean Vasca

Chanson

UN MENDIANT, UNE RUE INFECTE qui sent les langes et le reste, un orgue, – une fille, deux filles, toutes les filles du monde, les belles, les laides, les douces, les hyènes, – un orgue –, ceux qui vont à leur bureau, ceux qui n'y vont pas, le boucher, le marchand de couleur, le bistro avec son Bon Dieu –, un orgue –, Monsieur l'Abbé qui croit au père Noël, Mademoiselle Léontine qui croit à Monsieur l'Abbé –, un orgue, un ORGUE, un ORGUE, qui pleure, qui gueule, qui grince, qui chante, qui rit, qui meurt au coin de la rue là-bas, loin. Et tous les bruits, et toutes les chances, et toutes les saloperies, et toute la vie qui s'étale comme une vraie maladie.

Orgue de Barbarie, tu chantes pour moi seul, dans cette ville usée, usée comme toi même. Mais regarde, regarde. Écoute, écoute, la dégueulasserie qui coule dans le caniveau, ça fait glou, glou, glou. Et tu pleures toujours, ça fait floc, floc, floc, et tu pleures encore. Mais, nom de Dieu, arrête... Et fous-toi à rigoler, ça les fera trembler !

Une chanson est née dans la révolte, dans la joie, dans le bleu du ciel qu'on ne voit déjà plus depuis la rue vieille comme les cœurs lassés. Sur des paroles vives, une musique se modèle ou ne se modèle pas. La chanson populaire monte de la rue comme une plainte, elle vit dans cette rue, elle y dort, elle y couche. Faisant l'amour de-ci de-là avec la cloche du coin sur les berges ou non de la Seine... La Seine, ce fleuve sale et plein des couleurs impossibles de la grande ville qui n'en peut plus et qui s'en va tout en eaux vers les bouches du monde. Chanson douce, chanson monotone, chanson de sang, chanson de fièvre, chanson idiote, chansons de pierres, raclure des pauvres cervelles qui se sont tues. Dans le ciel d'automne s'inscrivent en lettres éblouies, des lettres révélatrices ; un chant immense comme toutes les mers du monde sonorise ce poème trop humain qui crève l'azur, là-haut, très loin, là où il n'y a absolument rien que le bonhomme en bleu qui danse le boogie-woogie de la honte et de l'impuissance.

Chansons, donnez des lèvres nouvelles, immaculées, des lèvres qui auront le droit de baiser à pleine bouche la Beauté et la Vérité. Que mes doigts tissent le fil de l'éternelle sagesse sur un piano souffreteux, dont les accords sembleront s'éterniser comme des vagues fatiguées sur les rives du pauvre monde. Piano faux, piano droit, piano noir, piano rouge, rouge comme des millions de cœurs broyés aux hachoirs européens. Piano loué, piano non payé, piano saisi, piano sali, laisse-moi pleurer, laisse-moi chialer toutes mes larmes qui suintent.

*Dans un bouge à peine connu
J'ai cueilli l'or de tes prunelles
Et j'en ai fait une aquarelle
Qui restera comme invendu !*

Mais j'ai gardé pour moi la chanson maléfique dont la plainte inconnue a sonné comme un glas, un glas de cathédrale au soir, dans les automnes de mes sombres desseins, de mon ivresse trouble. Et je dirai Amour, et je ferai toujours ce que l'on n'ose plus et ce qui sent l'usé. Tes Yeux auront la couleur grise des jours pareils aux jours, du quotidien inutile et héroïque qui fait que le beefsteak est saignant à l'étal, est sinistre dans la poêle. BLASPHEME, QUAND MÊME JE T'AIME, et je ne bute pas sur la rime fatale. Le Larousse illustré de mon cœur s'est fermé aux petites pages roses : « ULTIMA VERBA ».

En FA, en MI majeur, mineur, que m'importe, puisqu'il m'est impossible que cela ne soit pas. Mes doigts emprisonnés aux claviers du hasard frappent des mélodies dures comme la pierre, et cette pierre je la lance à la tête de ceux qui n'ont pas le courage de se voiler la face devant la bouffonnerie et l'inconséquence de leurs actes grotesques.

Ils seront ceints de ma musique, ils en souffriront, mais, prisonniers éternels, ils n'auront de cesse que je m'en aille en déliquescence pour qu'ils reprennent leur Liberté de Pacotille. ILS NE VEULENT pas la vérité. Et pourtant elle est si douce à l'oreille du sage et du simple ; ILS NE VEULENT pas qu'on leur mette le nez dans leur ordure parce que l'ordure ça sent mauvais et ça dégrade. ILS PRÉFÈRENT L'OR qui n'a pas d'odeur. Et l'or ne peut pas se mettre en musique. Décidément, ma chanson, tu n'es pas de saison. Tourne le coin de la rue et je tournerai la page.

Chanson tu es œuvre d'art. Tu coules dans les veines du monde, tu charries dans ces canaux immenses toutes les merdes solennelles et tu viens te purifier au cœur de la cité, jusque dans les bas-fonds où là, tu renais à nouveau. Salie dans les palaces, souillée aux bidets des marquises tu reviens toujours, parce que c'est ta loi, parce que tu grandis à la lueur de nos misères et de nos voluptés primitives.

*Si j'avais les yeux du Bon Dieu
Je me les crèverais
Et pour amuser les curieux
Je les leur donnerais.*

Mais je suis déjà aveugle !

*Si j'avais les mains du Bon Dieu
Je me les couperais
Et pour amuser les curieux
Moi, je les leur coudrais.*

Avec une machine « Singer » :

*Si j'avais la voix du Bon Dieu
Je l'humaniserais,
Et dans le micro des pouilleux
Je l'emprisonnerais.*

Imparfait de l'indicatif présent. Forme conditionnelle. Compris.

Et si j'avais un levier assez solide et que je m'appelle Archimède, il se chanterait dans l'espace une drôle de chanson.

Léo Ferré

Une drôle de chanson

En février 2007 est arrivé sur le site ebay ce texte de Léo Ferré, extrait d'un hors-série d'une revue imprimée à Monte-Carlo, datée de novembre-décembre 1946, qui ne devait connaître que deux numéros, *Polyèdre, revue d'art et d'action* : une cinquantaine de pages, des poèmes de Prévert, de Ribemont-Dessaignes et, entre autres, *Chanson*. Jamais avant 2007, on n'avait signalé l'existence de ce texte. Une prose de 1946 : il y avait intérêt à regarder de plus près.

En 1946, dans une décennie Ferré plutôt musique, une douzaine de chansons ont déjà été composées : *L'Histoire de l'amour, Petite vertu, Le Temps des roses rouges, On change à la Bastille, La Vénus du carrefour, L'Inconnue de Londres, Le Carrousel du temps perdu, L'Opéra du ciel, Suzon, Ils broyaient du noir, Moi j'vois tout en bleu*. *Chanson* est sans doute l'un des premiers textes en prose de Ferré : il se compose d'une centaine de lignes incluant quatre quatrains, le premier nous est inconnu, les autres sont extraits de *L'Opéra du ciel*, avec, probablement, une erreur : plutôt que, dans le deuxième quatrain « Et pour amuser les curieux », vers déjà employé dans le premier, il était légitime d'attendre « Et pour aider les pauvres gueux ». Comme le dit la chanson ! Comme l'appelle le bon sens. Nous avons, par ailleurs, corrigé deux coquilles : le texte de *Polyèdre* écrivait : « et je ne butte pas... tu charries dans ces canaux » et enlevé la NDLR après « Singer » : « publicité non payée ».

Par quel bout prendre *Chanson* ? Par les deux, par le titre et par le dernier mot, par les multiples relais du mot-titre à chaque fois précisé d'un déterminant, d'un singulier ou d'un pluriel, d'une apostrophe. *Chanson* a des allures de générique : la poésie et la musique sont créditées, mais pas encore mises en situations, en voix et en scène. C'est le texte d'une naissance, les premiers pas et la stabilité seront pour plus tard. On y retrouve, en instantané, des amorces de théâtre, d'essai ou d'article, de... chanson, peut-être. C'est un texte polyphonique qui s'aventure dans un décor installé, qui plante des jalons.

Il y a plein de fils à tirer. On s'en épargnera certains : les tournures qu'on retrouvera dans des textes à venir, le goût pour les listes et l'énumération, les soulignements et l'insistance. Un lexique ouvert, une syntaxe arrangée. Chacun ira de son inventaire et de ses pistes. On verra surtout l'omniprésence d'un système duel : la dégueulasserie et l'or, l'orgue et le piano, la chanson populaire et la chanson œuvre d'art, et encore, dans le désordre, le haut et le bas, les rires et les pleurs, même le bon Dieu et le père Noël, et d'autres, une dualité qui allie les paradoxes, qui se résume à l'oxymore « les merdes solennelles », comme un écartèlement obligatoire, comme la signature d'un refus et d'une rupture. Il y a dans *Chanson* une posture d'artiste qui se dessine, une mélancolie qui se traîne, une lucidité désenchantée.

Il ne faudrait pas demander à *Chanson* plus qu'il ne peut donner. Ce n'est pas un manifeste, plutôt un passage, une bande-annonce, des images qui iront au bout d'elles-mêmes et prendront bientôt leurs formes dans un montage « provisoirement définitif ». C'est le *J'arrive* de Ferré, son avant-propos à une œuvre, à « une drôle de chanson ».

François André

Une drôle de chanson (bis)

Ce premier texte est publié par Léo Ferré (sauf nouvelle découverte éventuelle) exactement au moment où, âgé de trente ans, il commence à chanter, à Paris. Ce qui d'ailleurs ne prouve strictement rien puisqu'il s'agit ici d'une date de publication et qu'elle n'est pas forcément celle de la rédaction.

La première évidence est qu'il s'agit d'un texte en prose. Or, ce texte en prose s'intitule *Chanson* et ce n'est pas uniquement parce qu'il est question ici de la chanson. Ce serait alors un titre bien plat. Il y a déjà assimilation de la prose et de la chanson et c'est une pierre de plus dans le jardin de ceux qui s'obstinent à distinguer de prétendues périodes chez Ferré. Son plus ancien texte connu annonce la couleur. Il s'agit de « la chanson maléfique dont la plainte inconnue a sonné comme un glas, un glas de cathédrale au soir, dans les automnes de mes sombres desseins, de mon ivresse trouble ». C'est déjà une « prière inversée », c'est aussi, déjà, l'appel aux *Cloches de Notre-Dame*. Qu'on en juge par cet autre extrait : « Une chanson est née dans la révolte, dans la joie, dans le bleu du ciel qu'on ne voit déjà plus depuis la rue vieille comme les cœurs lassés. Sur des paroles vives, un musique se modèle ou ne se modèle pas. La chanson populaire monte de la rue comme une plainte, elle vit dans cette rue, elle y dort, elle y couche. Faisant l'amour de-ci de-là avec la cloche du coin sur les berges on non de la Seine... La Seine, ce fleuve sale et plein des couleurs impossibles de la grande ville qui n'en peut plus et qui s'en va tout en eaux vers les bouches du monde. Chanson douce, chanson monotone, chanson de sang, chanson de fièvre, chanson idiote, chansons de pierres, raclure des pauvres cervelles qui se sont tues. Dans le ciel d'automne s'inscrivent en lettres éblouies, des lettres révélatrices ; un chant immense comme toutes les mers du monde sonorise ce poème trop humain qui crève l'azur, là-haut, très loin, là où il n'y a absolument rien que le bonhomme en bleu qui danse le boogie-woogie de la honte et de l'impuissance ». La révolte, la joie, le bleu (*Moi, j'vois tout en bleu...*), les cloches, la Seine. On tombe même, dans les derniers mots, sur « le petit bonhomme en bleu » de *Martha la Mule* qui, faut-il le préciser, n'a jamais été une mule. Le piano de *La Vie d'artiste*, le voilà : « Piano faux, piano droit, piano noir, piano rouge, rouge comme des millions de cœurs broyés aux hachoirs européens. Piano loué, piano non payé, piano saisi, piano sali ». La chanson *Barbarie* est ici en un fragment : « Orgue de Barbarie, tu chantes pour moi seul, dans cette ville usée, usée comme toi-même ».

Et puis, la prose est semée de vers parce que, déjà, l'éclatement des cadres convenus est là. Sur le rythme, le phrasé même de *L'Opéra du ciel*, voici : « Dans un bouge à peine connu / J'ai cueilli l'or de tes prunelles / Et j'en ai fait une aquarelle / Qui restera comme invendu ». D'ailleurs, le bouge en question renvoie aussi à l'atmosphère de *L'Inconnue de Londres*, voire de *De sacs et de cordes*. L'imprécateur se dissimule à peine. Il a beau faire, il est déjà « un immense provocateur » qu'il faut entendre : « Mes doigts emprisonnés aux claviers du hasard frappent des mélodies dures comme la pierre, et cette pierre je la lance à la tête de ceux qui n'ont pas le courage de se voiler la face devant la bouffonnerie et l'inconséquence de leurs actes grotesques ». L'attitude du prophète déçu est présente à son tour : « Ils seront ceints de ma musique, ils en souffriront, mais, prisonniers éternels, ils n'auront de cesse que je m'en aille en délire de cécité pour qu'ils reprennent leur Liberté de Pacotille. ILS NE VEULENT pas la vérité. Et pourtant elle est si douce à l'oreille du sage et du simple ; ILS NE VEULENT pas qu'on leur mette le nez dans leur ordure parce que l'ordure ça sent mauvais et ça dégrade. ILS PRÉFÈRENT L'OR qui n'a pas d'odeur ». Le ton est déjà incantatoire. Il n'est pas nécessaire d'attendre *Le Chien*, moins encore *Il n'y a plus rien*. Et l'usage des capitales pour signifier, typographiquement, une modulation de la voix, le voilà déjà mis en œuvre.

Trois quatrains de *L'Opéra du ciel* se pressent maintenant à la clause. Cela met à bas – si ce pouvait être définitivement ! – l'absurde théorie du « pain perdu » que Frot a fait naître et qui a tant été reprise. Or, tous les auteurs, sans exception, pratiquent ainsi. On n'a jamais vu un menuisier jeter un morceau de bois qui peut encore servir. C'est simplement une manière – comme une autre – de travailler, de créer un texte littéraire. Il faut n'avoir jamais écrit pour croire qu'un auteur s'installe à sa table et rédige son œuvre, de la première à la dernière page, dans cet ordre. Tout est collage, repentir, montage.

Le texte se clôt sur une provocation relativement douce dans sa forme, mais cependant définitive. L'artiste nous prévient : « Et si j'avais un levier assez solide et que je m'appelle Archimède, il se chanterait dans l'espace une drôle de chanson ». Le levier, il l'a vite trouvé, et sa « drôle de chanson » qui est la totalité de son œuvre (textes, musiques, publications, spectacles, chant), nous l'entendons depuis longtemps.

Il n'y a décidément qu'un Léo Ferré, sans périodes, sans cloisonnements. Chaque fois qu'un inédit (ou presque) est révélé, on s'en convainc davantage.

Jacques Layani

La Chanson du Mal Aimé a été donné le samedi 22 novembre à la salle Poirel, à Nancy. Nous présenterons cette interprétation de l'oratorio de Léo Ferré sur le poème de Guillaume Apollinaire. Pour la première fois, depuis 1985, sans Léo Ferré à la baguette.

Enrico Médail a enregistré un double CD, le premier, *Enrico Médail canta Léo Ferré : Vent'anni, Piccina, I Ricordi, Pépée, Col tempo, Questa ferita, Niente piu, Tu non dici mai niente, La Poesia, La Gelosia, Lo Sputo, La Memoria e il mare*. Le deuxième, *Enrico Médail canta i poeti : La Stanza, Arte poetica, Il Manifesto rosso, Spleen, Come ad Ostenda, I Seduti, Povero Rutebeuf, A diciasette anni c'è poca serietà, Le Campana (e) La Gitana, Green, La Morte degli amanti, I Poeti di sette anni*. Trente-deux ans après *Ne Dio ne padrone !* La sortie devrait intervenir en 2009.

GIAM
Gradus Ad Musicam
chœurs et orchestre Nancy

Léo
FERRÉ

Da Chanson
du Mal-Aimé
poème d'Apollinaire

Laurent MALOT

Célia PIERRE soprano Claude DARBELLAY baryton
Chœur & Orchestre Symphonique GRADUS AD MUSICAM
Direction François LEGÉE

Samedi 22 novembre 2008 à 20h30 Salle Poirel Nancy

José Corrêa proposera sa version *Mon Ferré* en mots et en dessins.



Une étude de Francis Delval s'attachera à la composition des versions successives de *La Mémoire et la mer*.