

Léo Ferré, écrivain-parolier

Stéphane Gauthier

Number 59, Winter 1994

Écrivains - Paroliers

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/13992ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gauthier, S. (1994). Léo Ferré, écrivain-parolier. *Moebius*, (59), 115–132.

LÉO FERRÉ, ÉCRIVAIN-PAROLIER

Stéphane Gauthier

Un professeur demandait un jour à sa classe d'apprentis en littérature à quoi renvoyait une sonate de Bach. Perplexes que nous étions, ce que nous ne saisissions et ne comprenions pas prenait racine dans la question même; les mots nous manquaient pour répondre, et pour cause. Nous cherchions à tout prix un point d'appui, un référent, pour éviter de répondre simplement : «Monsieur, c'est l'inspiration»; cela aurait été trop facile et trop peu rationnel pour les étudiants en herbe que nous étions. Nous avons, depuis ces premiers balbutiements, rencontré des linguistes qui se sont posé les mêmes questions sur les fondements de la langue et le sens profond, voire originel des mots. Jakobson a d'abord proposé dans ses *Six leçons sur le sens* d'étudier les rapports entre le mot et le sens qu'il contient. Posé ainsi, le problème ouvrait une voie fertile dans l'approche qu'il privilégie. C'est ainsi qu'on a vu naître le structuralisme. Mais la question de la sonate demeure, à moins de comprendre que l'on pénètre dans un autre lieu, un autre système de codes; celui de la musique par opposition à celui de l'écriture. George Steiner dans *Réelles présences* se pose précisément cette question :

Qu'a le langage, tout adroitement qu'il soit manié, à dire en regard de la phénoménologie de la peinture, de la sculpture, ou de la structure musicale? Comment le *modus operandi* d'un tableau ou d'une sonate peut-il, tout simplement, être verbalisé?¹

et il constate que l'homme, «lorsqu'il parle de musique, le langage est inadéquat».² Préoccupé lui aussi par le sens de la musique, Claude Lévi-Strauss affirme que «l'invention de la mélodie est le mystère suprême des sciences de l'homme».³ Devant cette apparente difficulté de *dire* ce qu'est la musique, nous savons que cela ne signifie pas pour autant que les deux formes d'expressions sont incompatibles. Au contraire, elles s'appellent et se complètent lorsqu'elles sont réunies, toutes deux (poésie et musique) tendant vers le même désir, la même aspiration à l'autodétermination. Prenons l'exemple en poésie de Verlaine qui «fredonne» dans son *Art poétique* : «De la musique avant toute chose». Et en musique, Debussy qui s'inspire du «Clair de lune» de Verlaine pour créer une musique.

Or, certains maîtrisent les deux formes et l'expriment par ce qu'il convient d'appeler la chanson. Mais l'institutionnelle grande Culture ne la reconnaît pas à l'égal de la poésie et de la musique. À preuve, le «Clair de lune» de Verlaine mis en musique par Debussy est valorisé par l'institution littéraire.⁴ Cette instance de consécration n'inclut toutefois pas dans ses rangs l'interprétation qu'en fait Ferré qui non seulement met le poème en musique mais le chante aussi. C'est ici que Paul Zumthor introduira pour nous dans son *Introduction à la poésie orale* un élément qui sert de pont entre l'écriture et la musique : l'oralité.

C'est ce lieu de communication et d'échange entre le verbe et la musique, entre la poésie écrite et la poésie chantée que nous nous proposons d'étudier dans les pratiques combinées de l'écrivain et du parolier. Léo Ferré, poète, chanteur et musicien, monument de la chanson française, a rempli admirablement ce rôle. Ce sont donc les phénomènes opérants qui agissent dans la double fonction que pratique Ferré qui nous préoccuperont davantage. Quels transferts s'effectuent lorsqu'il change d'art. Ou change-t-il vraiment d'art? La question peut se poser dans la mesure où l'écriture et la mélodie dépendent l'une de l'autre. Il s'agit donc de comprendre certains de ces phénomènes et de les illustrer. Pour ce faire, nous aborderons ce que Ferré dit dans ses écrits pour ensuite examiner comment

il le chante ou le récite. Décortiquer donc la chanson ou la poésie chantée pour découvrir son sens (voir le tableau 2.1).

Les études de Paul Zumthor (sur la poésie orale), de Roman Jakobson (sur le son et le sens), de George Steiner (sur les arts du sens) ainsi qu'un atelier d'Alain Doom (un récitant professionnel) seront nos principaux guides.

Pour représenter les éléments biographiques de notre anarchiste, il nous suffira tout au plus de les profiler au fil de ce travail déjà ambitieux. Jalonnée de coups de théâtre pittoresques et haute en couleurs, la carrière de Léo Ferré a toujours résisté aux modes éphémères dont est souvent victime la chanson. Que ce soit par ses spectacles, ses disques ou ses interventions auprès du public, il a toujours su surprendre et choquer et surtout se renouveler. Retenons d'entrée de jeu qu'il a mis en musique les poètes maudits, Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, ainsi que Apollinaire et Aragon, qu'il a dirigé des orchestres symphoniques sur ses pièces et poèmes et qu'il a même composé un opéra dont il assume l'interprétation de tous les rôles sur un album quadruple.

Avec le chantre Ferré, les frontières entre «valeurs» dites populaires et «valeurs» dites de grande Culture sont ébranlées. Tout cadre restrictif éclate violemment et toute muselière se dénoue tendrement. Le poème n'est pas couché inerte sur une page, il est destiné à être chanté. La poésie, dit Ferré, «doit être entendue comme la musique» («Préface»). Il prend donc le pari de cette pratique et trimbale sa poésie dans des mers et des sphères jusque-là rarement traversées.

CE QUE FERRÉ ÉCRIT

Le corpus de notre étude est délimité par le seul roman que Léo Ferré ait écrit, *Benoît Misère*, et un peu plus de soixante textes de chansons, de poésies et de proses récitées, lesquels ont tous été enregistrés.

Correspondances I

«L'art est la meilleure lecture de l'art»⁵, soutient Steiner. Ferré ne fait pas autre chose lorsqu'il pratique la poésie, le roman ou la chanson; il s'inscrit dans le sillage de poètes et de musiciens depuis le XIII^e jusqu'au XX^e siècle. On retrouve dans ses multiples traces des références à une pléiade d'auteurs; il les a lus, intégrés, joués et pratiqués. Nous en avons nommé quelques-uns déjà, et la liste s'allonge avec Rutebeuf, Villon, Ronsard, Shakespeare et Poe chez les poètes; Mozart, Beethoven, Lully, Paganini, Ravel, Wagner et Bartok chez les musiciens, pour ne nommer que ceux-là. Il ne fait pas de doute que Ferré soit imprégné de ces maîtres et qu'ils remontent à la surface dans son œuvre. Lorsqu'il met en musique un poème de Rimbaud, ce n'est pas le fruit du hasard. «Il faut trop de don de soi et une trop grande pénétration du texte afin de trouver la mélodie qui lui conviendra, pour que, dès le départ, le choix ne soit pas infiniment subjectif»⁶, écrit Layani. De multiples lectures dans plusieurs sens pour bien accorder l'instrument de la voix s'imposent. Cette mémorisation devient une mer intérieure qui peut s'exprimer de mille façons, du calme au tempétueux, du limpide à l'opaque, des profondeurs obscures aux miroirs rutilants. Et dans la mouvance du temps et des hommes, la mémoire garantit un pied marin. Steiner va jusqu'à soutenir que l'enjeu est politique et social dans la mesure où «la mémorisation assure la sauvegarde du noyau de l'individualité».⁷ Que l'on apprenne des comptines, des fables de La Fontaine ou plus tard Verlaine chanté par Ferré «permet à une société de rester en contact avec son passé».⁸ Si ce n'eût été de la poésie chantée, osons demander si certains poètes seraient aussi connus aujourd'hui en dehors des cercles d'initiés. De nos jours, avec le moindre effort, le chant peut «tourner» à l'infini pour se graver dans la mémoire de l'auditeur et devient forcément «populaire» (ici nous ne parlons pas de la qualité de ce qui est «ingéré»⁹ car ce qui a de la valeur, croyons-nous, résiste mieux à l'usure du temps).

Combat

Léo Ferré se défend bien des critiques qu'on lui balance sur la transgression de la culture consacrée. D'ailleurs il a réponse à tout et ses réponses peuvent être cinglantes quand elles interpellent, accusent et dénoncent. Qu'on l'accuse bassement de plagiat ne lui donne que des ailes pour crier plus haut et plus fort. Il n'adhère pas aux écoles, il agit. Ferré s'est créé une image et s'est donné une indépendance qui lui valent des ruptures pas moins qu'éclatantes, comme celle avec Breton lorsque sera publié *Poètes, vos papiers*. Les attaques chez lui sont virulentes et il ne manque pas de nommer des noms :

Et j'ai joué au casino les subjonctifs
La chemise à Claudel et les cons dits «modernes»
[...
Il y'a partouze à l'hémistiche mes amis
Et que m'importe Jean Genet que tu bandes

(*Poètes, vos papiers*)

Les textes de «Préface», «Il n'y a plus rien», «La violence et l'ennui» en sont des exemples percutants. De son fiel hargneux, il condamne :

- le pouvoir et l'Ordre;
- l'institutionnalisme et l'impérialisme sous toutes ses formes;
- la Morale;
- le conformisme.

C'est ce qu'il appelle «dégueuler la quadrature» («Night and day») que de faire voler en morceaux les cadres suffocants qui abritent l'hypocrisie du pouvoir dans toutes ses formes. Ainsi il s'exclame : «Il faut DÉCONSTITUTIONNALISER le foutre», «NOUS SOMMES ABSENTS MESSIEURS!», «Ah Paris je ne t'aime plus». Et pour signaler ce combat, il rectifie dans «Préface» : «À l'école de la poésie et de la musique, on n'apprend pas. ON SE BAT!» Dans la provocation, il va jusqu'à prôner l'anarchisme, mais pas l'anarchie au sens péjoratif. Il la définit dans cette formule lapidaire qui cristallise si souvent la force de son verbe : «Le désordre c'est l'ordre moins le pouvoir!» («Il n'y a plus rien»). Dans *Benoît Misère*, le

même paradoxe se manifeste pour tordre l'idée reçue : «Je détenais le mensonge comme d'autres prétendent détenir la vérité. Mon désordre c'était leur ordre et inversement. Je vivais dans l'"anti", j'étais "contre".¹⁰ Et c'est avec une terrible lucidité, «qui vous met le cœur à l'heure» («Il n'y a plus rien»), et un réel désir de transformation qu'il brandit un drapeau comme pour annoncer la mort du pouvoir qui étouffe la liberté et la vie :

Et si des fois le drapeau noir
Sur un voilier en voiles noires
Mettait la flibuste au pouvoir
Ça pourrait changer l'Histoire

(«La mer noire»)

Les appels renouvelés à un certain désordre cachent un profond humanisme et un espoir de voir naître un nouvel homme «dans dix mille ans»¹¹ libéré de ses chaînes. Le poème «Allende» en est un exemple très émouvant et conserve toute son actualité et son urgence. Aussi, à l'opposé d'une certaine violence s'exprime dans des chansons devenues très populaires (certaines ont même joué dans les juke-boxes) une tendre idéalisation de l'amour, de l'érotisme et du plaisir («La lettre», «C'est extra», «Cette blessure», «La "the nana"», «La gitane», «En faisant l'amour», «On s'aimera», etc.). Mais lorsqu'on s'est arrimé au port, après les vagues de l'amour, la tristesse et la mélancolie planent : «le bonheur c'est du chagrin qui repose», écrit-il («Le bonheur»). Et il faut toujours recommencer l'éternel combat de la vie difficile à mener. «Tout au long de l'année, l'âme est gercée et rien n'y fait, ni la musique, ni la couleur du temps, ni le maïs du ciel».¹²

Correspondances II

L'œuvre de Léo Ferré tisse de nombreux réseaux entre la poésie et la prose. Parfois pour dérouter et semer le doute, car c'est dangereux une «révolte [qui] s'encroûte» («Il n'y a plus rien»), d'autres fois pour redire ce qui ne sera jamais assez dit et enfin pour écrire, tout simplement écrire puisque c'est «[s]on djob» («Basta»).

La forme romanesque qu'adopte Ferré ne se conforme pas aux notions reçues du roman qui veulent une intrigue, des péripéties *et* un dénouement. L'écriture est poétique, tant par ses images que par ses multiples métaphores et allitérations. C'est de la poésie en prose qui côtoie le journal intime, les mémoires et le roman psychologique. Benoît Misère, le narrateur, est un homme qui s'écrit, racontant sa jeunesse dans tout ce qu'elle renferme de détail et de pittoresque, de beau et de laid.

Misère, enfant, vit de et dans l'imaginaire; ses lectures secrètes de Voltaire, Sade «page à page, avec la frange des déchirures, amoureuxment»¹³, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé lui procurent un refuge hors du réel et l'inscrivent en faux à la face de l'autorité, durement représentée par «ces invertébrés de la nature»¹⁴ que sont les religieux, vêtus de «leurs sales fringues d'onanistes».¹⁵ Loin d'être bibliophile, il arrache des pages de livres pour les insérer dans la Bible afin de les lire pendant la messe. Il entretient un dialogue intérieur rarement entrecoupé de conversations avec autrui. À la fin du récit, c'est vers un ami imaginaire qu'il se tournera. Le long épisode du pensionnat n'est pas sans rappeler l'enfance de Ferré lorsqu'il était «prisonnier», de 1924-1932, au Collège St-Charles à Bordighera, sur la Riviera italienne où, dit Misère, «je me sentais littéraire et malheureux».¹⁶

C'est toute une galerie de personnages qui défile à chacun des seize chapitres. L'ignoble, le laid au même titre que le beau, le sensuel nous parviennent en rafales d'images. Que ce soit la nuée d'une pipée qui rappelle la «cigarette qui prie» dans la chanson «C'est extra» ou le furoncle «bouton d'or le plus amollissant, libérateur et gicleur», liquide comme «Le crachat», on a droit aux plaisirs de la description des choses :

N'avez-vous jamais été arbre, mouche, crayon, serviette, mot, bout de fer, vague, sac en papier? J'ai été tout cela et c'est la raison de ma vénération pour les choses.¹⁷

et des hommes :

J'ai toujours adoré surprendre les manies, les tics, ce qui fait la personnalité profonde des gens, c'est une scène fantastique l'humanité et toujours renouvelée.¹⁸

Mais il y a les plaisirs cachés aussi qu'il n'est pas coutume de dévoiler au grand jour. La parole évacue l'interdit et l'indicible et accorde une place aux phantasmes et aux mystères profonds. Le quotidien comme les jeux interdits des enfants passent sous la plume minutieuse de Ferré. Le narrateur ouvre le rideau de sa conscience, met à nu les tabous, à tel point que l'éditeur prend la peine de le signaler : «Certains faits contrevenant aux morales courantes ont été jugés, par l'auteur, assez courants pour être rapportés.»¹⁹ Comme les tripotements du frère surnommé «Je tâte», celui qui «en bon directeur de la toilette, tenait à vérifier le déroulement de l'office, de visu et... de tactu».²⁰ Ou encore la tendre(!) dénonciation des baisers enflammés de «Vieux Soleil», ce religieux frustré. Misère déguste sa vengeance lorsqu'il parle des frères :

mes corbeaux je les plume aujourd'hui sous ma loupe portative et avec l'effrayante lucidité de l'entomologiste. Des insectes pas plus... et encore!²¹

Et il y a le souvenir de Misère qui confie un penchant pour la jeune pubère : «Depuis des années passées à la mémoire, j'ai le privilège de recréer cette Cosette quand je le veux.» Cosette, c'est celle où «dans le pré râpé de son printemps de treize ans, je cherchais la racine du mot amour».²² Ce goût des jeunes filles est manifeste dans la chanson «Petite».

Enfin le jeune Benoît Misère rappelle l'enfant dans «Les poètes de sept ans» de Rimbaud, poème que Ferré a mis en musique et chanté. Que ce soit l'isolement par la lecture dans les latrines ou le mordillement des fesses de la voisine, l'enfance est la même dans sa découverte du monde. Par ailleurs, ce que Ferré écrit dans *Benoît Misère*, on le retrouve dans sa poésie et vice-versa. C'est Benoît Misère lui-même qui écrit : «Les enfants peuvent tout faire : ils transposent et sont heureux. Je rêve, depuis lors, de jouets transpositeurs.»²³ La prose et la poésie s'appellent et se complètent tant par le style, les thèmes tabous, et ces mots

qu'il caresse souvent sur ses lèvres, sa langue et sa gorge : squal, spleen, ix, géométrie, goémon, écume, cul...

En poésie donc, le conformisme n'a pas sa place non plus. Ferré rime quand ça lui chante, et si le vers a besoin de onze pieds, il lui donne onze pieds. «L'important c'est ce que ton ventre lui injecte», s'efforce-t-il de proclamer. Le contraire provoque la réplique suivante : «Les écrivains qui ont recours à leurs doigts pour savoir s'ils ont le compte de pieds, ne sont pas des poètes, ce sont des dactylographes.» («Préface») Sa conception de la liberté et sa perception de la poésie l'amènent à croiser le populaire et le littéraire. Autant dans ses actions (associer poètes consacrés et chansons) que dans sa parole : «J'ai bu du Waterman et j'ai bouffé Littré», chante-t-il dans le manifeste poétique qu'est «Poètes, vos papiers». *Waterman*, une marque commerciale, anglaise de surcroît, est sur le même pied d'égalité que *Littré*, symbole on ne peut plus français, tous deux coiffés d'une majuscule et à des places symétriques dans le vers. L'association de ces valeurs culturelles inégales recèle la manipulation poétique chère à Ferré. Dans la langue qu'il utilise, on retrouve la même tendance par d'étonnantes appositions d'épithètes ou d'adjectifs et de noms : «étymologique crétin»²⁴, «couille gothique» («Words... Words... Words...») ou encore

Solidement gainée ta lyrique putain

Tu pourras la sortir dans la littérature

(«Poètes, vos papiers»)

«Putain» devient «littéraire» comme le vulgaire devient beau mais ce mariage ne s'opère que si la «lyrique putain» est «solidement gainée». Le vers peut être classique tout autant qu'il peut être libre certes, mais encore faut-il un resserrement et une harmonie interne. «De la musique avant toute chose», écrivait Verlaine. Voyons ce que cela signifie pour Ferré.

COMMENT FERRÉ INTERPRÈTE L'ÉCRIT

La voix

«Une pièce qu'on lit n'est pas née»²⁵, écrit Benoît Misère en parlant du théâtre. Ferré n'en pense pas moins de la poésie : «Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans sa typographie n'est pas finie.» («Préface») Dans cet esprit, s'imposent des ingrédients pour la composition de l'expression orale, afin de rendre au poème toute sa texture, sa richesse et ultimement un sens. Ainsi, Zumthor, en théoricien et Ferré, en praticien, ne se contredisent pas pour accorder à la voix un caractère sexuel : «Mieux que le regard, que le visage, la voix se sexualise, constitue (plus qu'elle ne transmet) un message érotique»²⁶ et Ferré dans «Préface» : «[La poésie] ne prend son sexe qu'avec la corde vocale». Le premier ingrédient donc : la voix. «La voix est vouloir-dire et volonté d'existence»²⁷, dit Zumthor. Et lorsqu'il affirme que «le souffle de la voix est créateur»²⁸, nous comprenons qu'en poésie récitée ou chantée, c'est ce souffle qui insuffle une vie au poème couché sur la page. Rien d'étonnant donc que dans *Benoît Misère* l'oncle Stradi naisse au son d'un violon²⁹; musique et naissance dans tout ce que cela comporte d'émotion s'élèvent comme un cri de l'existence. Misère perçoit la vie dans les sons et même dans les objets qui les produisent : «La sirène donne au bateau sa pensée, son humanité»³⁰ et il en va de même pour le crissement des rails sous un train qui passe.

La poésie est viscérale chez Ferré; «Elle m'a poussé au ventre comme un axe», chante-t-il dans «Poètes, vos papiers». Et Benoît Misère décrit cette dimension intérieure en ces mots : «L'homme créant est une mer interne».³¹ La poésie partage donc le même lieu de création que la voix, elle aussi issue des tréfonds de la matrice d'où naît l'émotion et la vie et d'où jaillit l'énergie. Layani y va d'une belle image pour dépeindre le rapport du poète-chanteur avec la poésie : «Ferré ramasse la poésie [...] et l'apporte au public, toute vivante, comme un cœur qui battrait dans ses mains».³² Qu'il vagisse, crie, clame, râle, hurle, chahute, chuchote ou susurre sa parole, une sensibilité désarmante

transparaît dans le chant ferresque qui ne manque pas d'atteindre l'auditeur.

Dans l'impressionnante description du grand oncle Barba Chino, Ferré fournit un plan architectural de la voix dans ce qu'elle comporte d'ampleur et d'étendue :

[...] un monument, un formidable homme à la voix volcanique et au cœur généreux. J'ai perdu sa voix qui m'arrivait comme du fond d'une caverne aux voûtes arquées de contrebasses [...]. Quand il jurait dans sa langue natale, libre, donnant toute leur puissance aux phonèmes, Barba Chino atteignait aux sources mêmes du grand art vocal. Il avait un orchestre dans la glotte, depuis les trémolos gigantesques de la contre-contrebasse et plus basse encore que le contre-ut grave – on eût dit qu'il tirait tranquillement sur un élastique gros comme le pouce – jusqu'aux lamentations pétaradantes de cent trombones livrés aux mains de cent tubas ou de tous autres tuyaux de soixante-quatre pieds et plus qui soutiennent les arcs en plein cintre des plus riches et plus immenses cathédrales. Le juron vous arrivait en pleine face, complètement rénové, réinventé. Le blasphème le plus ordinaire, le plus connu dans le quartier, dès qu'il passait sur les harpes de son larynx, sortait neuf comme un sou et montait droit à Dieu.³³

Cette fascination pour la voix est une reconnaissance de la magie qu'elle exerce sur l'auditeur. Comme la chanson «Marseille» d'ailleurs, qui salue la particularité «*tchantante*» des Méridionaux, accent séduisant aux oreilles de Ferré : «Oui mais quels mots Marseille quand tu y mets ta musique!»

Les sonorités

La voix, porteuse de sonorités, anime un mouvement pour enfin communiquer un sens. Livrée, elle subit une modulation, un pétrissage avant de devenir chant.

Nous avons vu dans la partie *Correspondances I* que la poésie de Ferré renferme des mots peu orthodoxes et peu classiques en poésie. Selon lui, «ce n'est pas le mot qui fait la poésie mais la poésie qui illustre le mot» («Préface»). En ce sens, le mot en soi devient poésie lorsqu'il participe à un ensemble de mots qui, entre eux, génèrent une multitude de

signes. Avec Ferré, les sonorités travaillent le signe («Les pensionnaires» de Verlaine en est un très bel exemple) et c'est pourquoi notre poète n'en écarte aucune dans son choix de mots. Nous en regroupons quelques exemples ici où il privilégie tout ce qui peut alimenter et élargir l'éventail sonore contenu dans les syllabes et les mots; priorité donc aux sons que peuvent produire les mots et place à l'onomatopée, l'argot, l'anglais et l'italien, aux néologismes et aux mots scientifiques et techniques entre autres.

Tableau 2.1

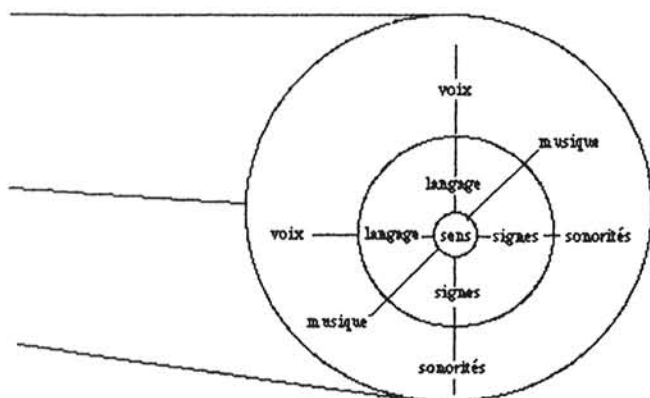
Liste des mots non conventionnels				
l'onomatopée	le néologisme	la langue étrangère	l'argot et le familier	le scientifique et le technique
couic	couillosif	love	merdreusard	technicolore
glougloutonner	s'ampexer	sunlight	peinard	anesthésique
Tchac !	djazzier	gin lizz	cinoche	triangle
	engliche	bifteck	consbiche	pharmaceutique
	engalaxotiser	borch	galoche	géométriques
	lénifaction	perhaps	derche	
	stalingrader	words	déconner	
	hachélème	todo va bene	couille	
	corbeaute	il niente del niente		
		exciting		
		Night and Day		
		Mister the Wind		
		Basta !		

En chanson, ces mots permettent à Ferré une articulation et une prononciation distinctives et maniérées. Sa voix vient habiter le mot et sa gorge, son palais, sa langue et ses lèvres épousent la lettre. Puis selon la rime ou le rythme que le vers lui dicte, son phrasé est débité lentement ou rapidement, par saccades ou ponctué de pauses, de respirations. «Night and day» ou «La tristesse» sont d'excellents exemples du flux et reflux verbal dont est capable Ferré. Une poésie «gainée» de tant de richesses n'a pas de limites dans ces allées et venues. Du populaire au littéraire, de la revendication à l'amour, c'est cette vaste étendue sans frontières que réclame le poète.

Zumthor avance que «la *phônè* ne tient pas de façon immédiate au sens, elle lui prépare le milieu où il se dira». ³⁴ Elle sert donc, selon lui, de véhicule au sens. Pour tenter d'illustrer ce concept qui colle au style de Ferré, nous avons schématisé une figure qui ressemble à un fil ³⁵ conducteur.

Figure 2.1

Le «fil» du son



La plus petite portion de ce «fil» est le sens, dernier élément à rejoindre l'auditeur. Chez Ferré, le son nous parvient amplement enrobé, texturé et imprégné de sa voix, de sonorités et de musique traduisant ainsi le langage et ses signes. L'on remarquera que, lorsque la musique domine ou que la voix n'est pas claire, le langage est étouffé ou escamoté et, par conséquent, le sens ne passe pas. La voix du poète est devant la musique, accompagnatrice ou de circonstance tout au plus. C'est avec sa voix qu'il s'évertue à donner une ampleur, une étendue, une inflexion, une intensité et un volume, avec laquelle aussi il crée une expression soit sensuelle («Les pensionnaires» de Verlaine), enchanteresse («On s'aimera»), émue («La lettre»), mourante («Frères humains» de Villon), plaintive («Avec le temps»), autoritaire («La violence et l'ennui»), sarcastique et mordante («Il n'y a plus rien»), triste («La tristesse»), onctueuse («La poésie»), insinuante («La télé») ou tendre («Géométriquement tien»), etc. De ce «fil», donc, nous parvient d'abord la voix de Ferré et le sens ensuite, selon le texte certes, mais aussi selon l'habileté de l'interprète,

«interprète qui déchiffre et communique des significations»³⁶, comme le définit Steiner. Outre l'arrivée du fil sonore à l'auditeur, importe aussi l'ondulation que nous appelons «narrative».

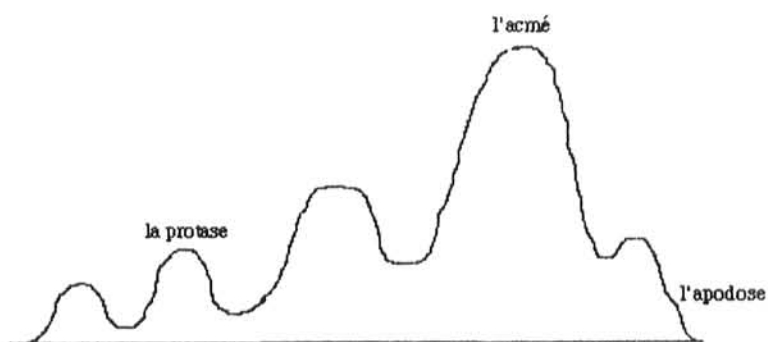
L'ondulation narrative

Nous employons le mot «narratif» car Ferré prend tour à tour soin de tracer l'évolution émotive du texte. À ce titre, Alain Doom, récitant professionnel, fournit des points de repère intéressants à propos des conditions premières qui permettent de livrer le mouvement d'un poème. Pour bien situer la protase, l'acmé et l'apodose :

- il faut une mémorisation et une intériorisation du texte;
- l'énergie doit précéder le verbe.³⁷

Figure 2.2

L'ondulation narrative



Ce mouvement évolutif du poème communique un sens comme le son peut en conférer un au mot. Fournissons tout de go des exemples de cette caractéristique dans l'interprétation. Que ce soit la poésie des autres ou la sienne, Ferré y met la même sensibilité. La musique ouvre la chanson et signale le ton. Dans «Les pensionnaires», le saxophone voluptueux, la contrebasse grave et le piano sensuel don-

nent une «mesure musicale préliminaire».³⁸ Le rythme suave (protase) de la voix culmine jusqu'à «*plonge* (acmé) sous l'or blond dans les ombres grises». Aussitôt, au son léger d'un xylophone, une voix «d'innocence» (apodose) ponctue le changement dans le rythme du poème. Le même procédé s'applique aux chansons «Les poètes de sept ans» (*foule* = acmé), «La lettre» (*à jamais* = acmé), «La tristesse» (*folie* = acmé) ou «La mort» (*fosses* = acmé), entre autres.

La mise en scène

Cette dernière partie qui appartient au domaine du spectacle ne tiendra qu'en quelques mots. Les souvenirs que nous avons de Léo Ferré sur scène sont surtout visuels. La mise en scène privilégiait l'habillement, un grand piano à queue ouvert et un hibou imaginaire qui apparaissait, disparaissait. Ferré, vêtu de noir et portant des chaussettes rouge vif, coiffé de sa crinière blanche, gesticulant sous les feux des lumières rouges, chantait «Thank you Satan». À la fin il disparut dans le noir. Aucune réponse au rappel. Quoi de mieux pour alimenter une légende... sommes-nous tentés de dire. Solitaire et blessé par la vie, il demeure fidèle à sa parole dans ses actes.

Tous les éléments que nous venons d'exposer (voix, sonorité, mouvement «narratif» et mise en scène) contribuent au dévoilement et à l'illustration (du sens) du langage de Ferré, rendant par le fait même la poésie davantage accessible et sensible parce qu'illustrée par un créateur d'images et un chanteur. On imagine difficilement sa poésie inerte tellement elle se tient debout et bouge, la musique l'accompagnant dans la danse des mots.

Conclusion

Au début de cette étude, nous nous proposons d'étudier le lieu de communication et d'échange entre la parole écrite et la parole récitée ou chantée. Estimant l'aspect musical/instrumental hors de notre champ de connaissances, nous avons privilégié 1) le récit écrit = l'imprimé, 2) la poésie récitée et la chanson = l'interprétation.

Ce que nous comprenons un peu plus à la lumière de notre recherche, c'est le lien qui existe entre les trois principaux genres que Ferré pratique. Le roman *Benoît Misère* rejoint la poésie, tant par l'écriture poétique, les thèmes et l'attention particulière qu'il porte à la voix et à la musique. Ferré écrit et chante et les deux font un. Pour Layani, «Ferré a fait de la chanson une manifestation multiforme de la littérature». ³⁹ Et cette chanson étant une large tribune, elle rend, croyons-nous, plus accessible la poésie, normalement réservée aux initiés. Mais populaire n'implique pas nécessairement qualité sacrifiée. Nous sommes de l'avis de Layani pour dire qu'avec Ferré

la chanson n'est plus ce «genre mineur» qu'on a si souvent voulu qu'elle soit; elle renoue avec cette longue tradition de poésie chantée qui est la nôtre, sans aucune différence artificielle entre «poème» ou «poésie» d'une part, «chanson» d'autre part. ⁴⁰

Deux vers de *L'opéra du pauvre* résument bien la relation qu'entretient Ferré entre la poésie et la musique.

La poésie n'est que folie
Elle est la corde du violon ⁴¹

Que dire enfin de «L'építaphe dudit Villon» récitée par Ferré en même temps que la chanson «L'amour n'a pas d'âge». Cette supposition symbolise merveilleusement la complicité et la correspondance entre les influences du poète, son écriture et sa chanson. Ce que pratique Ferré est certes un gagne-pain comme il le dit, mais aussi un art où

l'abîme du non-être, de l'insignifiance, de l'autodétermination finalement inéluctable des signes toujours en mouvement et toujours polysémiques, est depuis les origines de la conscience humaine une présence de non-présence. ⁴²

Dans cette quête abstraite et impalpable qu'est l'aventure du *signe*, Ferré s'est rendu présent à la face du vide et plus loin encore il s'y est lancé à corps perdu.

Zumthor souhaiterait voir naître une science de la voix. Si un jour cela se produisait et qu'on arrivait à dévoiler les mystères de ses origines, nous retournerions voir notre professeur d'antan pour lui demander candidement : «À quoi renvoie le champ d'un oiseau?»

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES ORALES

Discographie

FERRÉ, Léo. *Verlaine et Rimbaud chantés par Léo Ferré*, Barclay, 1964. Album double.

FERRÉ, Léo. *Léo Ferré, 1916-19--*, Barclay, [1968?].

FERRÉ, Léo. *Avec le temps*, Barclay, [s.d.].

FERRÉ, Léo. *Amour et anarchie*, Barclay, 1970.

FERRÉ, Léo. *Léo Ferré 73, Seul en scène*, Barclay, 1973. Album double.

FERRÉ, Léo. *Les chansons d'Aragon*, Barclay, 1976.

FERRÉ, Léo. *La violence et l'ennui*, RCA, 1980.

Atelier

DOOM, Alain. Du Conservatoire de Bruxelles (spécialisation en poétique), *La francophonie, une réalité poétique*, spectacle et atelier donnés à l'Université Laurentienne, nov. 1992.

SOURCES IMPRIMÉES

Ouvrages généraux

COLL. Ferré, *25 chansons de Léo Ferré de «Saint-Germain-des-Prés» à «Avec le temps»*, Paris, Alain Pierson, 1982, 112 p.

ESTIENNE, Charles. *Léo Ferré*, Paris, Seghers, 1962, 223 p.

FERRÉ, Léo. *Benoît Misère*, Paris, Plasma, 1980, 295 p.

FERRÉ, Léo. *Testament phonographe*, Paris, Plasma, 1980, 448 p.

GIROUX, Robert. *Parcours, De l'imprimé à l'oralité*, Montréal, Triptyque, 1990, 485 p.

JOKOBSON, Roman. *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit, 1976, 125 p.

LAGARDE, André et MICHARD, Laurent. *XIX^e siècle, Les grands auteurs français du programme, Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 1985, 578 p.

LAYANI, Jacques. *Léo Ferré, La mémoire et le temps*, Paris, Seghers, 1987, 238 p.

STEINER, George. *Réelles présences, Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, 287 p.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 308 p.

NOTES

1) George Steiner. *Réelles présences, Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 36.

2) *Ibid.*, p. 39.

3) Cité in George Steiner, *loc. cit.*

4) Largarde et Michard, *XIX^e siècle*, Paris, Bordas, 1985, p. 507.

5) G. Steiner, *op. cit.*, p. 37.

6) Jacques Layani, *Léo Ferré, La mémoire et le temps*, Paris, Seghers, 1987, p. 66.

7) G. Steiner, *op. cit.*, p. 29.

8) G. Steiner, *loc. cit.*

9) (le terme est de Ben Jonson) in G. Steiner, *op. cit.*, p. 29.

10) Léo Ferré, *Benoît Misère*, Paris, Plasma, 1980, p. 251.

11) Après les déboires et la désillusion de mai 68, Ferré est devenu amer et aigri et il ne cache pas son sentiment d'avoir été trahi par son public.

12) Léo Ferré, *Ibid.* p. 114.

13) *Ibid.*, p. 178.

14) *Ibid.*, p. 149.

15) *Ibid.*, p. 150.

16) *Ibid.*, p. 155.

17) *Ibid.*, p. 184.

18) *Ibid.*, p. 80.

19) *Ibid.*, p. 7.

20) *Ibid.*, p. 216.

21) *Ibid.*, p. 208.

22) *Ibid.*, p. 189.

23) *Ibid.*, p. 117.

24) *Ibid.*, p. 103.

25) *Ibid.*, p. 245.

26) Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 14.

27) *Ibid.*, p. 11.

28) Paul Zumthor, *loc. cit.*

29) L. Ferré, *op. cit.*, p. 82.

30) *Ibid.*, p. 192.

31) *Ibid.*, p. 248.

32) J. Layani, *op. cit.*, p. 73.

33) L. Ferré, *op. cit.*, p. 121-122.

34) P. Zumthor, *op. cit.*, p. 27.

35) Dans «Basta», Ferré parle de «fil» : «Ma main sur le clavier de mon piano est reliée à un fil et ça marche. Je suis (dicté).»

36) G. Steiner, *op. cit.*, p. 26.

37) Rappelons cette parole de Ferré : «L'important est ce que ton ventre lui injecte.»

38) P. Zumthor, *op. cit.*, p. 165.

39) J. Layani, *op. cit.*, p. 67.

40) J. Layani, *op. cit.*, p. 44.

41) L. Ferré, *L'opéra du pauvre*, troisième tableau, scène 5, cité dans J. Layani, *op. cit.*, p. 71.

42) G. Steiner, *op. cit.*, p. 12.