2001

Autrui dans la chanson poétique d'après-guerre

Loubna B. Hafid
San Jose State University

Follow this and additional works at: https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses

Recommended Citation

Hafid, Loubna B., "Autrui dans la chanson poétique d'après-guerre" (2001). *Master's Theses*. 2180.
DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.4z5e-pjn9>
https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/2180

This Thesis is brought to you for free and open access by the Master's Theses and Graduate Research at SJSU ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of SJSU ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@sjsu.edu.

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI

AUTRUI DANS LA CHANSON POÉTIQUE D'APRÈS-GUERRE

A thesis

Presented to

The Faculty of the Department of Foreign Languages

San Jose State University

In partial Fulfillment

of the Requirements for the Degree

Master of Arts

by

Loubna B. Hafid

May, 2001

UMI Number: 1405502

UMI[®]

UMI Microform 1405502

Copyright 2001 by Bell & Howell Information and Learning Company.

All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

Bell & Howell Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

Copyright © 2001

Loubna B. Hafid

ALL RIGHTS RESERVED

APPROVED FOR THE DEPARTMENT OF
FRENCH

Professor Danielle Trudeau, Thesis Director

Professor Dominique van Hooff

Professor Jean-Luc Desalvo

Dr. José S. Cerrudo, Chair

APPROVED FOR THE UNIVERSITY

San José State University

ABSTRACT

AUTRUI DANS LA CHANSON POÉTIQUE D'APRÈS-GUERRE

By Loubna B. Hafid

This thesis examines the concept of «others» in the works of the French poets and singers, Brel, Brassens and Ferré. The definition of this concept after the Second World War reflects significant shifts in society. The overview is followed by the analysis of three aspects of «others». For each of these aspects and each poet, three revealing lyrics are explored. The first aspect analyzes the depiction of women presented through a metaphoric, medieval and surrealist imagery. The second part focuses on the relationship of the poets to conformism and the lack of critical thinking. In their songs, Brel, Brassens and Ferré encourage and promote independence from mainstream thoughts and beliefs. The third part concentrates on the relationship between them and certain poets of past centuries, and how they carried the legacies of those poets.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
<u>Introduction</u>	1
1. Pourquoi avoir choisi ce thème: Autrui	1
2. Définition du mot Autrui.	1
3. Importance du thème pour la période étudiée	4
4. Comment étudier ce thème et selon quels critères?	8
 <u>Chapitre 1: L'autre sexe</u>	 10
1. Jacques Brel: «Sur la place»	10
a. Construction dramatique	11
b. Symbolisme de la femme	13
c. Comparaison de ce personnage féminin avec les autres	16
2. Georges Brassens: «Vénus callipyge»	18
a. Images multipliées de la callipyge	20
b. Le rapport de la femme à Autrui	23
c. Brassens et les femmes	25
3. Léo Ferré: «Chanson pour elle»	29
a. Idéalisation de la femme, clé du monde rêvé	30
b. Le corps	32
c. Ferré, entre poésie surréaliste et révélation de son ego	35
4. Comparaison des visions de l'autre sexe chez Brel, Brassens et Ferré	37
a. Vision traditionnelle	37
b. Entre idéalisation et rejet	43
 <u>Chapitre 2: L'autre anti-conformiste ou bourgeois</u>	 49
1. Brel: «Les moutons»	49
a. circonstances politiques	52
b. Les hommes, des moutons	53
c. Créer le déclic	56
2. Brassens: «Mourir pour des idées»	57
a. Une thèse anti-conformiste	60
b. D'où provient l'anti-conformisme de Brassens?	63
c. Comment s'exprime l'anti-conformisme de Brassens dans cette chanson?	66
3. Ferré: «Préface»	71
a. Contestation de l'anarchie de Ferré	74
b. Comment Ferré voit son anarchie?	77
c. L'anarchie dans l'écriture	79
4. Comparaison des visions de l'autre bourgeois ou anti-conformiste dans les chansons de Brel, Brassens et Ferré	82

<u>Chapitre 3: L'autre poète ou personnage livresque</u>	89
1. Brel: «La quête»	89
a. La rencontre de Brel/ Don Quichotte	90
b. Don Quichotte, miroir de Brel	92
c. Des rêves qui se brisent	94
2. Brassens: «Le moyenâgeux»	96
a. Évocation de Villon	100
b. Identification de Brassens à Villon	102
c. Parallèle entre Moyen Âge et monde contemporain	104
3. Ferré: «Les albatros»	107
a. Référence à Baudelaire	109
b. Ferré transforme le poème de Baudelaire	110
c. Ferré en proie au spleen baudelairien	113
4. Comparaison des visions de l'autre poète ou personnage livresque chez les trois chanteurs	114
 <u>Conclusion</u>	 121
 <u>Bibliographie</u>	 124
 <u>Discographie</u>	 127

Introduction

1. Pourquoi avoir choisi ce thème: Autrui

Autrui tient une place essentielle dans la vie de tout un chacun. Notre existence entière, notre vie en société est un ensemble de toutes les relations que nous entretenons avec les Autres: avec notre famille, nos amis, les membres de notre communauté, nos concitoyens. Autrui est partie intrinsèque de la vie de soi. Il n'est pas un jour de notre vie qui passe sans que nous rencontrions l'Autre directement ou indirectement. Même en ne voyant personne, on peut contacter l'Autre par téléphone, par correspondance, par courrier électronique, par télécopieur. On rencontre l'Autre dans le livre qu'on lit: on entre en contact avec les idées d'un auteur. Et lorsque l'on décide de se soustraire à Autrui, de rester absolument seul sans parler à personne, sans entrer en communication avec quiconque: on est face à nos pensées qui nous ramènent encore à Autrui. Bref, on croise perpétuellement les Autres car on ne vit pas sur une île déserte. On vit dans la société, et la société «c'est les Autres.»

2. Définition du mot Autrui

Le terme Autrui n'a pas de traduction dans d'autres langues indo-européennes: en anglais ou en espagnol il est traduit par «the others» ou «los otros», c'est-à-dire les autres. Autrui est un terme qui apparaît d'abord dans le vocabulaire juridique, *Les Lois de Guillaume le conquérant*, et ce n'est pas un hasard. La loi ne statue jamais sur des actions ou des individus particuliers en tant que tels. Le terme «Autrui» revêt bien le caractère de neutralité et de généralité propre aux textes de loi. Le droit codifie les relations entre sujets. Les lois établissent les règles d'association qui déterminent les devoirs et les droits de chacun.

L'usage du terme «Autrui» caractérise plus un mode de relation qu'un être au sens propre. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre le fait qu'il ne soit ni un nom commun – il ne peut être précédé d'un article – ni un nom propre. Il désigne les autres dans une relation à un sujet, un vis-à-vis, un

«je.» Autrui est toujours le terme d'une relation. Tout ce que l'on pourra dire de lui sera relatif à la relation et réversible, si la relation l'est aussi.¹

Lorsque l'on évoque l'Autre, c'est donc avant tout ce qui n'est pas soi; et c'est logiquement quelqu'un d'autre que celui qui dit «je.» L'Autre, c'est soit celui auquel on s'adresse en disant «tu,» soit ceux ou celles dont on parle. Seulement, Autrui se caractérise par autre chose que la simple altérité. Nous venons de le voir dans la définition ci-dessus, Autrui n'est pas seulement «tu, il, elle, eux» ou «elles,» c'est aussi et surtout le rapport entre «je» et toutes ces personnes. Le terme est toujours utilisé dans une mise en relation. En fait, même le rapport entre soi et soi-même passe par lui. Autrui n'est donc pas extérieur à soi. Il est au cœur de soi dans des rapports de compassion, d'amour, d'amitié, de rejet, de dégoût, de haine... car les rapports à Autrui et donc, par extension, les rapports à soi-même, sont bien complexes. Ils sont marqués par notre subjectivité et il est parfois difficile de les interpréter en mettant de côté ses préjugés, son vécu, son environnement socioculturel. Voici un petit exemple de communication non verbale qui donne lieu à une lecture différente d'une même attitude: soutenir le regard de l'Autre dans un échange verbal est appréhendé différemment d'une culture à une autre. Dans la culture occidentale, s'adresser à l'Autre sans le regarder est un signe de faiblesse, de manque de confiance en soi, et même de manque d'honnêteté alors que dans la culture orientale, l'usage veut que l'on ne fixe pas l'Autre du regard: fixer l'Autre est impoli; baisser les yeux en revanche est une marque de modestie et de pudeur louable, surtout pour une femme. Souvent on condamne l'Autre par ignorance de

¹.Pierre Le Blevenec, Sylvie Lelievre-Botton et Philippe Coste, «Autrui une abstraction juridique spécifiquement française», <<http://philophil.com/philo/1999-2000/index.htm>>.

ces valeurs sans se rendre compte qu'il a seulement une vision différente du monde.

Cette personne qui n'aura pas fixé l'Autre dans leur échange sera perçue négativement par son interlocuteur occidental, et vice-versa. Si elle ne réalise pas les différences culturelles qui existent entre elle et son interlocuteur, elle risque d'être affectée par ce préjugé sans le réaliser elle-même. La remarque banale de ce fait culturel nous amène à nous interroger sur la reconnaissance de l'Autre ou au mépris qu'un individu peut éprouver pour l'Autre, à la culture de la haine et à ce qu'elle continue d'engendrer constamment comme actes de racisme et d'ignorance.

Nous avons choisi d'étudier la période subséquente à la deuxième guerre mondiale, épisode connu pour les sévices endurés par des populations entières. Les lendemains de cette deuxième guerre mondiale ne se résolvent pas dans l'euphorie qui a suivi la première: plus de sept millions de personnes sont mortes en déportation dans les camps nazis et on constate alors les atrocités commises envers ces «Autres» à cause de leur appartenance ethnique ou à cause de leur prétendue «infériorité raciale.» Autrui est celui qu'on a persécuté, qu'on a trahi. En France, on reste marqué dans les années qui suivent la guerre par les vicissitudes de l'occupation et de la collaboration du gouvernement de Vichy. Amertume et conscience de l'absurdité de cette guerre créent un sentiment de révolte parmi les intellectuels de l'époque qui se rangent dans des partis de gauche: socialiste ou communiste. Les écrivains mêlent réflexion politique ou philosophique à leurs écrits littéraires: on recherche une nouvelle éthique. Avec Sartre la littérature se charge d'une «fonction sociale, elle doit concourir à produire certains

changements dans la société.»² La colonisation est remise en question: Autrui est perçu différemment. Et c'est cette nouvelle façon de voir Autrui qui nous intéresse.

3. Importance du thème pour la période étudiée

L'après-guerre est donc une période de remise en question de soi, de l'Autre, de la façon d'envisager l'Autre. Les chanteurs poètes de cette époque dans leur contestation de l'ordre établi semblent vouloir réveiller l'Autre de sa léthargie et de sa paresse et cherchent à lui insuffler leur profond désir de changement.

Brel, Brassens et Ferré sont contemporains d'une époque d'après-guerre en proie à des modifications profondes : ils sont témoins de bouleversements sociopolitiques qui modifient la perception que l'individu a de l'Autre: de 1950 à 1970 le rapport à Autrui est en train d'évoluer. On peut l'établir point par point:

- a. La position de l'homme par rapport à la femme change.
- b. La poussée des idéologies socialistes et communistes remet en question le capitalisme et «les bourgeois» sont vivement critiqués.
- c. Sartre proclame, au sein de l'existentialisme, que «l'enfer, c'est les Autres.»
- d. L'empire colonial se désagrège, la décolonisation commence dans les années 40 et «les Autres» sont à la recherche d'une identité dont on les a spoliés.

Examinons un à un ces différents visages d'Autrui au lendemain de la guerre.

Ce grand Autre qu'est la femme va rompre avec des siècles de servitude. Après la deuxième guerre mondiale, son émancipation s'amorce dans l'établissement de lois qui

² J. Bersani, M. Autrand, J.Lecarme et B.Vercier, La Littérature en France depuis 1945 (Paris: Éditions Bordas, 1971) 14.

ne peuvent qu'améliorer sa condition: en 1944, elle acquiert le droit de vote, déjà obtenu en Allemagne, en Angleterre ou aux États-Unis depuis la fin de la première guerre mondiale, un pas géant vers l'égalité entre les sexes mais que certains voient seulement comme une manipulation de l'homme pour «s'assurer la fidélité future du sexe sous-développé.»³ La femme qui a joué un rôle socio-économique important lors de la guerre refuse, une fois la guerre terminée, de se voir contrainte de retourner dans l'univers clos de la maison et de s'occuper des tâches domestiques. Si la valeur de l'individu se mesure par rapport à la rémunération qu'il reçoit de son travail, elle refuse de se dévaloriser par rapport à l'homme, de se cantonner derrière la domination masculine dans un rôle de mère ou d'objet sexuel. Elle revendique le travail à part égale avec l'autre sexe. Elle obtient la création de l'Article 349, qui met légalement fin en 1946 à l'abattement des salaires féminins. Féministes et militants de la libération sexuelle commencent à revendiquer leurs droits. Simone de Beauvoir publie Le deuxième sexe en 1949 dans un souci d'éclairer et d'analyser les femmes. L'œuvre fait scandale. Jacqueline Feldman, physicienne et sociologue, témoigne à l'occasion du cinquantième anniversaire de cette bible du féminisme:

Je ne me souviens plus comment j'ai entendu parler du deuxième sexe pour la première fois. Mais je sais que ce livre avait une odeur de scandale. Il bousculait de sacrés tabous (ou des tabous sacrés.) L'approcher était donc difficile. Dans les bibliothèques publiques, il existait alors un «Enfer», qui comprenait, je suppose, en majorité des ouvrages «à ne pas mettre entre toutes les mains», autrement dit, considérés comme pornographiques. C'était là que se trouvait ce livre. . . . Heureusement, dans le groupe d'amis que je fréquentais pendant mes études, un camarade me passa le livre. Nous étions tous de gauche, en

³ Jean Duché, Histoire du Monde 4. Le grand tournant. Deuxième partie, de 1914 à nos jours (Paris: Flammarion, 1966) 317.

principe égalitaires en ce qui concernait les femmes, nous nous voulions progressistes, luttant contre les morales hypocrites bourgeoises. Nous nous sentions à l'«avant-garde» de la société. C'est dans ce contexte que ce livre pouvait ainsi circuler. Et pourtant, il faut noter ce point qui, aujourd'hui, apparaît incroyable: le camarade, qui possédait ce livre et me l'a prêté, m'avertit que certains passages le faisaient «vomir.» C'est dire la charge d'affects qu'il comportait.⁴

D'autre part, le communisme est l'idéologie politique puissante de l'époque et être communiste c'est montrer une sympathie empreinte d'idéalisme pour les prolétaires dans leur lutte contre la bourgeoisie, qui les asservit. De la France, le communisme russe apparaît à ses débuts comme une tentative admirable pour changer l'ordre social, «reconstruire la société et planifier le progrès humain,»⁵ rejeter enfin une société capitaliste sans idéologie égalitaire. Les gens du peuple respectueux de l'ordre, du salariat, de l'emploi du temps, «de la dictature de l'horloge,» commencent à être perçus comme les esclaves de la machine économique et de la société de consommation, esclaves de désirs étriqués et égoïstes qu'on leur a inculqués, esclaves de leurs rêves d'acquisition: voiture, télé, maison, résidence secondaire, loisirs; esclaves de valeurs matérielles. En 1966, témoignant de cela, Perec écrit Les choses.

Que ce soit à travers les œuvres de Ionesco, Beckett, Camus ou Sartre, l'existentialisme traverse les années d'après-guerre. La conscience de l'individu, ses révoltes et ses choix déterminent l'être. L'homme peut choisir, il a une conscience et par conséquent le devoir de ne pas se conformer à l'ordre établi s'il entrave sa liberté. Huis clos de Sartre est présentée le 27 mai 1944 au théâtre du Vieux-Colombier. Une réplique

⁴ Jacqueline Feldman, «Témoignage sur Simone de Beauvoir et Le deuxième sexe» <<http://www.mire.net/penelopes/pages/sdb/Point/cote.htm>>, 6/1/1999.

⁵ J. Bersani et al. 82.

de cette pièce restera à jamais gravée dans les esprits et sera souvent reprise : «L'enfer, c'est les Autres.» Cette déclaration, qui constitue la morale de la pièce, évoque la violence des rapports entre les hommes et reprend l'idée selon laquelle l'Autre nous dérange par sa présence, par son regard qui nous transforme en objet, par le jugement qu'il peut porter sur nous; l'Autre nous aliène, et représente l'enfer parce qu'il nous encombre ou ne nous comprend pas. On retrouve cette même idée dans L'être et le néant.⁶ Même la séduction qui semble être une relation non conflictuelle ou le désir, qui apparaît comme honnête et non entreprenant par rapport à la séduction, constituent d'après Sartre des relations conflictuelles: pour séduire quelqu'un, il faut le néantiser et se présenter à lui comme plénitude. De même, quand on désire sexuellement l'Autre, on le réduit à sa chair: «on le fait s'incarner à ses propres yeux comme chair afin de borner en son corps sa liberté. L'Autre est donc dans le désir celui que je veux prendre comme corps pour que sa liberté soit prise,» dit Sartre.⁷ Il s'agit donc de voir qui sera le premier à réduire la liberté de l'Autre pour le dominer. Vision bien pessimiste des rapports à Autrui, où l'Autre n'est envisagé que comme une entité contre laquelle un conflit va s'engager.

L'Autre est-il condamné à être l'enfer à mes yeux? Non, répondra Sartre, dans la préface à l'enregistrement de sa pièce, en 1965:

Les Autres ne sont l'enfer que si je consens à leur regard aliénant, si je me fige dans la dépendance de leur jugement; il conviendrait en ce sens de réaliser un mouvement d'inversion dialectique pour saisir dans Huis clos, derrière le désespoir garcinien, l'appel à une libération.⁸

⁶ Jean-Paul Sartre, L'être et le néant (Paris: Édition Gallimard, 1943) 463.

⁷ Jean-Paul Sartre, L'être et le néant 321.

⁸ Jean-François Louette, «Huis clos de Sartre. L'enfer, c'est les Autres», Magazine Littéraire juillet-août 1997: 85-89.

Il faudrait pour cela que la relation à Autrui ne soit pas envisagée dans sa dimension conflictuelle et après la fin de la guerre, il y a sans nul doute une aspiration à ce qu'elle ne le soit pas.

La dichotomie raciale entre hommes blancs et hommes de couleur était aussi au cœur des problèmes de l'époque, au cœur des considérations sur Autrui: Les Autres – les colonisés – ont été humiliés, relégués dans leurs propres pays à des rôles subalternes, chassés des meilleures terres au nom de la «civilisation» que les blancs leur apportaient. Ils sont en passe d'obtenir leur indépendance, mettant fin à l'empire colonial français.

Ces brèves notes suffisent à établir l'importance d'Autrui pour la période étudiée, à savoir l'après-guerre. Autrui est un mot-clé, un mot au centre des préoccupations. Nous en venons à nous demander comment des auteurs-compositeurs tels que Brel, Brassens ou Ferré, que l'on considère comme les phares ou des porte-parole de leur époque, ont vu Autrui et comment ils l'ont présenté.

4. Comment étudier ce thème et sur quels critères?

Il s'agit pour nous de chercher dans les œuvres de Brel, Brassens ou Ferré, leur rapport à Autrui. Cependant, une multitude d'Autres apparaissent dans les chansons de nos trois compositeurs. Effectivement, Autrui peut être la femme, l'ami, le personnage biblique (Jésus, Marie, saint Pierre) , Dieu, Satan, l'être dans sa finitude, l'engagé politique, l'anarchiste, le bourgeois, le personnage livresque, autant de parcours possibles parmi lesquels il faudra choisir.

Les formes d'Autrui les plus présentes chez les trois auteurs sont la femme et l'embourgeoisé ou son antithèse, l'anti-conformiste. Nous avons choisi de nous pencher aussi sur le personnage livresque. Ce dernier constitue un troisième «Autre» dans lequel on peut voir le poète se refléter. Brel, Brassens et Ferré chantent le poète qui est en eux et auquel ils s'identifient par le biais du livre.

En nous appuyant sur des textes qui nous semblent illustrer les visions des auteurs, nous dégagerons les convergences et les divergences de chacun d'entre eux, débouchant ainsi sur leur conception d'Autrui. Les chansons choisies pour traiter de la femme sont: «Sur la place» de Brel, «Vénus callipyge» de Brassens et «Chanson pour elle» de Ferré. Ceux qui mettent en scène l'anti-conformiste ou le bourgeois sont: «Les moutons» de Brel, «Mourir pour les idées» de Brassens et «Préface» de Ferré. Ceux qui évoquent le poète ou le personnage livresque sont: «La quête» de Brel, «Le moyenâgeux» de Brassens et «Les albatros» de Ferré. D'autres chansons illustrent ces thèmes, et notre travail est loin d'être exhaustif, mais il a peut-être l'avantage de s'attacher à des textes, et d'être de ce fait plus proche des mots mêmes des auteurs.

Chapitre 1: L'autre sexe

1. Jacques Brel: «Sur la place»⁹

Sur la place chauffée au soleil
 Une fille s'est mise à danser
 Elle tourne toujours pareille
 Aux danseuses d'antiquité
 Sur la ville il fait trop chaud
 Hommes et femmes sont assoupis
 Et regardent par le carreau
 Cette fille qui danse à midi

refrain:

Ainsi certains jours paraît
 Une flamme à nos yeux
 À l'église où j'allais
 On l'appelait le Bon Dieu
 L'amoureux l'appelle l'amour
 Le mendiant la charité
 Le soleil l'appelle le jour
 Et le brave homme la bonté

Sur la place vibrante d'air chaud
 Où pas même ne paraît un chien
 Ondulante comme un roseau
 La fille bondit s'en va s'en vient
 Ni guitare ni tambourin
 Pour accompagner sa danse
 Elle frappe dans ses mains
 Pour se donner la cadence

Sur la place où tout est tranquille
 Une fille s'est mise à chanter
 Et son chant plane sur la ville
 Hymne d'amour et de bonté
 Mais sur la ville il fait trop chaud
 Et pour ne point entendre son chant

Les hommes ferment leurs carreaux
 Comme une porte entre morts et vivants

⁹ Jacques Brel, Œuvre intégrale (Paris: Éditions Robert Laffont, 1986) 113.

Refrain:

Ainsi certains jours paraît
 Une flamme en nos cœurs
 Mais nous ne voulons jamais
 Laisser luire sa lueur
 Nous nous bouchons les oreilles
 Et nous nous voilons les yeux
 Nous n'aimons pas les réveils
 De notre cœur déjà vieux

Sur la place un chien hurle encore
 Car la fille s'en est allée
 Et comme le chien hurlant la mort
 Pleurent les hommes leur destinée.

Lorsqu'on étudie la vision de la femme dans les écrits masculins du Moyen Âge jusqu'au début du vingtième siècle, la vision bascule tour à tour entre l'ange et le démon, entre la femme mère et représentant la vierge ou la femme Ève, serpent menaçant qui ne cherche qu'à tromper et qui est presque une représentation satanique. Dans les chansons de Brel, la femme est placée dans cet univers manichéen où elle est soit déesse, soit traîtresse. «Sur la place» s'inscrit tout à fait dans un mode d'idéalisation de la femme où l'impression de merveilleux qu'elle dégage écarte le quotidien dans une construction dramatique élaborée.

a. Construction dramatique

Brel est doué pour la mise en scène. Il suffit de le regarder sur scène pour réaliser sa puissance dramaturgique. D'ailleurs, le théâtre, il le porte en lui et le fait jaillir partout. Ainsi, la chanson «Sur la place» ne nécessite pas d'être interprétée pour que son aspect dramatique apparaisse. Elle constitue véritablement en elle-même un drame moderne et tragique, en trois actes, avec ses personnages limités, son décor sobre et

dépouillé et son intrigue de portée universelle qui dénonce le mode de vie des hommes et qui évoque l'absurdité de l'existence. Elle se termine par le fatalisme et le pessimisme le plus noir.

Le décor se limite à une place ensoleillée. Il s'agit d'une place de ville, qui pourrait se trouver n'importe où et qui fait penser par la chaleur et l'assoupissement des gens à un village méditerranéen. Le lieu est constitué par cette place quasiment vide, dénuée de toute végétation et de tout ce qui pourrait lui donner un caractère identifiable, comme pour marquer l'universalité de ce genre d'endroit, décor vague, qui laisse à l'auditeur le soin d'en imaginer les détails. On sait seulement que c'est une place entourée de maisons. Si les éléments du décor se réduisent à une scène, un tréteau presque, sur lequel la danseuse évolue et chante, l'évocation du temps est aussi limitée au maximum: le temps apparaît seulement dans «à midi.» On comprend pourquoi à une heure pareille et par un soleil aussi accablant, les gens restent chez eux.

L'atmosphère est lourde de cette chaleur intense. Le vers 5 de la strophe 1: «Sur la ville il fait trop chaud» est repris au vers 5 de la strophe 3 et les évocations de cette chaleur pesante abondent: «chauffée au soleil,» «trop chaud,» «air chaud». La scène se passe au moment où le soleil frappe plus qu'à n'importe quel moment de la journée, la place est «vibrante d'air chaud» et pas même un chien ne se risque dehors. Les personnages de la pièce se réduisent eux aussi à un personnage principal, figure quasi mythique de la danseuse, et à des humains, hommes et femmes, que le poète ne trouve pas nécessaire de distinguer et qui n'apparaissent que comme de vagues silhouettes dont on ne voit vraiment que les yeux et les oreilles. Les personnages se répartissent entre

espace intérieur et espace extérieur: personne ne se trouve à l'extérieur, mis à part cette fille qui rappelle les ménades, danseuses sacrées de l'antiquité. Hommes et femmes sont à l'intérieur de leur maison et regardent de là, le spectacle.

L'intrigue apparaît simple aussi. La danseuse de la place est un personnage symbolique. D'abord, elle surgit pleine de vie et d'ardeur face aux hommes et aux femmes qui sont dans un état de léthargie. Par sa danse, puis son chant, elle arrive à les émouvoir, à les toucher. Mais les hommes et les femmes refusent de se laisser entraîner dans son mouvement, ils refusent de se laisser emporter par elle et ferment les fenêtres qui les relient à elle «comme une porte entre morts et vivants.» Ce n'est que lorsqu'elle s'en va que, désespérés, ils réalisent l'absurdité de leur comportement et leur destin qui s'accomplit sans qu'ils puissent le modifier.

b. Symbolisme de la femme

La réalité physique de la danseuse n'est pas montrée dans le texte, ses yeux, son visage, son corps ne sont pas décrits; sa présence, sa danse et son chant évoquent les valeurs morales qu'elle représente. Sa présence est symbolique. Elle est la vie dans ce qu'elle a de plus épanouissant, elle est l'atteinte de l'idéal, elle est un Graal, d'apparence différente pour chaque individu. Chaque être humain est à la recherche de cette «lumière» qui donnant un sens à son existence, le comblerait:

À l'église où j'allais
On l'appelait le Bon Dieu
L'amoureux l'appelle l'amour
Le mendiant la charité
Le soleil l'appelle le jour
Et le brave homme la bonté

Pour Brel, elle est l'Humanité. Elle est l'incarnation de ce que l'on appelle Dieu, amour, charité, jour ou bonté: elle est la flamme qui réchauffe le cœur, le symbole de toutes ces valeurs morales réunies.

Apparition presque céleste, elle est comparée à cette flamme et se confond presque parfaitement avec elle. Elle devient même cette flamme par les mouvements qu'elle effectue: elle tourne, ondule et bondit; des mouvements qui peuvent tout à fait être assimilés à ceux d'une flamme. Des mouvements qui traduisent la liberté. N'oublions pas que pour Brel le mouvement symbolise la liberté: «j'allais avoir à choisir entre l'envie de liberté que j'essaie d'assouvir par la mobilité, parce qu'un homme immobile est prisonnier, je crois...»¹⁰ Brel méprise presque tous ces gens-là qui, cloîtrés chez eux, s'enferment dans leur voyeurisme mesquin jusqu'à la mort. Le vers 7 de la première strophe: «Ils regardent par le carreau», repris dans la troisième strophe: «Les hommes ferment leur carreau, comme une porte entre morts et vivants» nous rappelle «Les fenêtres»¹¹ qui vous guettent et qui murmurent, et «Hé! M'man» qui reprend la même idée dans le passage suivant:

Mais faut bouger Maman, il faut pas se laisser prendre
Par des voisins qui se prennent pour des chasseurs
Et tant pis si les fenêtres nous regardent
Et temps pis si elles nous désignent du doigt¹²

À chaque évocation des fenêtres, Brel critique ces hommes ou ces femmes, ces lâches, ces êtres méprisables qui planqués derrière leurs vitres, sont assoupis et/ou médisent dans

¹⁰ Guy Floriant et Olivier Delavault, *Jacques Brel l'inaccessible étoile*, entretien avec Dominique Arban sur France-Culture, juillet 1967 (Monaco: Éditions du Rocher, 1998) 122.

¹¹ Brel, *Œuvre intégrale* 233.

¹² Brel, *Œuvre intégrale* 316.

la sédentarité la plus complète. Hommes et femmes sont assoupis, tous inertes et cette fille représente un spectacle à elle seule: elle seule est en mouvement, cherchant à les sensibiliser, à leur faire prendre conscience d'eux-mêmes, à toucher leur cœur déjà vieux. Elle ressemble à Esméralda de Notre Dame de Paris, à une gitane. Elle ne semble rien posséder comme biens matériels par rapport à ceux qui, derrière leur carreau, se cloisonnent derrière leur petite maison, leur petite auto et leur petite vie étriquée. Elle détient en fait un pouvoir supérieur, comblée de richesses célestes, qu'elle matérialise. Elle est la vie à travers toute cette énergie dont elle dispose et que la chaleur la plus forte ne diminue en rien. Quant à eux, ils sont presque morts. Mais comme un rêve ou une apparition, elle disparaît aussi vite qu'elle apparaît: elle est lueur et en disparaissant, la flamme s'éteint et fait basculer le monde de la vie à la mort, mort de tout ce qu'elle incarne comme hymne d'amour, sensibilité, compassion et bonté:

Et comme le chien hurle la mort
Pleurent les hommes leur destinée

À travers cette fille, on croit presque voir Brel, qui comme elle est en mouvement constant lors de l'interprétation d'une de ces chansons, qui transmet aussi son message dans une chanson, hymne d'amour et de bonté, qui veut lui aussi réveiller les consciences qu'il arrive à toucher par moments fugitifs et qui, comme elle, les voit s'enfermer dans leur petit confort. Le fait d'avoir choisi une fille plutôt qu'une femme pour représenter «l'humanité» est aussi intéressant. Ce n'est ni une jeune fille, ni une vieille fille, ni une femme, c'est tout simplement une fille: une enfant pleine de pureté virginale, non corrompue par la société, une allégorie du Bien ou de la Vie.

c. Comparaison de ce personnage féminin avec les autres

Si dans cette chanson, Brel a choisi un personnage de sexe féminin et non pas un garçon, un oiseau ou un papillon pour incarner des valeurs morales, c'est que pendant longtemps, la femme est demeurée idéalisée à ses yeux. Pierre Perret déclare que Brel aima autant la liberté que les femmes mais qu'ensemble elles lui paraissaient antinomiques.¹³ Ce n'est pas le cas dans cette chanson: le personnage féminin est le symbole de cette liberté. Mais il faut reconnaître que cette fille n'est pas l'archétype de la femme. Elle n'est pas cette bourgeoise qui avec l'homme se cache derrière son carreau pour observer de loin. Au contraire, à ses bondissements et ses tournolements, à son dénuement – elle n'a ni guitare, ni tambourin, même pas un instrument de musique qui accompagnerait son chant, elle ne possède que sa voix et son corps avec lesquels elle opère des merveilles – elle semble être plus libre que l'air, cet air chaud et oppressant qui écrase la ville et qui ne l'affecte pas. Quand elle disparaît, c'est tout le monde qui en souffre. Ce personnage féminin s'apparente à la femme que Brel idéalise et dont il rêve. On le retrouve dans «Litanie pour un retour» et là encore, il est flamme et Graal. Cependant au lieu de disparaître, il revient vers le poète:

Mon ciel mon feu ma flamme
 Mon cœur ma mie mon âme
 Mon puits ma source mon val
 Mon miel mon baume mon Graal
 Mon blé mon or ma terre
 Mon soc mon roc ma pierre
 Ma nuit ma soif ma faim
 Mon jour mon aube mon pain
 Ma voile ma vague mon guide ma voie

¹³ Marc Robine, Grand Jacques. Le roman de Jacques Brel (Brézolles: Éditions Anne Carrière/ Éditions du Verbe, Chorus, 1998) II.

Mon sang ma force ma fièvre mon moi
 Mon chant mon rire mon vin ma joie
 Mon aube mon cri ma vie ma foi
 Mon cœur ma mie mon âme
 Mon ciel mon feu ma flamme
 Mon corps ma chair mon bien
 Voilà que tu reviens¹⁴

On retrouve ce personnage féminin positif dans «La lumière jaillira et portera ton nom,»¹⁵ dans «J'aimais les fées et les princesses... j'aimais le feu et la tendresse, tu vois je vous rêvais déjà,»¹⁶ un personnage sur lequel il projette surtout ses idées et ses idéaux, un personnage qui incarne son rêve. Comme l'évoquent si joliment Bruno Hongre et Paul Lidsky¹⁷, «elle descend du ciel platonicien.» Les autres personnages féminins qui peuplent les textes de Brel s'opposent en tout point à notre danseuse sur la place. Elles représentent la tricherie morale, l'esprit calculateur, l'hypocrisie, l'aliénation et forment souvent des groupes sociaux auxquels Brel s'attaque avec véhémence: les bigotes sont avares de tout¹⁸, les dames patronnesses se targuent de grandeur, elles sont en fait fausses et hypocrites, les biches «trichent de tout leur passé», les Flamandes ne parlent, ne sourient ni ne frémissent, ce sont des femmes froides et arides, aliénantes¹⁹ qui vous enferment dans leurs prisons. Toutes ces filles en troupeaux, Brel les compare à des

¹⁴ Jacques Brel, Œuvre intégrale 156.

¹⁵ Brel, Œuvre intégrale 153.

¹⁶ Brel, Œuvre intégrale 240.

¹⁷ Bruno Hongre et Paul Lidsky, L'Univers poétique de Jacques Brel (Paris: Éditions L'Harmatan, 1998) 43.

¹⁸ «Elles préfèrent se ratatiner
 De vêpres en vêpres, de messe en messe
 Toutes fières d'avoir pu conserver
 Le diamant qui dort entre leur f...

De bigotes,» Brel, Œuvre intégrale 224, 225.

¹⁹ Il parle de la femme aliénante, lorsqu'il chante « Je sais déjà que c'est par leurs murmures que les étangs mettent les fleuves en prison», Brel, Œuvre intégrale 188.

chiens dans sa chanson «Les Filles et les chiens»²⁰ et conclut à la supériorité des chiens!

C'est tout dire!

Brel est-il misogyne? On serait tenté de le dire mais lorsque l'on y regarde de près les hommes aussi sont attaqués de la même manière: les flamingants, les bourgeois, les timides, «tous ces gens là» subissent le même traitement impitoyable que les femmes et c'est finalement toutes les composantes de la société qui sont visées. Les hommes et les femmes sont passifs derrière leurs carreaux, et lorsqu'une lueur d'humanité surgit, ici interprétée par une fille qui danse sur la place, ils ferment leurs carreaux, refusant de la laisser s'épanouir en eux. On retrouve alors les mêmes accents tragiques que dans «Vivre debout.»²¹ Il est trop tard. Après tous ces rendez-vous manqués, les hommes ne peuvent plus que pleurer leur destinée. Le constat est pessimiste. Les personnages bréliens acceptent leur fatum d'échec et de douleur.

Tout comme chez Brel, la femme chez Brassens est symbolique. Celle-ci incarne l'humanité, celle-là, la beauté.

2. Georges Brassens: «Vénus callipyge»²²

Que jamais l'art abstrait, qui sévit maintenant,
N'enlève à vos attraits ce volume étonnant.
Au temps où les faux culs sont la majorité,
Gloire à celui qui dit toute la vérité!

Votre dos perd son nom avec si bonne grâce,
Qu'on ne peut s'empêcher de lui donner raison.
Que ne suis-je, madame, un poète de race,
Pour dire à sa louange un immortel blason. (bis)

²⁰ Brel, Œuvre intégrale 226.

²¹ Brel, Œuvre intégrale 190.

²² Georges Brassens Poèmes et chansons (Paris: Éditions musicales 57, Point virgule, 1991) 174.

En le voyant passer, j'en eus la chair de poule,
 Enfin, je vins au monde et, depuis, je lui vou'
 Un culte véritable et, quand je perds aux boules,
 En embrassant Fanny, je ne pense qu'à vous. (bis)

Pour obtenir, madame, un galbe de cet ordre,
 Vous devez torturer les gens de votre entour,
 Donner aux couturiers bien du fil à retordre,
 Et vous devez crever votre dame d'atours. (bis)

C'est le duc de Bordeaux qui s'en va, tête basse,
 Car il ressemble au mien comme deux gouttes d'eau,
 S'il ressemblait au vôtre, on dirait, quand il passe:
 « C'est un joli garçon que le duc de Bordeaux! » (bis)

Ne faites aucun cas des jaloux qui professent
 Que vous avez placé votre orgueil un peu bas,
 Que vous présumez trop, en somme de vos fesses,
 Et surtout, par faveur, ne vous asseyez pas! (bis)

Laissez-les raconter qu'en sortant de calèche
 La brise a fait voler votre robe et qu'on vit,
 Écrite dans un cœur transpercé d'une flèche,
 Cette expression triviale : « À Julot pour la vi' . »

Laissez-les dire encor qu'à la cour d'Angleterre,
 Faisant la révérence aux souverains anglois,
 Vous êtes, patatras! tombée assise à terre:
 La loi d'la pesanteur est dur', mais c'est la loi. (bis)

Nul ne peut aujourd'hui trépasser sans voir Naples,
 À l'assaut des chefs-d'œuvre ils veulent tous courir!
 Mes ambitions à moi sont bien plus raisonnables:
 Voir votre académie²³, madame, et puis mourir. (bis)

Que jamais l'art abstrait, qui sévit maintenant,
 N'enlève à vos attraits ce volume étonnant.
 Au temps où les faux culs sont la majorité,
 Gloire à celui qui dit toute la vérité!

²³ *Académie*: Exercice de peinture ou de dessin où l'on travaille d'après le modèle nu; académie peut encore désigner ce modèle nu. Académie désigne aussi par extension un nu: on parle par exemple des meilleurs morceaux d'académie que Rubens ait peints. Le terme signifie enfin aspect du corps nu. Cette dernière acception est familière et vieillie, Le Nouveau Petit Robert (1996).

Dans une interview accordée à Michel Lancelot, Brassens répondait à une question sur la femme en déclarant: «Dans mes chansons la femme a toujours été considérée comme une déesse.» Déesse certes, et le titre même de cette chanson en témoigne, mais dans ses chansons, ses rapports aux femmes ne sont pas si clairs, ils ne sont pas faits d'une pièce car en même temps qu'il magnifie la femme, la met sur un piédestal et l'érige en déesse, il la détruit aussitôt dans une pointe d'ironie acerbe et un humour toujours moqueur. Ce regard ambivalent qui domine l'œuvre de Brassens est présent aussi dans «Vénus callipyge» et donne piquant et originalité au blason qu'il dépeint. Blason et contre-blason s'entremêlent dans des évocations successives ancrant la femme dans différents milieux sociaux, des milieux que Brassens a toujours pris goût à dépeindre et moquer, la plaçant dans des rapports à Autrui pas toujours heureux. Que pense véritablement Brassens de la femme?

a. Images multipliées de la callipyge

L'image de Vénus callipyge se multiplie et engendre différentes callipyges aux formes et aux origines diverses, comme si en la contemplant, une vision en faisait jaillir une autre. La structure même du texte nous oriente dans cette direction. La première strophe, déclaration solennelle teintée d'humour évoque la Vénus authentique. Elle est suivie d'une louange à ce blason et aux sentiments qu'il fait naître chez le narrateur; de là, les évocations se succèdent comme dans un rêve: d'abord, il voit une Vénus callipyge princesse ou reine; la vision de cette reine le fait penser à un prétendant au trône qui aurait souhaité être roi: le duc de Bordeaux. Ce dernier prétendait au trône de France sous le nom d'Henri V. On chanta la chanson satirique suivante en son honneur et

Brassens se fit le bonheur d'en imaginer le développement que constitue la cinquième strophe:

Le duc de Bordeaux
Ressemble à son père
Son père à son frère
Et son frère à mon cul
De là je conclus
Que le duc de Bordeaux
Ressemble à mon cul
Comme deux gouttes d'eau.²⁴

Brassens, qui devait trouver la chanson amusante, la reprend dans une association d'idées et conclut que le duc de Bordeaux, malheureux d'être si laid, s'en va tête basse. Il enchaîne sur une image contrastant avec la précédente, celle de la vaniteuse très fière de ses jolies hanches qu'elle tortille. Brassens est irrité par ces filles provocantes qui utilisent leurs attraits dans un jeu que le chanteur désapprouve:

Lors de l'enregistrement de «Vénus callipyge», entre deux démarrages avortés de la chanson, le magnétophone du studio – est-ce à l'insu de Brassens? – continue de tourner et voilà notre homme qui confie à Pierre Nicolas: « C'est comme ça que ça se passe en plus. Peut-être pas partout mais enfin, moi, j'ai connu des filles qui faisaient tout pour que leur cul soit ...fût en évidence. Et quand tu disais: «quel beau cul elle a celle-là! » elle était vexée. Mais elle faisait tout pour ça! Je l'avais d'ailleurs faite dans ce sens, la chanson à l'origine. Je lui disais: «au fond vous vous baladez en disant: *Avez-vous remarqué que j'avais un beau cul* » alors je lui disais à la gonzesse, c'est pas la peine de mettre un écriteau, hein c'est...on sait ce que vous voulez dire!»²⁵

Dans une nouvelle association d'idées, l'auteur passe de celle qui joue de ses formes par coquetterie à celle dont le métier est de mettre en évidence les parties cachées de son anatomie: la prostituée. Vénus a un aspect alors trivial, une allure dévergondée

²⁴ Loïc Rochard, Brassens orfèvre des mots (Pont-Scorff: Imprim'art, 1996) 63.

²⁵ Jacques Vassal, Brassens ou la chanson d'abord (Paris: Éditions Albin Michel, 1991) 212.

lorsqu'elle descend de sa calèche avec le tatouage imprimé sur ses fesses, ce cœur transpercé d'une flèche «À Julot pour la vi'». Sachons que le terme Julot est une dénomination populaire du souteneur.²⁶

Brassens n'épargne personne et, s'il critique la prostituée, il est incisif vis-à-vis des «dames» de la haute société. Cette pauvre Vénus devient carrément ridicule et grotesque lorsqu'elle tombe à la renverse en faisant sa révérence aux souverains «anglois» et ce, à cause du poids accablant de ses fesses. Il est amusant de constater que cette dernière image s'apparente plus aux gigantesques fesses des mégères de «Hécatombe»²⁷ qu'à celles, plus harmonieuses, de la déesse de Naples. De plus le contraste entre les termes utilisés et l'image de la culbute ajoute à l'aspect burlesque et caricatural de la situation. Le contexte est très officiel, très formel: invitée à la cour d'Angleterre, la déesse fait une révérence et elle se trouve non pas devant des souverains anglais mais «anglois», la forme ancienne du terme «anglais» ajoutant au cérémonial, et voilà que patatras, elle tombe assise à terre.

L'auteur nous transporte donc de la figure de la reine à la cour à celle de cette «dame» à la cour d'Angleterre dans une structure en boucle qui rappelle le thème même de la chanson. La dernière strophe est une reprise de la première. D'ailleurs, si l'on regarde le découpage en strophes et en phrases on obtient un schéma parfaitement parallèle dans la construction d'ensemble, un équilibre et une symétrie porteuse de signification: les deux premières strophes ainsi que les deux dernières sont constituées de

²⁶ «Lorsque je parle de «beaux julots», et j'insiste là-dessus, il ne s'agit pas du tout de types à la gueule d'Adonis ou de sosies de Rudolph Valentino! Les beaux julots, c'est la grosse entreprise : six femmes, sept, parfois dix qui travaillent pour leur compte», M. Rolland, La Rouquine 122. Julot, Le Robert électronique.

²⁷ Brassens, Poèmes et chansons 19.

quatre phrases dont chacune occupe exactement deux vers. Les six quatrains centraux sont occupés par une phrase chacun, dans une parfaite symétrie: si l'on coupe en deux le poème, on remarque que de chaque côté, on a une répartition identique qui est loin d'être fortuite. Les deux versants égaux rappellent la parfaite répartition des volumes en fesses!

Vénus callipyge est appréciée comme œuvre d'art. D'emblée, le texte s'ouvre sur la notion d'art donnant une dimension culturelle à Vénus. Il est important de savoir qu'il existe à Naples une célèbre statue que l'on appelle Vénus callipyge. Il s'agit dans cette sculpture de la déesse relevant sa robe pour montrer ses fesses (le même geste est accompli par une courtisane dans une figuration de l'art de la période classique) .

L'image de cette même statue est souvent reprise. Elle figure dans une photo de Robert Doisneau qui traite le sujet avec beaucoup d'humour. La sculpture est une œuvre d'art que Brassens prend comme point de départ: dans son texte, il lui redonne chair et vie, il lui rend en fait sa vie de femme, mais curieusement, c'est une vie qui la ramène souvent à son derrière, soit parce qu'elle est prostituée, soit parce qu'elle plaît par ses jolies fesses ou parce que ses fesses énormes suscitent le rire lorsqu'elle lui font perdre l'équilibre ou enfin, parce que la partie anatomique qui attire le plus le «je» du texte, ce sont ses fesses. Mi-moqueur, mi-sérieux, il déclare «voir votre académie madame, et puis mourir.»

b. Le rapport de la femme à Autrui

Bien que la Vénus de Brassens soit bien la déesse de l'amour, elle entretient avec Autrui, non pas des rapports harmonieux et positifs, des rapports heureux qui coulent d'eux-mêmes, mais des rapports négatifs, des rapports de conflit permanent. Cela n'apparaît pas à première vue mais les mots qui caractérisent ses actions, la présentent

comme tyrannique : elle torture ou crève les gens qui la servent, que ce soit les couturiers ou la dame d'atours²⁸. Sans compter que Vénus symbolise la liquidité, l'eau, alors que dans cette strophe, les sonorités dominantes choisies pour la dépeindre sont des sonorités belliqueuses des /d/, des /t/ des /v/ des /r/ ou des /k/ que nous soulignons dans le texte:

Vous devez torturer les gens de votre entour,
Donner aux couturiers bien du fil à retordre,
 Et vous devez crever votre dame d'atours. (bis)

Elle est jalousée, on médit d'elle. Elle n'est donc pas aimée, elle qui symbolise l'amour:

Ne faites aucun cas des jaloux

 Laissez-les raconter

 Laissez-les dire encore

Donc, qu'elle soit femme de la rue ou dame de la haute société, notre Vénus est décriée par Autrui, ridiculisée... et le seul défenseur qu'elle ait, est le «je» du texte qui l'admire, l'aime et la vénère, quelle qu'elle soit. La première partie de la chanson, à savoir les strophes 1 à 3, ne sont que louanges et magnificence de son derrière par le narrateur, la seconde partie l'exhorte à ignorer le regard désapprobateur ou moqueur d'Autrui.

En se mettant en scène comme un narrateur qui défend la femme avec autant de véhémence et la conseille avec autant de force dans les impératifs, on se demande quelle est la position de Brassens vis-à-vis des femmes? Que pense-t-il d'elles?

²⁸ *dame d'atours*: dame dont la charge était de présider à la toilette d'une reine, d'une princesse. *Atour*, Robert électronique.

c. Brassens et les femmes

«Elles y sont toutes, hein, dans mes chansons les femmes.» La femme d'Hector, Pénélope, Vénus callipyge, Fernande, Margot, Marinette, Mélanie, Mireille, Jeanne, les femmes d'agents, les casseuses, les filles de joie, la maîtresse d'école, la nymphomane, la religieuse, la tondue, la traîtresse... sont autant de femmes peuplant les chansons de Brassens. La femme constitue finalement l'Autre le plus présent de son œuvre et si le compositeur se targue d'être exhaustif, c'est qu'effectivement il donne vie à toutes catégories de femmes dans ses chansons: pauvres, riches, dames, prostituées, bergères, épouses, amoureuses, dans une diversité et une profusion remarquable. D'ailleurs Vénus callipyge offre à elle seule un «spectre» de femmes. La précédente déclaration de Brassens reste cependant inexacte car elles n'y sont pas toutes, comme il dit. Il manque à la liste ses contemporaines: ces femmes combattives qui se battent pour leur libération, qui refusent ce rôle traditionnel qu'on leur a assigné depuis la nuit des temps, qui refusent d'être un objet de désir sexuel, ces femmes qui veulent le changement de leur statut social. Brassens a souvent été traité de misogynne et ce n'est pas cette strophe extraite d'«Une jolie fleur» qui le réhabiliterait:

Elle n'avait pas de tête, elle n'avait pas
L'esprit beaucoup plus grand qu'un dé à coudre
Mais pour l'amour on ne demande pas
Aux filles d'avoir inventé la poudre²⁹

Ou encore celle-ci dans «Les casseuses»:

Enamourée, ma femme est douce,
Mes amis vous le diront tous.
Après l'étreinte en moins de deux

²⁹ Brassens, Poèmes et chansons 60.

Elle r'devient un bâton merdeux³⁰

Vingt-deux années se sont pourtant écoulées entre les deux morceaux, c'est dire que ses goûts n'ont pas subi de grosses transformations! En découvrant Brassens à travers ses biographes, son style et ses goûts nous sont dévoilés et on apprend:

qu'à de petits «dérapages» près, Brassens ne fut nullement misogyne. J'ai connu toutes espèces de femmes, déclarait-il à Philippe Némé au micro d'Europe 1. J'ai connu des bonnes fées et j'ai connu des fées Carabosse. Je ne veux pas être féministe, mais enfin il me semble que le plus souvent les hommes se comportent assez mal envers la femme. La femme est un être fragile. La femme est un être qui sur le plan sexuel n'est pas tout à fait conçue comme nous. Il ne faut pas se jeter sur elle brutalement. Enfin ... on peut le faire, on peut le faire, mais il faut choisir le moment où elle attend ça La femme est quand même, en général plus généreuse. La femme est plus altruiste, finalement, que l'homme Il m'a semblé en général que la femme est plus grande en amour que l'homme. Quand elle n'aime plus, elle est peut-être plus impitoyable aussi.³¹

Les avis se partagent quant à sa misogynie, mais ce ne peut être le propos ici. Il est vrai que de par ses goûts, Brassens préfère se rattacher à une conception plus traditionnelle de la femme, tout en conservant lucidité et modernisme dans sa façon de la voir. Il défend les prostituées dans «La complainte des filles de joie»³², il suggère à Pénélope de se trouver un amant, il écrit «La non demande en mariage»³³ qui est résolument moderne. Le chanteur était peut-être prudent lorsqu'il s'agissait de parler des caractères féminins, mais il semblait bien les connaître physiquement tout comme un sculpteur face à une œuvre d'art. Il évoque leurs grâces avec une grande exaltation et beaucoup de certitude.

³⁰ Brassens, Poèmes et chansons 267

³¹ 20 Ans d'émissions à Europe 1 avec Georges Brassens (Paris: Phonogram, 1976) , Marc Robine et Thierry Séchan, Georges Brassens, Histoire d'une vie (Paris: Éditions Fred Hidalgo/ Fixot, 1991) 296.

³² Brassens, Poèmes et chansons 158.

³³ Brassens, Poèmes et chansons 199.

Dans des chansons comme «Quatre-vingt-quinze pour cent»³⁴ ou «Le blason,»³⁵ le corps féminin semble le toucher particulièrement. C'est souvent les parties intimes de l'anatomie féminine que le compositeur chante d'ailleurs, et ce faisant, il renoue avec la tradition poétique française du Moyen Âge: «Que ne suis-je madame un poète de race pour dire à sa louange un immortel blason.» Ce corps féminin est une telle œuvre d'art à ses yeux qu'il voudrait revenir aux traditions médiévales et renaissantes qui dépeignaient les moindres parties de l'anatomie féminine avec moult détails. La poésie et la peinture magnifiaient et ridiculisaient les femmes. On pense à Marot et à son «Blason du beau tétin» ou, en 1536, à son contre-blason, «Blason du laid tétin.» Mais la tradition est morte à la fin du XVI^e siècle et avec elle le blason, auquel Ronsard puis Rémy Belleau avaient redonné vie. L'art abstrait en vogue aujourd'hui est une véritable calamité qui «sévit», qui cache et qui ment comme le font les faux culs.³⁶ Mais Brassens est là pour faire renaître les formes du Moyen Âge, et nous y initier. Avec son goût prononcé pour l'archaïque et le désuet, il fait revivre l'hymne-blason et retourne à cette époque antérieure, non seulement au niveau de «la chose» évoquée mais aussi dans la forme utilisée pour l'évoquer. Au Moyen Âge, tout texte était censé avoir trois niveaux de sens: littéral, allégorique et anagogique. C'est le cas de cette chanson. Le texte représente littéralement différentes fesses de femmes dans une association d'idées et une drôlerie bouffonne. Vénus callipyge est aussi une allégorie de la beauté. Sans chercher trop loin, le nom même de Vénus incarne la beauté et le vers «voir votre académie madame et puis

³⁴ Brassens, Poèmes et chansons 244.

³⁵ Brassens, Poèmes et chansons 241.

³⁶ *Faux cul*: rembourrage que les femmes plaçaient au niveau du derrière, sous la robe, pour faire croire que leurs fesses étaient volumineuses.

mourir» révèle une fascination certaine pour ce corps féminin. En parlant du corps de la femme, Brassens a d'ailleurs dit: «c'est une des plus belles choses qui soient, il faut bien le reconnaître. C'est à cause de la continuité des lignes que la femme est belle.» «Vénus callipyge» est enfin anagogique car il s'agit là d'un hymne à cette déesse dont il chante les louanges. La sculpture du musée de Naples et le texte dont il est le créateur, sont des objets figuratifs qui représentent pour lui, le ciel et la vie éternelle: elle est déesse et il est Dieu. Cela nous amène à penser que Brassens croit plus en l'Art qu'il n'a foi en Dieu unique... D'ailleurs Dieu c'est vraiment lui, ici! Il s'adresse à une statue à laquelle il donne la Vie, et comme le Créateur il donne corps et âme à cette Vénus en pierre, allégorie de la femme et lui attribue différents visages, tout comme Dieu a donné à la femme des formes et des visages distincts en la créant.

Comme la Vénus callipyge du musée de Naples, le texte est une œuvre d'art à la fois harmonieuse dans sa symétrie «callipyge» et complexe de par sa structure élaborée. Lorsque Brassens dit «voir votre académie madame et puis mourir», ce n'est plus seulement de la femme qu'il s'agit, c'est de son œuvre d'art qu'il parle, se demandant quelle forme finale donner à son œuvre pour la voir achevée. Si en écoutant «Vénus callipyge», la femme «bien en chair» est la première vision que l'on a d'elle, une approche plus approfondie nous fait découvrir non pas un être humain, mais une figure poétique imprégnée des formes du Moyen Âge.

Pour Ferré, la femme est aussi symbolique que pour Brassens et Brel mais si Brassens recrée les genres du Moyen Âge, Ferré s'inspire des expressions et des modèles symbolistes et surréalistes. La chanson suivante en est un exemple.

3. Léo Ferré : «Chanson pour elle»³⁷

Si ton corps était de fine dentelle
Je le broderais par les quatre bouts
Et puis m'en ferais des nappes si belles
Que nous mangerions l'amour à genoux

Si tes yeux étaient de vieilles étoiles
De celles qu'on voit mais qui ne sont plus
J'y regarderais derrière la toile
De ce grand tableau de bleu suspendu

Si tes cheveux fous étaient la misaine
Et que de ton cœur je fasse un bateau
Tout en remontant le cour de la Seine
Tu serais Paris et moi matelot

Si ton astre noir où je m'illumine
Était le calice et si j'étais Dieu
J'y boirais la mort jusqu'à la racine
Et puis m'en irais refaire les cieux

Si les soleils morts des plaines célestes
Descendaient un jour dans ton corps éteint
Il luirait encore à tes seins modestes
Un peu de leur flamme un peu de ma faim

Un peu de leur flamme un peu de ma faim

Les femmes ont toujours peuplé l'œuvre de Ferré et plusieurs chansons leur sont consacrées directement ou indirectement. Souvent présentée comme superficielle dans «Les femmes,»³⁸ «La the nana,»³⁹ la femme peut aussi être un symbole, symbole de Paris ou de la rue comme dans «Paname»⁴⁰ ou symbole de la mort... elle peut être idéalisée et dans certaines chansons, la femme de Ferré rejoint celle de Baudelaire. C'est le cas de

³⁷ Léo Ferré, chanson 8, volume II: Thank you Satan, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons (Éditions Barclay, 1989, CD) et Charles Estienne, Léo Ferré (Paris: Éditions Seghers 1962) 156.

³⁸ Ferré, chanson 3, volume II: Thank you Satan, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

³⁹ Ferré, chanson 9 volume VIII: La solitude, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

⁴⁰ Ferré, chanson 1 volume III: Paname, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

«Chanson pour elle». Quand on lit «Le serpent qui danse,»⁴¹ que d'ailleurs Ferré a mis en musique, on se rend compte à quel point certaines images des Fleurs du mal l'ont influencé et à quel point le poème et la chanson sont proches l'un de l'autre. Lorsque Baudelaire dit dans «La géante»⁴² qu'il aurait voulu «parcourir les formes d'une femme et vivre à l'ombre de ses seins,» on retrouve le même désir, le même phantasme que dans «Chanson pour elle.»

Comme dans un diamant à multiples facettes ou un kaléidoscope, les images de la femme dans ce poème se démultiplient, ouvrant au poète des horizons nouveaux. Elles restent cependant reliées aux différentes parties de son corps, un corps peut-être mort?

a. Idéalisation de la femme, clé du monde rêvé

«Le sexe, pour moi, ne fut jamais une préoccupation psychique ou intellectuelle, la sexualité est une préoccupation sexuelle!» disait Ferré, et pourtant cette «Chanson pour elle» contredit ses paroles, car quoi de plus poétique que cet univers idéal dans lequel l'union des corps transporterait le «je» du poète! Cette préoccupation sexuelle devient une préoccupation poétique, surréaliste même, avec la volonté de rendre compte de l'amour et de l'aspect céleste de la femme, dans un vocabulaire suggestif.

Nous sommes plongés dans un univers idéal, imaginaire, un monde surréel, dès les premiers vers. Effectivement, le texte commence par une image surréaliste où corps, dentelle et acte sexuel se mêlent... dans des nourritures défendues.

⁴¹ Charles Baudelaire, Les fleurs du mal (Paris: Éditions Gallimard, 1967) 40.

⁴² Baudelaire 33.

L'excursion sur la femme part donc de son corps et nous fait rejoindre le ciel par ses yeux. Le poète semble se détacher alors de ces derniers pour explorer derrière les cieux le monde métaphysique. Remarquons qu'il prend toujours comme point de départ le monde physique, réel et tangible, cherchant à en découvrir le divin secret. Ainsi, la présence de ce corps anéantit les notions d'espace et de temps.

Le texte est au conditionnel, un temps à deux valeurs, le potentiel et l'irréel du présent, sur lesquelles le poète joue. Il nous fait alors flotter entre le tangible et l'irréel. Le premier quatrain s'annonce comme une adresse à la femme aimée. Malgré le conditionnel, l'acte est encore possible, mais au fur et à mesure de la lecture on se rend compte que le poète est dans un rêve, ses fantasmes n'ayant de reconnaissable que le corps qui les a engendrés et qui n'existe lui-même pas plus que le reste.

De même la métaphore filée dans l'évocation des «nappes» et de l'amour qui est mangé – «manger l'amour à genoux» – introduit un caractère sensoriel: le gustatif qui nous relie à la vie tout en nous en éloignant: manger est un acte humain; manger l'amour est fantastique, surnaturel.

Les couleurs dans le texte participent aussi de cette dichotomie ou plutôt de cet «à cheval» entre la vie et la mort: Les nappes de l'amour sont «blanches», pures, immaculées. Sont-elles le symbole de tout ce qui l'attire, de cet absolu qui lui fera passer la barrière du bleu pour atteindre le noir?⁴³ Sans doute puisque l'acte d'amour l'entraîne derrière «le tableau de bleu suspendu,» qui fait la transition entre le monde des vivants et

⁴³ Nous verrons dans une deuxième partie, dans une de ses interviews avec Françoise Travelet, la valeur qu'il attribue à cette blancheur.

celui des morts. Il nous fait basculer derrière la toile dans les sphères galactiques, au cœur du milieu stellaire. Il s'illumine alors dans le noir de son astre, –son sexe –, qui transformera le poète en Dieu:

Si ton astre noir où je m'illumine
 Était le calice et si j'étais Dieu
 J'y boirais la mort jusqu'à la racine
 Et puis m'en irais refaire les cieux

b. Le corps

C'est à travers le corps féminin que le poète voyage. Le sexe, les yeux, les cheveux, le cœur et les seins sont les embrayeurs qui lui feront atteindre le monde surréel. Essayons de reprendre un à un ces blasons auxquels chacun des quatrains est consacré. Chacune des évocations est vibrante des émotions mêmes que le «je» du texte éprouve. La première concerne le corps: l'évocation des fines dentelles de ce corps renvoie à un passage de Benoît misère⁴⁴ où le narrateur raconte ses premiers contacts avec le sexe féminin: à neuf ans, il voit des «femmes» de dix, onze ans et écrit:

De leur blessure en ixe ouvragée de dentelles qui me servaient de nappe,
 descendaient des niagaras vernis, de ce vernis de sucre qui émaille les
 lèvres et qui fait qu'on se souvient longtemps.⁴⁵

Cette image de dentelles brodées autour du sexe féminin est récurrente dans les textes de Ferré. Elle est poussée plus loin dans cette chanson car «je» n'est plus seulement témoin, il n'est plus le voyeur de Benoît misère, il devient acteur: «Je le broderais par les quatre bouts» dit-il en parlant du corps de cette femme. Le verbe broder représente sans

⁴⁴ Léo Ferré, Benoît misère (Paris: Éditions plasma 1980) 108.

⁴⁵ Françoise Travelet, Dis donc Ferré (Paris: Éditions Plasma, 1980) 33.

doute l'acte sexuel lui-même. À noter la récurrence des termes «broder» et «dentelles», qui reviennent comme une obsession sur les dessous féminins:

J'allais quand j'étais étudiant et que j'avais quelque argent, voir une putain à Strasbourg-Saint-Denis. La première fois que je l'ai vue, elle portait, par je ne sais quel miracle, un manteau de panthère. Dans la chambre elle m'a dit: «donne-moi un peu plus et je me fous à poil. » Elle avait levé sa jupe: en dessous elle portait des bas noirs, une culotte et des jarretelles noires. Je n'avais jamais vu ça et je lui ai dit «surtout pas!» C'est là que j'ai découvert cette blancheur entre le bas noir et ... le recommencement de la chose vêtue; cette blancheur qui tend à une géométrie particulière et qui magnifie l'amour sur le plan de l'érotisme.⁴⁶

Pour lui, les porte-jarretelles, les bas, toutes ces dentelles sont nécessaires à l'érotisme. Il remarquait que ces colifichets tendaient à disparaître, remplacés par des collants, pratiques sans doute pour des jeunes filles qui recherchent plus l'utile que l'agréable ou le sexy. Il remarque alors qu'en se libérant, les femmes perdaient de leur mystère.⁴⁷ Or, pour Ferré, les dentelles constituent une sorte d'interdit, elles exaltent et exacerbent le plaisir dans une perversion dont il a besoin. Travelet explique ainsi cette tendance:

Chez Ferré, il y a à la fois un raffinement pervers et la conscience culpabilisée (par les millénaires de christianisme dont il parlait?) de cette perversion; il s'agit pour lui d'un absolu partout où la société le refuse, à travers les interdits que la religion a établis pour renforcer les exigences de l'ordre social... Un absolu à sa convenance et pour lequel il institue sa propre «messe noire» comme le proclame un de ses poèmes.⁴⁸

Analysons un par un, les éléments de ce corps qui permettent l'accès au monde rêvé.

⁴⁶ Travelet, Dis donc Ferré 43.

⁴⁷ Peut-être qu'à l'époque, avec la toute récente libération féminine, les filles évitaient tout ce qui pouvait «agrémenter» leur personne, pour dépasser l'image et le rôle que l'homme leur faisait jouer. Le but étant d'atteindre une certaine indépendance vis-à-vis de l'homme. Cela dit, la désaffection de cette lingerie et de son commerce n'aura pas duré. Elle bat son plein aujourd'hui.

⁴⁸ Travelet, Dis donc Ferré 43.

Les yeux de la femme sont comparés à des étoiles brillantes et nous savons que scientifiquement lorsqu'elles brillent pour nous, de nombreuses étoiles n'existent déjà plus. Ces yeux seraient-ils morts? Cette femme n'existe-t-elle déjà plus? Non, cette femme n'est plus. D'ailleurs elle est la mort elle-même, la mort incarnée. Ses cheveux fous sont la misaine –voile basse du mât de l'avant du navire–. Le poète semble avoir la matière première pour fabriquer le voilier, il utilisera son cœur pour faire un bateau. Pourquoi son cœur et pas un autre organe? Probablement parce que le cœur est l'organe même la vie. Comme Brassens, Ferré fait revivre cette femme: il utilise son cœur et la transforme en Paris car si vie il y a, c'est la vie de Paris, puisque le bateau remontera le cours de la Seine. Souvenons-nous que pour Ferré, Paris est une femme, c'est «Paname»⁴⁹, c'est «Paris-canaille»:

Paris Marlou
 Aux yeux de fille
 Ton air filou
 Tes vieilles guenilles

 Tes gigolos te déshabillent⁵⁰

ou «Comme une fille»:

Comme une fille
 La rue s'déshabille

 Comme une fille
 Qu'a les yeux qui brillent
 Et met ses grenades
 Sur la barricade⁵¹

⁴⁹ Ferré, chanson 1, volume III: Paname, Avec le temps...., 1960-1974, 14 ans de chansons.

⁵⁰ Estienne 69.

⁵¹ Ferré, chanson 16, volume VI: Poètes vos papiers Avec le temps...., 1960-1974, 14 ans de chansons.

Le sexe de la femme de «Chanson pour elle» est présenté dans un savant jeu d'antithèses: c'est déjà un astre, bien qu'un astre noir, la couleur noire référant à son pubis. Ce sexe est d'un côté le trou noir et de l'autre le monde surnaturel, le monde divin plein de lumière, la matrice où il se développe, où il se nourrit pour devenir Dieu, la matrice qui lui a donné la vie et pour laquelle il éprouve une fascination égale à celle des Surréalistes. L'éclat de cette lumière qui l'illumine est à la fois l'orgasme et la vie renouvelée puisque, devenant Dieu, il va redonner la vie en refaisant les cieux. C'est donc un astre qui transporte le «je» dans une dimension métaphysique lui donnant des pouvoirs surnaturels. Le monde s'inverse alors car la lumière qu'elle donnait, elle ne l'a plus: elle est morte et son corps est éteint. Ce sont les soleils morts qui peuplent les sphères stellaires qui lui redonneront vie en faisant luire à ses seins la flamme du poète: cette flamme constituant son amour pour elle, et la faim qu'il a d'elle.

c. Ferré, entre poésie surréaliste et révélation de son ego

Quand, dans ses chansons, Ferré dit «je,» il ne s'agit pas d'un je qui cherche à s'identifier à son héros mais bien un «je» personnel, autobiographique jusqu'à la racine et à partir de ce texte qui reprend plusieurs aspects de la femme telle que la définit Ferré, on lit en filigrane sa conception de la femme. En parlant de ce corps, en évoquant les éléments intimes de sa sexualité, Ferré se révèle. Ses premiers phantasmes d'homme, ses premières audaces sont apparues dès l'ouverture du poème, nous plongeant dans ce corps, nous faisant traverser ce corps pour atteindre le divin et pour devenir Dieu. Ferré semble rêver ici de la Femme, l'unique, celle qu'il n'a pas encore trouvée, déesse dont il serait l'amant, le fils, le créateur: amant, dont le poème entier témoigne; enfant qui se

soumettrait totalement à elle, qui se laisserait guider par ses yeux et dont la faim s'apaiserait à ses seins modestes; créateur qui redonne la vie à un corps mort, à une matière inerte. N'oublions pas que Ferré a divorcé de sa femme Madeleine qu'il avait adorée: cette dernière avait fait tuer par jalousie une guenon, Pépée, que Ferré avait adoptée et qu'il aimait beaucoup, d'un amour apparemment insupportable. Est-ce un amour divin qu'il voudrait vivre? Oui, depuis toujours, le chanteur est en proie au mal d'aimer, au mal de vivre. Romantique, tourmenté par ses idéaux, il est attiré par la femme, mais celle-ci n'est jamais conforme à ce qu'il voudrait qu'elle soit: c'est-à-dire mère, amante, déesse, création. Il la veut œuvre d'art créée par lui et déesse qui le crée! Par conséquent, il est en permanente recherche d'un être qui n'existe que dans ses fantasmes, éternel insatisfait qui a besoin de cette insatisfaction pour vivre ou pour chanter... Ce que l'on peut aussi dire, c'est qu'en faisant ce corps, en le réinventant, Ferré est face à son œuvre et la femme n'est plus ou ne peut plus être un être à part entière puisqu'elle est objet, puisqu'elle est désir, puisque son corps est nappé. La femme est passive dans tout le texte, elle n'est dans l'étreinte que matière: elle se fait broder, elle ne participe pas: elle n'a même pas de vie puisque son corps est éteint (vers 18.) Il est celui qui lui donne la vie, il est Dieu. En même temps qu'il est le créateur suprême qui lui redonne vie par l'amour, elle reste la muse médiatrice qui permet cette éclosion de son génie. Il est alors fasciné par elle. Il se rapproche par là des Surréalistes: comme la «Nadja» de Breton qui se situait aux frontières de la folie et de la raison, la femme de Ferré se situe entre la vie et la mort dans une espèce d'exploration de l'inconscient du poète par lui-même.

4. Comparaison des visions de l'autre sexe chez Brel, Brassens et Ferré

a. Vision traditionnelle: Poètes misogynes ou continuateurs d'une tradition poétique?

Anti-conformistes, libéraux, libérateurs, briseurs de tabous et de règles élaborées et établies par la société, c'est dans ces termes qu'on perçoit Brel, Brassens ou Ferré. Comme ils ont réclamé l'inclusion des marginaux, on s'attendrait à ce que leur regard sur la femme soit à l'image de leur volonté de casser les visions traditionnelles par lesquelles les membres de la société sont condamnés à passer. On imaginerait des poèmes sur une femme plus libre dans ses rapports aux hommes, plus libre de se définir et d'agir en fonction de ses besoins à elle, plutôt que de ceux des hommes, indépendante des désirs et des insatisfactions masculines. Eh bien non, dans les trois textes étudiés et que ce soit chez Brel, Brassens ou Ferré, on retrouve grosso modo les mêmes visions de l'autre sexe, nourries non par cette modernité qui bouleverse le statut féminin dans les années cinquante et que nous avons évoquée dans notre première partie, mais par un regard assez peu renouvelé et même délibérément antiféministe. Ferré constatant l'intelligence et la perspicacité de Françoise Travelet, qui l'interviewait souvent pour écrire Dis donc Ferré, lui a un jour déclaré «Avec toi c'est pas pareil. Toi tu es un mec!»⁵² La plupart des chansons de Brassens sont dominées par une grivoiserie ambiante assez gaillarde où la femme est surtout celle à qui l'on relève le jupon. «Vénus callipyge» en témoigne. Brel la voit comme un appât et un piège et il dit d'elle : «c'est un ennemi. Un merveilleux ennemi. Si tous mes ennemis étaient nus, qu'est-ce que je les aimerais!»⁵³

⁵² Travelet, Dis donc Ferré 41.

⁵³ Floriant et Delavault 42.

La femme est donc restée enfermée dans une vision traditionnelle, pour nos trois auteurs compositeurs, non pas parce qu'ils veulent lui dénier des droits fraîchement acquis mais parce que ce sont des poètes continuateurs d'une tradition poétique, des poètes qui vivent dans et par leur poésie, des poètes qui, fervents amoureux d'une période littéraire donnée, revivent par celle-ci et non pas dans leur époque. Ils ont été novateurs non par leur combat aux côtés d'une femme qui s'émancipait ou cherchait à s'émanciper, mais par leur volonté de faire revivre dans la chanson une poésie mourante et que plus personne ne savait apprécier.

Donc la femme est liée à la vision poétique que les différents poètes se sont fait d'elle jusque-là. Puisant dans cet héritage, chacun de nos chanteurs a emprunté la vision traditionnelle de la femme la plus proche de sa sensibilité personnelle. Et on retrouve chez les trois, cette vision poétique qui a toujours joué avec des images de la femme et toujours mis ces images en rapport avec le désir et l'insatisfaction masculine.

Pour Brassens, qui la replace dans une atmosphère médiévale ou paysanne, c'est son corps ou sa chair qui reste l'élément essentiel: dans «J'ai rendez-vous avec vous» il s'adresse à elle ainsi: «le menu que je préfère c'est la chair de votre cou»⁵⁴; dans «L'Assassinat» «Mais la chair fraîche, la tendre chair / Mon vieux, ça coûte cher»⁵⁵ la femme est une proie, un morceau de chair que l'homme-animal cherche à dévorer.

D'ailleurs, lorsqu'il veut faire le portrait de la femme, ce sont rarement ses traits ou son visage qui sont dépeints. Ses rondeurs, ses charmes sensuels en revanche, sont

⁵⁴ Brassens, Poèmes et chansons 43.

⁵⁵ Brassens, Poèmes et chansons 156.

très présents et on peut compter de nombreuses allusions aux seins ou aux fesses dont les dénominations se multiplient à travers ses différentes chansons: éminence charnue, rotondité, la fesse promise, l'endroit où le dos ressemble à la lune, popotin... D'autre part, la finesse, canon actuel de beauté, ne présente que peu d'attraits à ses yeux et une femme maigre est pour lui pratiquement laide. Ainsi quand il raconte dans «La Fille à cent sous» l'histoire de cette femme qu'il avait achetée à son mari, il découvre en faisant voler sa jupe qu'il s'est fait avoir dans un marché de dupes:

Remball' tes os, ma mie, et garde tes appâts,
Tu es bien trop maigrelette;
Je suis un bon vivant, ça ne me concerne pas
d'étreindre des squelettes.⁵⁶

Il ne la garde finalement que parce qu'elle lui fait pitié. La femme est donc bonne à prendre ou à laisser selon ses formes! Ne nous méprenons pas: Brassens n'aime pas non plus les grosses femmes: dans «Hécatombes» une douzaine d'entre elles sont présentées comme des «gaillardes»⁵⁷ terrifiantes, dont trois sont de véritables créatures monstrueuses: «mégères gendarmicides,» l'une d'elles attache le vieux maréchal des logis et lui fait crier: «Mort aux vaches!» Une autre «fourre avec rudesse le crâne d'un de ces lourdauds entre ses gigantesques fesses qu'elle serre comme un étau... La plus grasse de ces femelles, ouvrant son corsag' dilaté matraque à grand coup de mamelles ceux qui passent à sa porté' ». Plus elles sont grosses et plus elles font peur, ces furies qui ressemblent à des divinités infernales!

⁵⁶ Brassens, Poèmes et chansons 136.

⁵⁷ Brassens, Poèmes et chansons 19.

D'autre part, Brassens en «pornographe» pour lequel aucun acte ou sujet sexuel n'est tabou, désacralise le sexe. Que ce soit «Fernande,»⁵⁸ «Mélanie»⁵⁹ ou «Quatre-vingt-quinze pour cent»⁶⁰, l'hypocrisie qui entoure la sexualité disparaît avec lui, quitte à choquer lorsqu'il dit regretter le temps des viols du Moyen Âge⁶¹, quand on «troussait la gueuse et la forçait au cimetière. »

Pour Brel, l'impression d'ensemble qui ressort quand on écoute ses chansons, c'est que la femme y est enfermée non plus dans son corps de chair mais dans l'image idéalisée qu'il se fait d'elle, dans son corps immatériel mais bien féminin. Elle est enfermée dans une relation sentimentale et reste irréaliste. Les descriptions du corps de la femme, sont pratiquement absentes de son œuvre. Mis à part ses yeux qui sont d'ailleurs évoqués pour leur expression dans le jeu de communication non verbale, les traits physiques de la femme, ses charmes n'apparaissent que pour souligner un jeu de conquête qu'il entreprend avec elle et qui reste lui-même assez traditionnel. La femme, il en rêve. Ce n'est pas l'animal de race dont on examine la physionomie, le poids et les mensurations. Brel est loin des blasons ou d'une Vénus callipyge, quelle qu'elle soit. Comme le constatent Hongre et Lidsky.⁶²

L'évocation des fesses, chez Brel, est liée au mépris de la femme: les timides sont délaissés par leurs maîtresses «du bout des fesses»; Grand-mère est anguleuse comme son derrière est pointé; quant aux fesses des Bigotes... On voit que le corps des femmes n'occupe guère de place dans la vision de Brel, sinon par symétrie avec «cœur.»

⁵⁸ Brassens, *Poèmes et chansons* 233.

⁵⁹ Brassens, *Poèmes et chansons* 279.

⁶⁰ Brassens, *Poèmes et chansons* 244.

⁶¹ Brassens, *Poèmes et chansons* 206.

⁶² Hongre et Lidsky 44.

Brel est un poète un peu sentimental, qui transforme volontiers en bergères les princesses qui peuplent son cœur. Vandromme⁶³ parle de lui comme d'un petit garçon victime de la littérature amoureuse.

Des années durant, ces mots s'entêteront, illusions opiniâtres qui mettent l'expérience en quarantaine. Eternel retour de l'enfance, de ses litanies.

Mon cœur ma mie mon âme
 Mon ciel mon feu ma flamme
 Mon puits ma source mon val
 Mon miel, mon baume mon Graal
 Mon blé mon or ma terre
 Ma nuit ma soif ma faim
 Mon jour mon aube mon pain

Une convention d'adolescent reçoit l'appui tactique d'une convention de troubadour. Quand on ne sait rien des femmes on célèbre ainsi la femme. La Vierge, la Mère, l'Amante, c'est la sainte trinité, les trois personnes du Dieu unique. Brel nous parle de la Femme comme Camus nous parlait de l'Homme. L'écriture majuscule, les sentiments au garde-à-vous, l'onction des alanguissements, la transparence des ombrelles, le manège des chevaux de retour du romanesque, la joliesse des gravures de la mode la plus antique et la plus bête, ce n'est là qu'un mince attirail. On a dépouillé la femme de son enveloppe de chair, ce qui est la façon boy-scoutaire de la dénuder. Puis, on l'a parée d'atours lyrico-livresques . . . L'enfance de Brel a cru à la pureté des origines, à la possibilité d'un homme intact et d'une nature intègre, à l'immaculée conception de la femme.

Brel enferme donc la femme non dans son corps de chair comme Brassens, mais dans son corps féminin, dans une féminité lyrique et romanesque qui n'existe qu'en référence à ses rapports à l'homme. Ferré, à mi-chemin entre les deux, maintient lui aussi le schéma culturel le plus traditionnel de la société et s'y conforme totalement surtout dans ses premières chansons : la femme est son corps, elle est celle qui doit utiliser ses charmes physiques pour arriver. Il rejoint Brassens qui chantait dans «Embrasse-les tous»:

⁶³ Pol Vandromme, Jacques Brel. L'exil du Far West (Paris: Éditions de la Table Ronde, 1998) 102.

Passe-les tous par tes armes
 Passe-les tous par tes charmes:
 Jusqu'à c'que l'un d'eux, les bras en croix,
 Tourne de l'œil dans tes bras...⁶⁴

D'après cet extrait de Brassens, les armes des femmes sont leurs charmes physiques, elles tuent leur proie qui tombe folle d'amour dans leurs bras. C'est exactement le même raisonnement que tient Ferré lorsqu'il déclare:

La femme n'a qu'une arme: c'est sa gueule, c'est son truc. Pourquoi farde-t-elle? Pour briller! C'est son revolver à elle... Aujourd'hui elle se défend, se cuirasse porte des pantalons et refuse les armes redoutables qui étaient autrefois les siennes. Elle a tort, c'est important les armes... et l'appétit s'instruit dans une certaine cuisine.⁶⁵

On retrouve bien cette confiance dans des chansons écrites en 1961 comme «Les femmes,»⁶⁶ «Nous les filles,»⁶⁷ où les femmes sont présentées dans une superficialité aguichante dont il faut se méfier. Et l'enfermant à jamais dans son corps, il ajoute:

L'artiste n'a pas d'ovaires, alors il crée une œuvre de son esprit. La femme, elle, n'a pas besoin d'être artiste parce qu'elle fait une œuvre tellement multipliée qu'on ne sait plus ce que c'est. C'est pourquoi j'ai une adoration pour la femme-mère.⁶⁸

F. Travelet commente:

Dans son admiration pour les femmes gonflées au-devant comme une outre, Ferré rejoint ici les surréalistes, ce qui ne veut pas dire que, dans son admiration pour la femme-mère et en même temps, femme enfant, femme plancton ou femme fleur, il n'y ait pas aussi un mépris masculin qui ne veut pas s'avouer.⁶⁹

⁶⁴ Brassens, Poèmes et chansons 125.

⁶⁵ Travelet, Dis donc Ferré 40.

⁶⁶ Ferré, chanson 3, volume II: Thank you Satan, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

⁶⁷ Ferré, chanson 15, volume II: Thank you Satan, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

⁶⁸ Travelet, Dis donc Ferré 40.

⁶⁹ Travelet, Dis donc Ferré 40.

La femme n'a donc plus besoin de penser, puisqu'elle est inspiratrice.

Chez les trois auteurs, la femme est enfermée dans son corps ou dans un statut social donné, mère, femme mariée, femme au foyer ou religieuse. Même lorsque Brassens lui conseille de se libérer – car il est contre l'aliénation que le mariage établit – il lui conseille l'adultère, donc de se libérer de la tutelle d'un homme... pour en reprendre un autre aussitôt. N'est-ce pas une pseudo-liberté que de la libérer pour l'attacher à son corps de femme?

b. Entre idéalisation et rejet

Chez les trois auteurs l'approche de la femme, perçue dans une vision traditionnelle, ne peut que balancer entre l'idéalisation et le rejet. Ainsi la femme est à la fois l'ange qui fascine et dont on recherche la présence et l'ennemie, la traîtresse, qui crée le mal et le cause.

Brassens, bien assis dans son environnement rustique ou médiéval, envisage la femme comme la nourriture terrestre d'un épicurien heureux. Dans ses textes, il lui donne souvent des prénoms de filles du peuple, légères et insouciantes: elle s'appelle Ninon, Margot, Fernande, elle est personnage de chansons folkloriques, Vénus de barrière, femme adultère, soubrette ou marquise... «Dieu lui pardonnera ses écarts et ses grands écarts», chante-t-il avec humour dans «Embrasse les tous.»⁷⁰ Quand il est amoureux d'elle, il lui dédie «Je me suis fait tout petit,»⁷¹ «La Non Demande en

⁷⁰ Brassens, Poèmes et chansons 125.

⁷¹ Brassens, Poèmes et chansons 79.

mariage»⁷² et lui reste fidèle pendant 25 ans⁷³ mais quand il ne l'aime pas, elle devient «emmerdante, emmerdeuse ou emmerderesse, pisseuse, Marie salope, pimbêche ou pécore»: les sarcasmes et les injures l'accablent dans le mépris et le dégoût.

C'est chez Brel, plus que chez Brassens et Ferré, que l'on ressent le tiraillement entre désir et rejet.

Dans notre métier, dit-il, on est tout le temps en ballade. On se promène toute l'année avec des hommes. Ce serait impensable de se promener toute l'année avec des femmes, ce serait... effroyable. Le fait de vivre entre hommes est une chose merveilleuse, mais ce n'est pas facile parce que vivre en compagnie de certaines femmes, c'est l'acte le plus paresseux. C'est un acte de vampire: on s'en remet doucement à l'amour d'une dame et puis, quand on a fait le tour de cet amour, on s'en va⁷⁴

En fait, il existe pour Brel et pour Ferré une certaine évolution dans leur conception des femmes. Avant 1959, toutes les chansons de Brel ne font que célébrer la femme. Brel commence effectivement par les ériger en anges de tendresse ou en déesses: «Sur la place» date de 1953, «La bourrée du célibataire»,⁷⁵ «Au printemps»,⁷⁶ «Dors ma mie»,⁷⁷ «Litanies pour un retour»⁷⁸ sont toutes des chansons d'avant 1959. Pleines de candeur et d'amour, elles ne condamnent pas encore la femme. Elles sont même marquées par l'éblouissement d'un amour que rien ne teinte. Mais d'un seul coup, le romantisme que dégage la femme va se muer en sensualité félonne, en sensualité

⁷² Brassens, Poèmes et chansons 199.

⁷³ En 1946, il rencontre Joha Heiman, qu'il surnommait Puppchen et qui sera comme il le dit dans «Embrasse les tous», celle après laquelle il fermera sa porte en marquant dessus «Fermé jusqu'à la fin des jours pour cause d'amour. »

⁷⁴ Floriant et Delavault 41.

⁷⁵ Brel, Œuvre intégrale 138.

⁷⁶ Brel, Œuvre intégrale 141.

⁷⁷ Brel, Œuvre intégrale 145.

⁷⁸ Brel, Œuvre intégrale 156.

tyrannique. L'amoureux de la femme déesse devient misogyne et on assiste alors à des rondes d'injures dès qu'il s'adresse à un groupe de femmes: «morues, mémères décorées, bigotes ratatinées, drôlesses.» L'espèce féminine mise au pluriel semble être aussi haïssable pour Brel, qu'elle paraissait grotesque et monstrueuse aux yeux de Brassens. Au début des années 60, s'opère donc la transformation lors de laquelle la femme perd sa robe virginale et entraîne l'homme dans son jeu. Nouvelle Ève, se plaçant à la fois dans une nouvelle indépendance vis-à-vis des mâles et dans le jeu éternel de la séduction et de l'amour, elle oblige l'Autre à se mettre sur le pied de guerre. La femme est l'ennemie de l'homme. On lui reconnaît des pouvoirs sur soi:

Elles sont notre premier ennemi
 Quand elles s'échappent en riant
 Des pâturages de l'ennui
 Les biches
 Avec des cils comme des cheveux
 Des cheveux en accroche-faon
 Et seulement le bout des yeux
 Qui triche

 Et qu'on les chasse de notre esprit
 Ou qu'elles nous chassent en rougissant
 Elles sont notre premier ennemi
 Les biches de quinze ans

Elles sont notre plus bel ennemi

 Les biches
 Qui passent toute vertu dehors
 Alors que c'est de tout leur cœur
 Alors que c'est de tout leur corps
 Qu'elles trichent
 Lorsqu'elles broutent le mari
 Ou lorsqu'elles broutent le diamant
 Sur l'asphalte bleu de Paris
 Les biches
 Qu'on les chasse à coups de rubis

Ou qu'elles nous chassent au sentiment
Elles sont notre plus bel ennemi⁷⁹

Lorsqu'elles cherchent à retenir l'homme pour s'empêcher de vieillir, il les trouve pathétiques et refuse de se laisser attacher et de s'engourdir dans leur ennui pour le restant de ses jours. En fait, le héros brélien ne peut s'empêcher de se laisser éblouir par la femme et sa grâce séductrice mais, «l'amour et la durée s'excluent.» L'esprit du chevalier refuse le «vampirisme» de la femme!

Quant à Ferré, il est fasciné par une femme idéale qu'il considère avant tout comme un symbole, symbole de Paris dans «Paname,»⁸⁰ «La gueuse,»⁸¹ symbole de la rue, des manifestations de la révolution. La femme doit être celle qui l'aide à se réaliser, à réaliser sa révolution; mais cette femme n'existe pas et la révolution de 68 ne fut qu'une pseudo-révolution. C'est alors «Paris, je ne t'aime plus,»⁸² où il rejette la femme qui n'est pas conforme à ses idéaux. Ferré a voulu inscrire son œuvre, sa vie entière dans l'insoumission et comme par défi, il va jusqu'à désirer une fillette «Petite,»⁸³ qui d'ailleurs ne l'intéresse que parce qu'elle symbolise l'interdit. En la désirant, il s'insurge contre la morale et la moralité et fait se rejoindre amour et anarchie. Il brise, par cette chanson, les exigences de l'ordre social et moral:

Tu reviendras me voir bientôt
Tu reviendras me voir bientôt
Le jour où ça ne m'ira plus
Quand sous ta robe il n'y aura plus
Le Code pénal⁸⁴

⁷⁹ Brel, Œuvre intégrale 205, 206.

⁸⁰ Ferré, chanson 1, volume III: Paname, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

⁸¹ Ferré, chanson 1, volume III: Paname, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

⁸² Ferré, chanson 1, volume III: Paname, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

⁸³ Ferré, chanson 1, volume III: Paname, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

⁸⁴ Ferré, chanson 1, volume III: Paname, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

Il déclare à Travelet: «Il n'y a d'amour que délictueux, par rapport aux choses admises, par rapport à l'âge, par rapport à la troisième personne qui est le spectateur, voyeur et censeur. Le code pénal existe, ce n'est pas de la littérature.»⁸⁵

Pour nos trois chanteurs «anti-conformistes», les rapports à la femme sont des rapports qui ne respectent pas les conventions: nos chanteurs recherchant l'inaccessible et l'idéalisation. Il y a même un renversement qui se produit, loin de la femme moderne, sorte de Goule qui vampirise l'homme. Ces rapports qui se situent au niveau poétique sont traditionnels par le fait même d'être poétiques: ils se nourrissent de l'héritage légué par la poésie, ils se nourrissent de Villon, de Baudelaire et de représentations de l'imaginaire. Cassant les barrières du temps, Brassens semble effectivement regretter la femme d'antan que chantait Villon, femme forte comme Berthe au grand pied, Blanche de Castille et Jeanne d'Arc, ou gueuses que l'homme pouvait prendre ou laisser à sa guise dans un cimetière; gueuses dont il pouvait disposer complètement; il semble aussi regretter l'époque des blasons, il semble enfin regretter chez la femme une certaine forme de générosité et de liberté. Ferré de son côté, attend tout de l'autre sexe, tout ce que son propre sexe ne peut atteindre. Non conformes à ses rêves, les femmes ne le satisfont pas. Les femmes qu'il aime restent alors dans ses rêves, ses fantasmes et prennent des formes surréalistes. Brel en acceptant la lutte contre la femme, accepte de jouer au jeu éternel de la séduction amoureuse sans toutefois

⁸⁵ Travelet, Dis donc Ferré 46.

succomber. La femme est finalement l'Autre que l'artiste recherche sans vouloir la trouver: une inaccessible étoile, comme dirait Brel.

Chapitre 2: L'autre anti-conformiste ou bourgeois

1. Brel: «Les moutons»⁸⁶

Désolé bergère,
 J'aime pas les moutons
 Qu'ils soient pure laine
 Ou en chapeau melon,
 Qu'ils broutent leur colline,
 Qu'ils broutent le béton,
 Menés par quelques chiens
 Et par quelques bâtons
 Désolé bergère,
 J'aime pas les moutons

Désolé bergère,
 J'aime pas les agneaux
 Qui arrondissent le dos
 De troupeau en troupeau,
 De troupeau en étable
 Et d'étable en bureau
 J'aime encore mieux les loups,
 J'aime mieux les moineaux
 Désolé bergère,
 J'aime pas les agneaux

Désolé bergère,
 J'aime pas les brebis
 Ça arrive toutes tordues
 Et ça dit déjà «oui »
 Ça se retrouve tondues
 Et ça re dit «oui»
 Ça se balance en boucherie
 Et ça re, re dit «oui.
 Désolé bergère,
 J'aime pas les brebis

Désolé bergère,
 J'aime pas les troupeaux
 Qui ne voient pas plus loin
 Que le bout de leur coteau
 Qui avancent en reculant

⁸⁶ Brel, Œuvre intégrale 293.

Qui se noient dans un verre d'eau bénite
 Et dès que le vent se lève,
 Montrent le bas de leur dos
 Désolé bergère,
 J'aime pas les troupeaux

Désolé bergère,
 J'aime pas les bergers
 Désolé bergère,
 J'aime pas les bergers
 Il pleut, il pleut bergère
 Prends garde à te garder
 Prends garde à te garder, bergère,
 Un jour tu vas bêler
 Désolée, bergère,
 J'aime pas les bergers

Désolé bergère,
 J'aime pas les moutons
 Qu'ils soient pure laine
 Ou en chapeau melon,
 Qu'ils broutent leur colline,
 Qu'ils broutent le béton,
 Menés par quelques chiens
 Et par quelques bâtons
 Désolé bergère,
 J'aime pas les moutons

Bêêêêh...

Mettre en scène des animaux pour critiquer le genre humain est une tradition littéraire. On la retrouve vivace chez La Fontaine qui a mis en scène des animaux comme principaux acteurs de ses fables; chez Zola dont les personnages des Rougon-Macquart sont souvent assimilés à des animaux-objets: Ainsi, Gervaise dans L'assommoir meurt dans une niche; chez Ionesco, dont toute la population du Rhinocéros devient rhinocéros. On retrouve aussi ces correspondances animales chez Brel, dont «Les singes,»⁸⁷ «Les

⁸⁷ Brel, Œuvre intégrale 200.

toros,»⁸⁸ «Les biches,»⁸⁹, «Les crocodiles»⁹⁰ sont autant de chansons violentes à l'égard du genre humain. En transformant les hommes en animaux, il les ridiculise et les déshumanise pour dénoncer leurs travers, des travers que l'organisation sociale leur a inculqués, des travers qui leur ôtent leur humanité. Il proteste donc contre la civilisation et le progrès qui les a corrompus.

«Les moutons» constitue une de ses chansons les plus simples mais aussi les plus virulentes contre les bourgeois qu'il compare ailleurs aux cochons. En parlant de bourgeois, ce n'est pas la classe sociale très aisée qui est désignée ici: c'est au contraire l'esprit, la manière de vivre des gens de la petite bourgeoisie, une vie limitée, selon la terminologie marxiste, à la propriété, la production et les échanges; une vie sans envergure et très attachée à son petit confort matériel. Cela dit, en comparant les hommes aux moutons Brel n'est pas particulièrement original. Rabelais racontait l'histoire des moutons de Panurge et Voltaire disait déjà: «Nous sommes des victimes condamnées toutes à la mort; nous ressemblons aux moutons qui bêlent, qui jouent, qui bondissent en attendant qu'on les égorge.»⁹¹ Mais «Les moutons» est quand même une chanson typiquement brélienne, écrite dans des circonstances politiques particulières. En émettant son jugement, «désolée bergère, j'aime pas les moutons», il révèle ses sentiments et sa personnalité dans un style véhément qui cherche à créer un déclic en l'homme, une révolte contre l'embourgeoisement qui le guette.

⁸⁸ Brel, Œuvre intégrale 238.

⁸⁹ Brel, Œuvre intégrale 205.

⁹⁰ Brel, Œuvre intégrale 242.

⁹¹ Voltaire, Correspondance, 3515, (7 août 1769) . *Mouton*, Le Robert électronique.

a. Circonstances politiques

Brel a écrit ce texte à l'occasion de la campagne électorale de Pierre Mendès-France en février 1967.⁹² Pour resituer la scène politique de l'époque, il faut dire que des élections devaient avoir lieu en mars 67 pour renouveler la Chambre des députés:

Au premier tour – le plus révélateur du paysage politique, les petits partis ne s'étaient pas encore désistés en faveur des deux ou trois grosses formations qui accaparent le jeu –, les résultats sont mitigés: la majorité sortante (gaullistes) obtient 38% des voix, le parti communiste 22%, la FGDS (socialistes) 19%, le Centre démocrate 13%, le PSU et l'extrême gauche 2%, et l'extrême droite un peu moins de 1%.» C'est sous l'étiquette du PSU, groupuscule ultra minoritaire que Pierre Mendès-France s'était présenté à ces élections législatives de 1967. Petit parti fondé en 1960, le Parti socialiste unifié représentait l'extrême gauche non communiste «luttant pour la paix en Algérie en s'opposant aux trahisons de la social-démocratie. »⁹³

Et c'est pour le soutenir que Brel participa pour la première fois à un meeting politique.

Mais Brel n'a jamais voulu se mêler des affaires intérieures de son pays d'adoption et son soutien est inhabituel. Il le justifiera dans Le Provençal le 3 mars 1967:

«J'ai fait la campagne de Mendès-France. Ce n'est pas un acte politique, mais un acte en fonction d'une politique. Je trouve désolant qu'un pays comme la France n'ait pas, à la chambre des députés, un homme de la valeur de Mendès-France. Il y a des hommes dont on a pas le droit de se priver. J'ai un très grand respect pour un certain nombre de notions politiques de Mendès-France.»⁹⁴

Si Jacques Brel parle d'un acte en fonction de la politique et non pas de politique, c'est que pour lui, la bourgeoisie, n'est pas un état social mais une façon de se comporter:

⁹² Jacques Brel, Œuvre intégrale 394.

⁹³ Michel Rocard, Le PSU et l'avenir socialiste de la France (Paris: Éditions du Seuil, 1969) cité par Marc Robine, Grand Jacques. Le roman de Jacques Brel 304. Les leaders sociaux-démocrates étaient accusés de trahison car ils avaient accepté la guerre, abandonné l'internationalisme et opté pour le concept de l'«intérêt national».

⁹⁴ Robine, Grand Jacques. Le roman de Jacques Brel 306.

C'est . . . ce qui engourdit l'existence, ce qui annihile l'élan vital. En chacun de nous, l'esprit petit-bourgeois sommeille Nous sommes menacés par le dessèchement du cœur, et la capitulation devant la vie grégaire, une maladie de l'âme, une bigoterie qui nous détruit.⁹⁵

Et le seul moyen de ne pas sombrer dans ce méprisable état c'est de combattre en nous le mouton!

b. Les hommes, des moutons...

Les moutons rappelle l'expression «mouton de Panurge», et un mouton est vraiment l'animal qui symbolise le plus le manque de libre arbitre de par son caractère grégaire. Ici, les moutons semblent représenter le peuple, la petite bourgeoisie qui se laisse mener par les politiciens. Brel utilise souvent le terme «troupeau»: on retrouve le mot dans «j'aime pas les troupeaux», «le père regarde son troupeau bouffer la soupe froide,»⁹⁶ «les filles en troupeau rêvent d'amour,»⁹⁷ «je m'ennuie quelquefois, alors je vais au bourg voir les filles en troupeau.» Il ne s'agit pas d'un hasard si les occurrences du terme «troupeau» sont nombreuses; la répulsion de Brel est vive à l'égard de cette troupe nombreuse de personnes, assimilées par leur nombre et leur passivité à des animaux.⁹⁸ Brel lui-même ne se coupe pas de ce monde: il sent en lui l'œil du berger et le cœur de l'agneau.⁹⁹ Le troupeau est un ensemble dont tous les membres reproduisent les mêmes réflexes et comportements, répondent aux mêmes critères de sédentarité et de survie, à plus forte raison des moutons en troupeaux, le terme mouton ajouté à troupeau paraissant presque tautologique! Les petits-bourgeois aux yeux de Brel se ressemblent

⁹⁵ Vandromme 69.

⁹⁶ Brel, Œuvre intégrale 281.

⁹⁷ Brel, Œuvre intégrale 209.

⁹⁸ Acception créée en 1642 par Corneille, et qui revêt une connotation péjorative, Le Robert électronique.

⁹⁹ Brel, Œuvre intégrale 312.

tous dans leur petit confort, leur petit chapeau, leur petit manteau, leur petite auto.¹⁰⁰ On les reconnaît dans «Les moutons», à leur chapeau melon. Ils broutent le béton. La métaphore, d'une ironie acerbe, est provocatrice. D'ailleurs Brel a tant de rancœur à l'égard de cette «race d'animaux» qu'il prend soin d'en nommer et d'en critiquer toutes les composantes dans un mouvement progressif intéressant à observer. Il commence dans la première strophe par les moutons, terme général, asexué¹⁰¹ qui désigne les membres que forme cette communauté de petits-bourgeois; dans la deuxième strophe, il s'attaque aux agneaux, la progéniture de ces moutons, les enfants de ces petits-bourgeois; dans la troisième, il évoque les brebis, femelles méprisables, femmes tordues, tondues, tuées, complètement malmenées et qui continuent à dire oui, finissant pendues dans les boucheries; il généralise dans la quatrième aux troupeaux, ensemble de toute cette communauté, qui suit scrupuleusement et sans discernement des politiciens bergers qui les mènent au bâton. Élisant des politiciens qui servent plus leurs intérêts que les leurs, s'enfermant dans un puritanisme et dans une religiosité hypocrite, ces hommes vivent sans vivre, avancent en reculant et meurent en boucherie. Brel réproche par-dessus tout les meneurs de troupeaux, les bergers qu'il critique dans la cinquième strophe.

Provocation, ironie et simplicité se mêlent dans cette mordante satire. Les humains bêtifiés et abrutis vivent dans la platitude, la monotonie et l'ennui le plus complet. Ils broutent le béton sous l'œil vigilant de leurs cerbères. Les agneaux suivent la voix de leurs parents, passifs, ils n'en changent rien. De troupeau en étable et d'étable

¹⁰⁰ Brel, *Œuvre intégrale* 281.

¹⁰¹ Notons que l'auteur prend soin de ne pas parler de bélier, qui n'a pas la même charge symbolique que le mot mouton. Alors que le bélier évoque le mâle, belliqueux, le mouton est symboliquement passif et doux.

en bureau, ils rappellent les forts en thème, assis à l'école, ânonnant leur latin «et qui recouvrent de laine leur cœur qui est déjà froid.»¹⁰² Ils passeront de leurs tables d'écoles aux bureaux où ils deviendront fonctionnaires obscurs ou bureaucrates. Leurs dos s'arrondissent d'obéissance, de soumission et de renoncement. La même image se renouvelle pour ces brebis qui tondues, abattues, dépecées continuent d'accepter leur sort et en sont contentes. Les femelles sont présentées comme une bande de demeures. Le troupeau finit par englober tout le monde des fonctionnaires qui gravit les échelons hiérarchiques, passant de l'étable au bureau, asservi par sa bureaucratie médiocre:

De troupeau en troupeau,
De troupeau en étable
Et d'étable en bureau

Brel dénonce aussi l'asservissement du peuple aux dogmes religieux: «les troupeaux se noient dans un verre d'eau bénite», la forme caricaturale de ces bigotes qui «processionnent à petits pas de bénitier en bénitier» laisse place au troupeau entier: au-delà des dévotes, les troupeaux regroupent tous ceux et toutes celles qui abandonnent leur esprit critique, pour une idéologie quelconque, qu'elle soit religieuse ou politique. Lorsqu'on est en troupeau, on avance en reculant. Phrase qui rappelle «Le pluriel» de Brassens:

Le pluriel ne vaut rien à l'homme et sitôt qu'on
Est plus de quatre on est une bande de cons¹⁰³

Le berger lui-même risque de bêler, investi qu'il est dans l'aliénation des autres.

¹⁰² Brel, Œuvre intégrale 222.

¹⁰³ Brassens, Poèmes et chansons 192.

c. Créer le déclic

Brel cherche à provoquer sur un ton simple, un air simple, dans une chanson simple. Le ton est donné dès le premier vers: «j'aime pas les moutons» tient à la fois du ton familier et du ton enfantin dans une simplification qui désarçonne. L'auteur reprend d'ailleurs plus loin le premier couplet de la chanson enfantine: «Il pleut, il pleut bergère» dont il change «prends garde à tes moutons» en «prends garde à te garder», qui rappelle l'épidémie de rhinocéros de Ionesco, la bergère risquant de devenir mouton elle-même. Brel cherche à provoquer en affirmant préférer loups et moineaux:

J'aime encore mieux les loups,
J'aime mieux les moineaux

Dans la littérature religieuse et morale le loup, symbole du mal, dévore les brebis. Brel n'en a cure. Il préfère encore cet animal sauvage et indompté à ces brebis acquiesçantes. De même, il préfère voler comme un moineau, libre dans le ciel plutôt que de subir le bâton des bergers.

La structure en boucle du texte participe aussi de ce désir de toucher l'auditeur: l'image de ces hommes qui broutent le béton, menés par les chiens et le bâton, est l'image que Brel veut que l'on garde en tête: une image révoltante qui ouvre et ferme le poème sur un ton obsessionnel dont on a du mal à se défaire. L'ironie acerbe et la rancœur non déguisée à l'égard des humains «moutons» devraient permettre aux hommes de prendre conscience de l'absurdité de leur condition et éveiller en eux des questions qu'ils ne se posent peut-être pas. La chanson se termine sur une totale dérision, l'interprète bêlant littéralement dans une moquerie de lui-même et des Autres.

En face de la désolante contemplation de ses semblables, Brel proclame, par la négation de ce modèle, son refus de s'enliser dans un esprit petit-bourgeois qui «bouffe nos cœurs déjà vieux». Il nous laisse entrevoir la possibilité de quitter la passivité pour nous délivrer des chiens et des bâtons. En cette époque de conformisme et de résignation, en un monde qui plus que jamais «sommeille par manque d'imprudence», les mots de Brel et de ceux qui l'ont compris reviennent inlassablement: «serait-il impossible de vivre debout?»¹⁰⁴

«Les écrivains d'indignation se sont créé leur propre image de la bourgeoisie comme état d'esprit, et un mot obsessionnel pour la désigner: les imbéciles chez Bernanos, les salauds chez Sartre, les chinois chez Céline.»¹⁰⁵ Nous pouvons peut-être ajouter les moutons chez Brel. En tout cas, ce texte est plein de ce que Vandromme appelle une haine flaubertienne de la bourgeoisie, une haine qui se hurle et qui provient d'un sentiment bien personnel de Brel. D'ailleurs, à l'inverse de la plupart de ses confrères, Brel n'a pas embrassé le music-hall pour entrer dans la bourgeoisie mais pour en sortir. Par sa constante critique de la condition humaine, sa dérision des valeurs pseudo-morales, par son inlassable recherche de lui-même, il y parvient.

2. Georges Brassens: «Mourir pour des idées»¹⁰⁶

Mourir pour des idé's, l'idée est excellente.
Moi j'ai failli mourir de ne l'avoir pas eu',
Car tous ceux qui l'avaient, multitude accablante,
En hurlant à la mort me sont tombés dessus.
Ils ont su me convaincre et ma muse insolente,
Abjurant ses erreurs, se rallie à leur foi

¹⁰⁴ Jean Clouzet et Jacques Vassal: Jacques Brel (Paris: Poésie et Chansons, Seghers, 1964, 1987) 54.

¹⁰⁵ Vandromme 68.

¹⁰⁶ Brassens, Poèmes et chansons 242.

Avec un soupçon de réserve toutefois:
 Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente,
 D'accord, mais de mort lente.

Jugeant qu'il n'y a pas péril en la demeure,
 Allons vers l'autre monde en flânant en chemin
 Car, à forcer l'allure, il arrive qu'on meure
 Pour des idé's n'ayant plus cours le lendemain.
 Or, s'il est une chose amère, désolante,
 En rendant l'âme à Dieu c'est bien de constater
 Qu'on a fait fausse rout', qu'on s'est trompé d'idé',
 Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente,
 D'accord, mais de mort lente.

Les saints Jean Bouche d'or qui prêchent le martyre,
 Le plus souvent, d'ailleurs, s'attardent ici-bas.
 Mourir pour des idées, c'est le cas de le dire,
 C'est leur raison de vivre, ils ne s'en privent pas.
 Dans presque tous les camps on en voit qui supplantent
 Bientôt Mathusalem dans la longévit.
 J'en conclus qu'ils doivent se dire, en apart:
 «Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente,
 D'accord, mais de mort lente».

Des idé's réclamant le fameux sacrifice,
 Les sectes de tout poil en offrent des séquelles,
 Et la question se pose aux victimes novices:
 Mourir pour des idé's, c'est bien beau mais lesquelles?
 Et comme toutes sont entre elles ressemblantes,
 Quand il les voit venir, avec leur gros drapeau,
 Le sage, en hésitant, tourne autour du tombeau.
 Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente,
 D'accord, mais de mort lente.

Encor s'il suffisait de quelques hécatombes
 Pour qu'enfin tout changeât, qu'enfin tout s'arrangeât!
 Depuis tant de «grands soirs» que tant de ttes tombent,
 Au paradis sur terre on y serait déjà.
 Mais l'ge d'or sans cesse est remis aux calendes,
 Les dieux ont toujours soif, n'en ont jamais assez,
 Et c'est la mort, la mort toujours recommenc'...
 Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente,
 D'accord, mais de mort lente.

Ô vous, les boute-feux, ô vous les bons apôtres,
 Mourez donc les premiers, nous vous cédon le pas.
 Mais de grâce, morbleu! laissez vivre les autres!
 La vie est à peu près leur seul luxe ici bas;
 Car, enfin, la Camarde est assez vigilante,
 Elle n'a pas besoin qu'on lui tienne la faux.
 Plus de danse macabre autour des échafauds!
 Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente,
 D'accord, mais de mort lente.

C'est à la Révolution, accoucheuse d'un ordre social nouveau et à l'engagement jusqu'à la mort que l'on doit les grandes libertés humaines. Que ce soit la révolution américaine de 1776, la révolution française de 1789, celles des décolonisations dans les années 50 et 60, ou celle contre l'Apartheid, se battre pour l'égalité, la justice, la liberté de choisir et la démocratie a permis et continue de permettre à l'homme de survivre avec dignité.

Il n'est donc pas étonnant à première vue que la chanson de Brassens «Mourir pour des idées», ait été vivement contestée. Cette chanson, écrite en 1972, a effectivement suscité une forte polémique à cause de la question de l'engagement que l'auteur traite avec circonspection:

À gauche comme à droite, le compositeur s'est vu reprocher de ne pas indiquer clairement ses choix, comme s'il craignait de se mettre à dos telle ou telle famille de pensée ou même carrément de se réfugier dans son petit confort, en se lavant les mains de tous les malheurs du monde!¹⁰⁷

C'est vrai, ne pas vouloir se sacrifier pour la cause qu'on prétend défendre, pouvait alors paraître lâche. Brassens est-il ici assimilable à ces bourgeois qu'il décrie, ces croquants et croquantes qui ont peur de tout, de l'Autre, de l'homme libre et qui se

¹⁰⁷Vassal 230.

terrent dans leurs abris cossus en critiquant de loin? Ou dépasse-il plutôt les considérations ou le regard que l'Autre pose sur lui, dans une démonstration d'anti-conformisme courageuse et ferme?

Soucieux de rester lui-même un homme libre, Brassens ne s'est préoccupé que de rester le plus intègre possible et sa chanson défend une thèse anti-conformiste, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Essayons de voir en quoi elle est anti-conformiste, d'où cet anti-conformisme provient chez lui et comment il s'exprime dans cette chanson.

a. Une thèse anti-conformiste

Choisir «Mourir pour des idées» pour illustrer l'anti-conformisme de Brassens peut sembler inattendu mais ce texte symbolise l'anti-conformisme à son plus haut degré. Cette chanson s'inscrit contre le conformisme de l'anti-conformisme. Mourir pour des idées, c'est aller jusqu'au bout d'idées nouvelles parfois utopiques et se battre justement pour en accomplir la réalisation contre l'opinion générale ou contre les idées établies. Mourir pour des idées, c'est ne pas se laisser aller avec le flot, c'est défendre des idées jusqu'à la mort, et ni plus ni moins qu'être anti-conformiste. Après la deuxième guerre mondiale et le sentiment de culpabilité qui a pesé sur ceux qui n'avaient pas résisté, l'existentialisme triomphant des années cinquante a cherché à apporter à l'homme un nouvel humanisme: il est devenu une philosophie par rapport à laquelle tout le monde se définissait, une manière de vivre, de penser, relayée dans les années soixante et soixante-huit, par ce qu'on a appelé le gauchisme soixante-huitard. Poser en emblème la rébellion, avoir des opinions et se battre pour elles était devenu chose courante dans les années soixante-dix; tout le monde se voulait anti-conformiste, que ce soit les artistes, les

écrivains ou les philosophes.¹⁰⁸ «L'écrivain philosophe à la mode de 1947 prétendait posséder des clartés de tout, et donc décider de tout.»¹⁰⁹ On le considère comme un dieu détenteur des vérités, un directeur de conscience, un sauveur. Ferré reprochait à Paris de ne plus être révolutionnaire lorsqu'il a chanté dans les années soixante-dix «Paris, je ne t'aime plus.»¹¹⁰ L'époque se voulait anti-bourgeoise, anti-gouvernement, «anti-establishment,» anti-conformiste. Eh bien! C'est contre tout cela que Brassens compose cette chanson: pour lui, comme pour beaucoup, la révolution ne peut aboutir, les mouvements de groupes ne produisant qu'instinct de groupes et idéologies irrationnelles. Brassens modeste et dans une volonté d'atteindre la pleine liberté, rejette l'image du leader. Il considère que personne n'est délégué par les dieux ou n'est guide de l'humanité. Dans «Mourir pour des idées,» il préconise une indépendance choisie «une société de responsabilité de soi» où chaque individu se retrouve sommé d'élire ses propres valeurs avec toutes les difficultés, les tâtonnements et les dérives que cela suppose:

J'ai commencé une chanson, justement, pour... pour prendre position sur la non position parce que je ne me reconnais pas le droit de donner des conseils et d'indiquer des voies à qui que ce soit. C'est quand même assez grave du haut d'une scène, en étant payé pour le faire, d'engager des gens sur une voie qui peut vous paraître bonne, vous semble bonne à vous, mais qui peut ne pas convenir à un homme de vingt ans qui cherche sa voie et qui justement à cause de l'influence que vous pouvez exercer sur lui, peut

¹⁰⁸ «Les «trusts de la culture», ces «géants des télécommunications et des loisirs qui fabriquent le matériau à partir duquel le monde réfléchit» l'ont bien compris: le meilleur moyen de vendre est de se poser en emblème de la rébellion. Dans The Conquest of Cool, essai de société qui se double d'une histoire de la publicité moderne, Thomas Frank exhibe les ressorts du mariage de la contre-culture et du marché, la capacité de l'entreprise à s'appropriier le langage et les images de la contestation, à phagocytter les rebelles et à convertir la dissidence en marchandise. Ibrahim Warde, «The conquest of Cool. Business culture», Le Monde diplomatique, Juillet 1998: 31.

¹⁰⁹ Bersani et al. 840.

¹¹⁰ Ferré, chanson 15 volume VI: Poètes, vos papiers! , Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

se lancer sur un chemin qui se révélera ne pas être bon pour lui, à une certaine époque. On peut lui dire: «si j'étais à ta place... mais c'est toujours facile de se mettre à la place des autres. Moi je suis antimilitariste mais je le fais ça, avec... prudence: je n'ai pas peur, on sait très bien qui je suis quand on n'est pas trop con. Il n'y a qu'à entendre toutes mes chansons, on sait très bien de quel côté je suis. Mais ce n'est pas moi qui dirait à un jeune: Déserte! Moi, je ne suis pas très partisan de dire aux gens: voilà quelle direction il faut prendre! Je suis même tout à fait opposé à ça.¹¹¹

La vraie révolution n'est pas celle qu'un guide nous commande de faire, mais celle que l'on fait ou tente de faire, d'abord sur soi-même. Cependant la faillite du modernisme, le désarroi social, l'amertume de l'après-guerre et l'aspiration identitaire ont favorisé chez l'homme cette volonté de se regrouper autour de quelque chose, autour d'idées qui constitueraient ses repères, d'idées qui lui apporteraient le salut, qui lui permettraient de croire en quelque chose.

Brassens refuse cette attitude. Les idées que l'on adopte et auxquelles on croit dur comme fer, se révèlent être des idées qui n'ont plus cours le lendemain.

La vérité d'ailleurs flotte au gré des saisons
 Tout fier dans son sillage, on part, on a raison.
 Mais au cours du voyage, elle a viré de bord,
 Elle a changé de cap, on arrive: on a tort.¹¹²

Point que démontre d'une façon très juste Ignacio Ramonet dans son analyse de Mario et le magicien:

¹¹¹ Georges Brassens a tenu ces propos au micro de Radio Suisse Romande, à Lausanne. Vassal 241. Il reprendra la même idée dans «Le Vieux Normand» que chantera à titre posthume Jean Bertola:

Crosse en l'air ou bien fleur au fusil,
 C'est à toi d'en décider, choisis,
 À toi seul de trancher s'il vaut mieux
 Dire «Amen» ou «Merde à Dieu»

¹¹² «Le Vieux Normand» Dernières chansons de Brassens par Jean Bertola, Compact disc. Philips, 1988.

Dès 1930, l'écrivain Thomas Mann mettait en garde les citoyens, dans sa célèbre nouvelle Mario et le magicien, contre les dangers politiques à une époque de misère culturelle, alors que, autour de lui, se multipliaient les idéologies de fuite, les sectes, les pratiques parapsychologiques, et que sombrait la raison. Son «magicien» un hypnotiseur, est une claire allusion à Benito Mussolini.

Traumatisés par la complexité de la crise, appauvris, déboussolés, les citoyens allemands abandonnaient leur volonté, leur libre arbitre, leur confiance dans les démarches rationnelles, et, peu à peu, se laissaient gagner par l'obscurantisme et le culte du chef. «Les masses commençaient à penser que les calamités majeures qui les accablent ne trouvent pas de remède dans des raisonnements logiques sur la réalité, mais dans des moyens qui, précisément, les en détournent, comme ceux de la magie.» Le terrain, dira Thomas Mann, était prêt pour la foi en Hitler.¹¹³

Brassens ne veut pas être un chef, un leader ou un porte-parole. Il veut que l'homme réfléchisse individuellement au sens de sa vie. Il n'a pas de certitudes à offrir à l'exception de la conscience de l'absurdité de mourir pour RIEN. «Les deux oncles»¹¹⁴ reprend la même idée selon laquelle il est inutile de mourir asservi à une idée qui demain n'aura plus cours. Le message est clair et il est anti-conformiste dans la mesure où il faut du courage pour refuser de prendre position, refuser de nous imposer une morale, de nous imposer sa morale...

b. D'où provient l'anti-conformisme de Brassens?

Cet anti-conformisme provient à la fois de son caractère, de sa façon d'être et de son anarchisme. Dans son caractère, dans sa façon de penser, Brassens est à part. Quand il déclare lors d'une interview avec Jean-Pierre Chabrol, «si je n'étais pas chanteur, c'est voleur que j'aurais été,»¹¹⁵ on voit réapparaître dans ses dires la provocation qu'il a

¹¹³ Ignacio Ramonet, «Irrationnel et société» Le Monde diplomatique, Septembre 1997: 28.

¹¹⁴ Brassens, Poèmes et chansons 172.

¹¹⁵ Vassal 22.

toujours affichée; on retrouve dans cette déclaration l'épisode du vol des bijoux auquel il avait pris part en 38-39 et qui avait fait scandale dans sa petite ville de Sète, mais surtout sa sympathie vis-à-vis des voleurs, qu'ils soient chanceux ou pas, dans des chansons comme «Stances à un cambrioleur,»¹¹⁶ «Celui qui a mal tourné,»¹¹⁷ «Les quatre bacheliers,»¹¹⁸ «La mauvaise réputation»¹¹⁹ ou «Le moyenâgeux.»¹²⁰ D'ailleurs dans ses chansons, il évoque les réprouvés à la première personne, en s'identifiant à eux, moyen ingénieux de dire sa solidarité. «Georges Brassens aime si sincèrement, si fraternellement les marginaux, qu'il ne peut les décrire de l'extérieur, à la manière d'un journaliste ou d'un ethnologue.¹²¹» En fait, reprend Victor Laville, un de ses amis intimes, «si ça n'avait pas marché, je pense que Georges aurait pu devenir une sorte de clochard. La délinquance, non, parce qu'il avait trop le respect d'Autrui.»¹²²

«Clochard,» il en a eu «le look» très anti-conformiste. Marc Robine et Thierry Séchan racontent une anecdote amusante à ce sujet. Après l'Armistice, Brassens se rendait souvent chez Pierre Onténiente, son ami, qui habitait une modeste chambre à Pigalle, dans une allure propre à inquiéter «les honnêtes gens» :

Cheveux trop longs, qu'il brûle lui-même, avec des allumettes, pour faire des économies de coiffeur, grosse moustache en friche, carrure de fort des Halles, pantalon en tire-bouchon et pardessus noir, usé jusqu'à la trame: on est loin des images de dandy des photos de sa jeunesse sétoise. Mi-clochard, mi-«gorille», sa silhouette a de quoi inquiéter un percepteur méfiant qui finit par se demander si cet énergumène faisant si souvent les cent pas sous ses fenêtres, n'est pas en train de mijoter un mauvais coup.

¹¹⁶ Brassens, Poèmes et chansons 234.

¹¹⁷ Brassens, Poèmes et chansons 91.

¹¹⁸ Brassens, Poèmes et chansons 194.

¹¹⁹ Brassens, Poèmes et chansons 11.

¹²⁰ Brassens, Poèmes et chansons 206.

¹²¹ Vassal 22.

¹²² Vassal 22.

On parle bientôt de prévenir la police et Pierre Onténiente doit rassurer son patron: «laissez, ce n'est rien, c'est l'un de mes amis...»

Le «délit de la sale gueule», ni plus, ni moins, délit qui vaudra même à Georges Brassens d'être arrêté, à quelques temps de là, et de passer plusieurs heures au poste. Nous sommes le 19 octobre 1945 et, ce jour là, la chambre des députés est gardée par un important service d'ordre car une séance particulièrement houleuse se prépare, qui doit opposer de Gaulle et Thorez... On craint des manifestations¹²³

Brassens qui a le malheur de flâner dans le quartier, est pris pour un provocateur, il est appréhendé sans ménagement et conduit au poste.

Que je m'démène ou qu'je reste coi,
Je pass'pour un je-ne-sais quoi.
Je ne fais pourtant de tord à personne,
En suivant mon ch'min de petit bonhomme.¹²⁴

Il n'en sortira qu'après de longues explications. L'incident ne fera qu'augmenter sa méfiance envers l'ordre établi et ses représentants.

L'anti-conformisme de Brassens provient aussi de ses convictions: il était anarchiste, non pas partisan de l'anarchie, mais partisan de l'anarchisme.¹²⁵ Il n'a rien d'un poseur de bombes, ou d'un partisan de la provocation violente, bien au contraire, constatant le désordre établi dans nos sociétés, capitalistes ou non, il se propose de combattre pour abolir les privilèges, injustices et déséquilibres régnant sur elles et y promouvoir un nouvel ordre social.

Brassens a d'ailleurs commencé à fréquenter les anarchistes dans les années 40, à suivre leurs réunions et leurs activités, à corriger les articles du Monde libertaire, journal

¹²³ Robine et Séchan, Georges Brassens, Histoire d'une vie 121.

¹²⁴ Brassens, Poèmes et chansons 11.

¹²⁵ Conception politique qui tend à supprimer l'État, à éliminer de la société tout pouvoir disposant d'un droit de contrainte sur l'individu. L'anarchisme s'oppose à l'anarchie, confusion et désordre qui résulte de l'absence de gouvernement.

anarchiste, puis à y écrire divers articles, mais vendre le journal à la criée le rebute et le dogmatisme des adeptes du drapeau noir le dérange; il s'éloigne alors de ce mouvement peu à peu. Cependant Brassens conserve son appartenance au mouvement libertaire non pas en possédant une carte de membre mais dans son comportement et sa morale: il ne se donne pas le droit de juger les autres, il refuse la hiérarchie et repousse la violence: «les gens peuvent obtenir à peu près les mêmes choses sans s'étriper. Je fais mienne ici la formule de Rousseau: rien au prix du sang.¹²⁶

c. Comment s'exprime l'anti-conformisme de Brassens dans cette chanson?

Il apparaît dans la composition du texte, dans l'humour, dans son style même.

Dans un enchaînement logique et rigoureux, Brassens articule sa démonstration. D'abord, il fait un trait d'humour en racontant son expérience personnelle pour mieux toucher son public. Ce faisant, il introduit sa thèse qu'il expose dans la deuxième strophe. Il se déclare contre la prise de position, pour la tolérance et la liberté de choisir, il ne veut pas mourir pour les idées, et dans un «on» inclusif, il s'associe l'auditeur. Le poète juge la situation avec lucidité en dépit du fait qu'on lui soit tombé dessus! Dans les strophes 3 et 4, l'auteur donne des exemples spécifiques pour illustrer sa thèse: les saint Jean Bouche d'or¹²⁷ prêchent le martyre mais vivent très longtemps, les sectes immolent les victimes qui se laissent prendre au filet d'idées irrationnelles qui promettent le salut. Il arrive alors à la conclusion que les idées se ressemblent, et qu'elles ne valent pas qu'on meure pour elles, encore s'il suffisait de quelques hécatombes pour que les choses changent, mais ce

¹²⁶ Vassal 235.

¹²⁷ «Saint Jean, le père de l'Église grecque à ne pas confondre avec l'apôtre du christ, était doué d'une grande éloquence. Aussi fut-il surnommé Chrysostome qui veut dire bouche d'or. Les éloquents, les charmeurs d'auditoire sont des Chrysostomes en puissance, des saint Jean Bouche d'or.», Rochard 170.

n'est pas le cas, alors pourquoi mourir pour rien! La dernière strophe, s'adresse directement aux prêcheurs d'idées dans une vive réaction de méfiance qui monte jusqu'à l'injure.

Dans ce texte on est donc en présence de trois groupes distincts: le premier groupe se compose du «je» et de sa muse, le deuxième est un «on» qui combine «je» et le public, le troisième regroupe tous les hypocrites dénoncés par le poète et leurs adjuvants: les saint Jean bouche d'or, les dieux, les sectes de tout poil, les boutefeux, les bons apôtres, la multitude accablante, tous ces gens soi-disant bien intentionnés. Toute la thèse s'articule autour de l'opposition «mort» (quand on est enchaîné à Autrui par une idée commune) / «vie» (dans la liberté de penser comme on veut, dans la liberté de choisir.)

Si l'on observe à présent la disposition des phrases en vers dans le texte, on peut remarquer qu'aucune strophe ne ressemble à l'autre. Pourtant on a l'impression d'une grande symétrie de ces 6 strophes de 9 vers chacune. Dans la strophe 1, les phrases s'étendent respectivement sur le premier vers, les trois vers suivants, puis les 5 derniers vers. Dans la deuxième, sur 4 puis 5 vers. La troisième strophe est constituée de 4 phrases découpées sur 2/2/2/3 vers. La quatrième se divise en deux parties inégales: 7 vers suivis de 2 vers. La cinquième est de 3 phrases sur 4, 3 et 2 vers, enfin la dernière est de 3 phrases qui se divisent en 2, 4 et 3 vers. Cette grande diversité peut suggérer que, quel que soit l'angle ou le raisonnement qu'on tient, quelle que soit la façon de le voir, on retombe toujours sur le même refrain: «mourons pour des idées, d'accord mais de mort lente. » Les phrases sont rarement des phrases simples, ce sont plutôt des

phrases complexes, où les subordonnées porteuses d'explication abondent, à l'exception de la phrase 1. Simple et percutante, elle est formée de deux indépendantes comme pour montrer la volonté réductrice et simplificatrice d'une idée déclarée claire et qui apparemment n'a pas besoin d'explication: «elle est excellente.» Seulement beaucoup d'ironie se cache derrière cette litote. «L'idée est excellente» rappelle la cinquième strophe du «Pluriel.»

Oui la cause était noble, était bonne, était belle!
 Nous étions amoureux nous l'avons épousée.
 Nous souhaitions être heureux tous ensemble avec elle,
 Nous étions trop nombreux, nous l'avons défrisée.¹²⁸

L'apologie du premier vers est vite renversée et l'expression normalement employée au figuré, «mourir pour des idées», va être appliquée littéralement et au pied de la lettre par cette bande d'enragés qui lui tombent dessus!

Cette image de «la multitude accablante», Brassens la craint et la réprouve. À n'en pas douter, Brassens n'a pas pu oublier le jour de sa jeunesse où, à la sortie du tribunal, toute la foule le désignait du doigt et réclamait sa mise à mort. Il se méfie donc des foules, de leurs passions incontrôlées et des impulsions irraisonnées qui les agitent. Pour lui,

Le pluriel ne vaut rien à l'homme et sitôt qu'on
 Est plus de quatre, on est une bande de cons,

car si l'on veut voir les choses clairement, il faut être libre de la pression d'Autrui:

¹²⁸ Brassens, Poèmes et chansons 192.

«Au-dessus de toutes les mêlées, Brassens se veut seul, allégorie de la liberté individuelle.»¹²⁹

L'homme de raisonnements défend sa thèse anti-conformiste non seulement par la composition rigoureuse de sa plaidoirie ou de son réquisitoire selon le point de vue adopté, mais par un humour qui ne peut que rallier l'auditeur à sa cause. D'abord on a l'image d'une scène comique où tout le monde lui tombe dessus, comme dans une farce de Molière. Ensuite, en l'entendant chanter, on voit la finesse avec laquelle il joue sur les mots: «les saint Jean Bouche d'or» est prononcé «Singes gens bouche d'or,» les assimilant à des singes et les ridiculisant. «L'âge d'or sans cesse,» se dit «là, je dors sans cesse,» tandis que l'allitération en t de «tant de têtes tombent» fait tomber sur la phrase une série de t et crée une image assez inquiétante. On a presque l'impression d'entendre des mitrailleuses tirer leurs rafales sur ce sage hésitant.

La proposition sur la façon d'appréhender la mort: «allons vers l'autre monde en flânant en chemin» et l'injonction «mourez donc les premiers» sont plutôt amusantes. Quant à la réflexion sur les «Jean bouche d'or» «qui supplantent Mathusalem dans la longévité», elle fait peut-être référence à Sartre dans un clin d'œil amusé de l'auteur, Sartre étant considéré comme le philosophe engagé par excellence de l'époque.

Brassens nous convainc par le ton qu'il utilise. Sous son attitude ironique se cache une réaction profonde: «Mais de grâce, morbleu, laissez vivre les Autres!» Laissant transparaître une lassitude dans sa lutte contre les hypocrites et les charlatans, son chant se fait injonction et prière à la fois.

¹²⁹ Robine et Séchan Georges Brassens, Histoire d'une vie 213.

Brassens se veut libre d'esprit, c'est là son anti-conformisme: individualiste, non dogmatique, il préconise une méthode pragmatique pour se libérer de la souffrance du monde. Brassens refuse la notion de guide spirituel, et considère qu'on est seul. Quand tout s'effondre autour de nous, il ne faut pas nous accrocher aux singes gens de bouche. Cette réaction est plutôt pessimiste car il s'agit d'un repli total sur soi mais, si on y réfléchit bien, elle constitue l'éthique de vie de Brassens et rappelle le «cultivons notre jardin» de *Candide*. À quoi sert-il de mourir pour les idées d'un politicien démagogue? Il vaut mieux vivre et travailler sur soi, dans le scepticisme, faire au mieux ce que l'on sait faire et vivre heureux en suivant son chemin, qui ne mène pas à Rome!

À ceux qui lui reprochaient de ne pas suffisamment s'engager, il a déclaré: «mais c'est un engagement total que j'ai pris! Depuis le début j'ai le même comportement en face de la vie, en face de l'argent, en face de la réussite, en face des grands, en face des humbles. Je suis un des types les plus engagés de la chanson, en fait.»¹³⁰ C'est vrai, son engagement n'est pas «politique» au sens des partis ou des tendances politiques, mais c'est un engagement de soi complet pour la liberté individuelle: ne pas devenir un porte-parole, ne pas se laisser corrompre par l'argent ou la réussite, s'enfermer ou plutôt s'épanouir dans un individualisme lucide qui lui permet de conserver tout son libre arbitre, c'est une attitude digne et très courageuse qui demande beaucoup de détermination et qui s'oppose à celle de l'individualisme bourgeois que l'on a vu dans «Les Moutons» de Brel. Brassens a d'ailleurs vécu conformément à ses idées, des idées

¹³⁰ Interview accordée à L'Express, 12 septembre 1977 cité par Robine, Georges Brassens Histoire d'une vie 217.

engagées qui dépassent les problèmes de bien et de mal pour se placer au-dessus d'eux au niveau de la compréhension des problèmes et des situations. Pour lui, la société fonctionne par «abstractions antihumaines,» il la rejette donc, avec sa politique, sa guerre, sa révolution, ses mariages et défend sa liberté dans un non-conformisme exemplaire.

3. Léo Ferré: «Préface»¹³¹

La poésie contemporaine ne chante plus. Elle rampe. Elle a cependant le privilège de la distinction, elle ne fréquente pas les mots mal famés, elle les ignore. Cela arrange bien les esthètes que François Villon ait été un voyou. On ne prend les mots qu'avec des gants : à «menstruel» on préfère «périodique», et l'on va répétant qu'il est des termes médicaux qui ne doivent pas sortir des laboratoires ou du Codex. Le snobisme scolaire qui consiste à n'employer en poésie que certains mots déterminés, à la priver de certains autres, qu'ils soient techniques, médicaux, populaires ou argotiques, me fait penser au prestige du rince-doigts et du baisemain. Ce n'est pas le rince-doigts qui fait les mains propres, ni le baisemain qui fait la tendresse. Ce n'est pas le mot qui fait la poésie, c'est la poésie qui illustre le mot.

L'alexandrin est un moule à pieds. On n'admet pas qu'il soit mal chaussé, traînant dans la rue des semelles ajourées de musique. La poésie contemporaine, qui fait de la prose en le sachant, brandit le spectre de l'alexandrin comme une forme pressurée et intouchable. Les écrivains qui ont recours à leurs doigts pour savoir s'ils ont leur compte de pieds ne sont pas des poètes : ce sont des dactylographes. Le vers est musique; le vers sans musique est littérature. Le poème en prose c'est de la prose poétique. Le vers libre n'est plus le vers puisque le propre du vers est de n'être point libre. La syntaxe du vers est une syntaxe harmonique - toutes licences comprises. Il n'y a pas de fautes d'harmonie en art; il n'y a que des fautes de goût. L'harmonie peut s'apprendre à l'école. Le goût est le sourire de l'âme; il y a des âmes qui ont un vilain rictus, c'est ce qui fait le mauvais goût. Le Concerto de Béla Bartok vaut celui de Beethoven. Qu'importe si «l'alexandrin» de Bartok a les pieds mal chaussés, puisqu'il nous traîne dans les étoiles ! La Lumière d'où qu'elle vienne EST la lumière...

En France, la poésie est concentrationnaire. Elle n'a d'yeux que pour les fleurs; le contexte d'humus et de fermentation qui fait la vie n'est pas dans le texte. On a rogné les ailes à l'albatros en lui laissant juste ce qu'il faut de moignons pour s'ébattre dans la basse-cour littéraire. Le poète est devenu son propre réducteur d'ailes, il s'habille en confection avec du kapok dans le style et de la fibranne dans l'idée, il habite le palier au-dessus du reportage hebdomadaire. Il n'y a plus rien à attendre du poète muselé, accroupi et content dans notre monde, il n'y a plus rien à espérer de l'homme parqué, fiché et souriant à l'aventure du vedettariat. Le poète qui ne se soumet pas est un homme

¹³¹ Ferré, chanson 14 volume VII, Amour Anarchie, Avec le temps...., 1960-1974, 14 ans de chansons.

mutilé. Enfin, pour être poète, je veux dire reconnu, il faut «aller à la ligne», le poète n'a plus rien à dire, il s'est lui-même sabordé depuis qu'il a soumis le vers français aux dictats de l'hermétisme et de l'écriture dite «automatique». L'écriture automatique ne donne pas le talent. Le poète automatique est devenu un cruciverbiste dont le chemin de croix est un damier avec des chicanes et des clôtures: le five o'clock de l'abstraction collective.

La poésie est une clameur, elle doit être entendue comme la musique. Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans sa typographie n'est pas finie; elle ne prend son sexe qu'avec la corde vocale tout comme le violon prend le sien avec l'archet qui le touche. Il faut que l'œil écoute le chant de l'imprimerie, il faut qu'il en soit de la poésie lue comme de la lecture des sous-titres sur une bande filmée : le vers écrit ne doit être que la version originale d'une photographie, d'un tableau, d'une sculpture. Dès que le vers est libre, l'œil est égaré, il ne lit plus qu'à plat; le relief est absent comme est absente la musique.

«Enfin Malherbe vint... » et Boileau avec lui... et toutes les écoles, et toutes les communautés, et tous les phalanstères de l'imbécillité ! L'embrigadement est un signe du temps, de notre temps. Les hommes qui pensent en rond ont les idées courbes. Les sociétés littéraires sont encore la Société. La pensée mise en commun est une pensée commune. Du jour où l'abstraction, voire l'arbitraire, a remplacé la sensibilité, de ce jour-là date, non pas la décadence qui est encore de l'amour, mais la faillite de l'Art. Les poètes, exsangues, n'ont plus que du papier chiffon, les musiciens que des portées vides ou dodécaphoniques - ce qui revient au même -, les peintres du fusain à bille. L'art abstrait est une ordure magique où viennent picorer les amateurs de salons louches qui ne reconnaîtront jamais Van Gogh dans la rue... Car enfin, le divin Mozart n'est divin qu'en ce bicentenaire ! Mozart est mort seul, accompagné à la fosse commune par un chien et des fantômes. Qu'importe ! Aujourd'hui le catalogue Koechel est devenu le Bottin de tout musicologue qui a fait au moins une fois le voyage à Salzbourg ! L'art est anonyme et n'aspire qu'à se dépouiller de ses contacts charnels. L'art n'est pas un bureau d'anthropométrie. Les tables des matières ne s'embarrassent jamais de fiches signalétiques... On sait que Renoir avait les doigts crochus de rhumatismes, que Beethoven était sourd, que Ravel avait une tumeur qui lui suça d'un coup toute sa musique, qu'il fallut quêter pour enterrer Bela Bartok, on sait que Rutebeuf avait faim, que Villon volait pour manger, que Baudelaire eut de lancinants soucis de blanchisseuse : cela ne représente rien qui ne soit qu'anecdote. La lumière ne se fait que sur les tombes.

Avec nos avions qui dament le pion au soleil, avec nos magnétophones qui se souviennent de ces «voix qui se sont tues», avec nos âmes en rade au milieu des rues, nous sommes au bord du vide, ficelés dans nos paquets de viande, à regarder passer les révolutions. Le seul droit qui reste à la poésie est de faire parler les pierres, frémir les drapeaux malades, s'accoupler les pensées secrètes.

Nous vivons une époque épique qui a commencé avec la machine à vapeur et qui se termine par la désintégration de l'atome. L'énergie enfermée dans la formule relativiste nous donnera demain la salle de bain portative et une monnaie à piles qui reléguera l'or dans la mémoire des westerns... La poésie devra-t-elle s'alimenter aux accumulateurs nucléaires et mettre l'âme humaine et son désarroi dans un herbier ?

Nous vivons une époque épique et nous n'avons plus rien d'épique. À New York le dentifrice chlorophylle fait un pâté de néon dans la forêt des gratte-ciel. On vend la musique comme on vend le savon à barbe. Le progrès, c'est la culture en pilules. Pour que le désespoir même se vende, il ne reste qu'à en trouver la formule. Tout est prêt : les capitaux, la publicité, la clientèle. Qui donc inventera le désespoir ?

Dans notre siècle, il faut être médiocre, c'est la seule chance qu'on ait de ne point gêner Autrui. L'artiste est à descendre, sans délai, comme un oiseau perdu le premier jour de la chasse. Il n'y a plus de chasse gardée, tous les jours sont bons. Aucune complaisance, la société se défend. Il faut s'appeler Claudel ou Jean de Létraz, il faut être incompréhensible ou vulgaire, lyrique ou populaire, il n'y a pas de milieu, il n'y a que des variantes. Dès qu'une idée saine voit le jour, elle est aussitôt happée et mise en compote, et son auteur est traité d'anarchiste.

Divine Anarchie, adorable Anarchie, tu n'es pas un système, un parti, une référence, mais un état d'âme. Tu es la seule invention de l'homme, et sa solitude, et ce qui lui reste de liberté. Tu es l'avoine du poète.

À vos plumes poètes, la poésie crie au secours, le mot Anarchie est inscrit sur le front de ses anges noirs; ne leur coupez pas les ailes! La violence est l'apanage du muscle, les oiseaux dans leur cri de détresse empruntent à la violence musicale. Les plus beaux chants sont des chants de revendication. Le vers doit faire l'amour dans la tête des populations. À l'école de la poésie, on n'apprend pas : on se bat.

Place à la poésie, hommes traqués! Mettez des tapis sous ses pas meurtris, accordez vos cordes cassées à son diapason lunaire, donnez-lui un bol de riz, un verre d'eau, un sourire, ouvrez les portes sur ce no man's land où les chiens n'ont plus de muselière, les chevaux de licol, ni les hommes de salaires.

N'oubliez jamais que le rire n'est pas le propre de l'homme, mais qu'il est le propre de la Société. L'homme seul ne rit pas; il lui arrive quelquefois de pleurer.

N'oubliez jamais que ce qu'il y a d'encombrant dans la morale, c'est que c'est toujours la morale des Autres.

Je voudrais que ces quelques vers constituent un manifeste du désespoir, je voudrais que ces quelques vers constituent pour les hommes libres qui demeurent mes frères un manifeste de l'espoir.

L'étiquette d'anarchiste a souvent suivi Ferré. Un album de ses chansons porte le titre Amour anarchie, une de ses chansons s'appelle «Graine d'ananas,» une autre «Les anarchistes.» Ferré se rendait chaque année à la Mutualité, salle louée par la Fédération anarchiste, pour y donner un spectacle. Autant d'éléments qui nous porteraient à croire qu'il était véritablement anarchiste, membre de cette fédération, engagé dans la lutte anti-étatiste. Mais infirmant cela, il refuse d'être considéré comme un chanteur ou un poète engagé et cette position se retrouve dans la plupart de ses déclarations et de ses interviews. D'un autre côté, il n'est pas le seul à contester l'appartenance à cette doctrine politique, d'autres, beaucoup d'autres la contestent. On se retrouve alors perplexe, se demandant s'il est anarchiste ou pas, pourquoi on lui conteste cette appellation et pourquoi il la contesterait lui-même. En fait, c'est parce que comme pour Brassens, l'anarchie de Ferré est d'une autre dimension que celle du politique, elle est poétique, elle est littéraire. C'est de l'anarchie plutôt que de l'anarchisme. C'est l'Anarchie dans son sens étymologique que «Préface» défend, c'est «l'avoine du poète,» la liberté dont il se nourrit et qu'il cherche à sauvegarder, c'est le refus de tout embrigadement, la liberté totale:

Divine Anarchie, adorable Anarchie, tu n'es pas un système, un parti, une référence, mais un état d'âme. Tu es la seule invention de l'homme, et sa solitude, et ce qui lui reste de liberté. Tu es l'avoine du poète.

a. Contestation de l'anarchie de Ferré

Ferré est-il réellement anarchiste ou profite-t-il seulement d'un système qui le sert? Il a essuyé bien des critiques dans sa vie, de ceux même qu'il considérait comme ses amis: «Les puristes du drapeau noir l'accusaient d'avoir planqué la Rolls dans la petite

rue derrière la salle de spectacle.»¹³² Les huées, les railleries et les tomates, l'ont souvent accueilli dans cette même salle de la Mutualité où il se rendait malgré tout, tous les ans pour donner son gala. Les attaques viennent même parfois de gens qui ont aimé Ferré.

Elles prennent la forme du sarcasme, que reprend Travelet:

La gauche, c'est une salle d'attente pour aller à droite, Il faut croire qu'il est arrivé à destination. A force de zigzaguer, Léo va finir par se casser le nez. Sûrement pas sur une barricade. Léo Ferré fera les barricades quand on y aura installé le chauffage central.¹³³

Ferré se souvient encore d'une scène peu agréable où des garçons se sont approchés de lui, au pied de son micro et se sont mis à lui cracher dessus. Son pantalon était couvert de crachats. Mais il a continué à chanter. À quelqu'un qui lui a demandé: «Qu'est-ce que cela vous a fait?», il a répondu «le Golgotha mesurait deux cents mètres, moi ça a mesuré deux heures, c'est beaucoup plus long.»¹³⁴ On a accusé Ferré de n'être qu'un prétendu anarchiste, d'avoir «récupéré» le mouvement, de se servir d'un système, de prôner une attitude et d'en adopter une autre, de ne pas se mouiller: d'une part parce qu'en 1968, Ferré n'était pas dans la rue aux côtés des manifestants, d'autre part parce qu'il vit dans le confort et le luxe de la propriété: «on ne peut pas lutter contre le sentiment de la possession, de la propriété,» dit-il lui-même.

Ferré ne se proclame pas anarchiste ou engagé politiquement. Au contraire, dans ses déclarations, il refuse le label:

Je ne suis pas un homme politique, je suis même à l'opposé. Parce que je parle de choses actuelles, on dit que je fais de la politique et, grâce à cette confusion, on me demande des comptes sur mon orthodoxie... Eh, merde!

¹³² Bernard Thomas, «Ferré et ceux du drapeau noir.» Le Nouvel Observateur, juillet 1993: 42.

¹³³ Travelet, Dis donc Ferré 216.

¹³⁴ Entretien avec Lucien Rioux, «Ferré par Léo. Le diable vit rue Washington.» Le Nouvel Observateur 41.

. . . . L'engagement qu'est-ce que cela veut dire? signer au bas d'une carte pour un parti politique? Ce qu'il faut à un artiste, c'est du courage, pas une carte! Moi je ne suis pas engagé, je suis comme je suis, depuis que je suis comme ça. Et voilà.¹³⁵

Il refuse de se faire étiqueter, classer, refuse qu'on lui colle une carte et défend sa liberté.

Mais n'est-ce pas là, dans cette défense de sa liberté qu'est la véritable anarchie? Cela dit, être engagé, c'est effectivement passer à l'action et abandonner la poésie. Il ne veut pas le faire.

D'autre part, Ferré ne refuse pas l'argent qui lui permet d'être libre et il s'en arrange:

Le fric, aujourd'hui donne la liberté. Quand on aura trouvé un autre moyen d'être libre ... L'anarchie c'est vouloir que chacun puisse avoir une voiture bien suspendue et non que tout le monde couche sur une paillasse dure! Et puis, je ne vole personne, peut-être même suis-je utile à certains L'inégalité est souveraine, mais je ne peux pas régler ce problème...ou pour une ou deux personnes et c'est tout! de toutes façons le seul problème est un problème de solitude¹³⁶

Cela dit une anarchie véritable est quasiment impossible car en refusant absolument toute autorité, on ne peut pas vivre en société, on ne peut vivre qu'en ermite. La société étant «l'ensemble des individus entre lesquels existent des rapports durables et organisés, le plus souvent établis en institutions et garantis par des sanctions,»¹³⁷ comment pourrait-elle permettre à un individu qui vit en son sein d'être véritablement et complètement libre s'il doit se conformer à ses règles?

¹³⁵ Travelet, Dis donc Ferré 210.

¹³⁶ Travelet, Dis donc Ferré 220.

¹³⁷ *Anarchie*, Le Robert électronique CD-ROM.

b. Comment Ferré voit son anarchie?

Il est vrai que Ferré ne manifeste pas dans les rues, mais il prend position et sa prise de position est elle-même une forme d'engagement, pour et par rapport à lui-même: il est engagé malgré lui par les idées qu'il émet. Travelet déclare à son sujet:

Quand l'alternative se pose à lui: descendre dans la rue et vendre aux côtés de Sartre, un journal interdit ou faire une chanson sur cette interdiction, il choisit la seconde solution et écrit «Le Conditionnel de variété» qu'il ne considère d'ailleurs pas comme une action politique». Il dit lui-même: «Si j'étais descendu dans la rue, moi qui suis un homme public, j'aurais eu l'air de me faire de la publicité et on n'aurait pas manqué alors de me reprocher ce geste!»¹³⁸

L'anarchie telle que vue par Ferré est l'anarchie dans son sens étymologique.¹³⁹

Ferré éprouve certainement de l'amitié pour les anarchistes, mais son anarchie à lui, se situe dans l'écriture, dans le Verbe: «L'anarchie, ce n'est pas le revolver avait-il coutume de dire. C'est la révolte de l'intérieur et ça sort par les yeux, par les mots.»¹⁴⁰ Il ajoutera: «Une morale de l'anarchie ne peut se concevoir que dans le refus. C'est en refusant que nous créons.» Comme Brassens, Ferré est contre la soumission aux idées environnantes, contre les idées même de l'anarchisme. Pour lui, seule compte la liberté. C'est là le lien qui l'attache aux anarchistes.

Ferré l'instinctif se méfiait, jusqu'au rejet, de «l'anarchisme» qui remettait sur le tapis des doctrines incompatibles avec l'insoumission foncière de celui qui «refuse singulièrement les coups de pied dans le cul» Il préférerait se référer tout simplement à la définition du dictionnaire qui, raconta-t-il cent fois, l'avait séduit lorsqu'il avait quatorze ans: «négarion de toute autorité d'où qu'elle vienne.»¹⁴¹

¹³⁸ Travelet, Dis donc Ferré 210.

¹³⁹ «du grec anarkhia «absence du chef», de an- privatif, et arkhê «commandement», Le Robert électronique CD-ROM.

¹⁴⁰ Bernard Thomas 42.

¹⁴¹ Robert Belleret, Léo Ferré. Une vie d'artiste (Montréal: Actes Sud, 1996) 428.

Ferré est contre l'embourgeoisement de l'esprit: être bourgeois c'est avoir des pantoufles dans la tête, aime-t-il à répéter. Et son argent ne fait rien à l'affaire car sa remise en question est constante, sa révolte ne cède jamais à la tentation d'accepter. D'ailleurs, c'est bien avant Mai 68 qu'il devient anarchiste. Son premier gala pour Le Monde libertaire date de 48 ou 49. Ses idées datent des années 46, avec sa montée à Paris, dans ses lectures et ses débats:

Ses premiers pas d'homme libre lui firent découvrir la vie quotidienne et les pavés de l'Histoire. Paris rempli du souvenir de la Révolution, qu'il décrit en 1964 avec Danton et *les rues de 89 où coule un sang qu'est encore frais*. Il se sent contemporain de toutes les révoltes, fils de la commune de 1871 qu'il découvre avec les anarchistes qui deviennent ses amis, quelques militants de l'ombre qui parlent de Louise Michel et de Proudhon comme s'ils étaient au milieu d'eux Les rues de 1789 ou de 1871, il se souvient d'y avoir «machiné» les pavés bien avant 1968, dans le calme apparent d'une vie quotidienne qui attend l'espoir.

Mais ses armes à lui, ce sont les mots qu'il emploie et le constat qu'il fait. Aux autres de sortir leurs fusils et leurs grenades pour faire la peau à *Das Kapital*. Lui dénonce et fustige son époque avant de se faire l'écho ou le prophète de ses rebellions: «Le Temps du plastique», «La Vie moderne», «Vitrines», «Les Temps difficiles» ou «La Grève» sont des avertissements plus que des appels.¹⁴²

Les textes de Ferré revendiquent donc la liberté, sa liberté totale: là est son anarchie. «Les Temps sont difficiles»¹⁴³ ou «Et... Basta!»¹⁴⁴ sont, dans leur violence, des textes de combat pour la liberté. D'ailleurs, il a enlevé vers 1970 la chanson «Les Anarchistes» de son tour de chant:

Je ne voulais pas qu'elle devienne un hymne. Je n'aime pas les drapeaux même noirs. Le drapeau noir est un beau drapeau, mais c'est encore un drapeau!¹⁴⁵

¹⁴² Travelet, Dis donc Ferré 212-13

¹⁴³ Ferré, chanson 13 volume X, La vie d'artiste, Avec le temps.... 1960-1974, 14 ans de chansons.

¹⁴⁴ Ferré, chanson 1 volume I: Et...Basta! Avec le temps.... 1960-1974, 14 ans de chansons.

¹⁴⁵ Travelet, Dis donc Ferré 223.

Et un extrait d'«Il n'y a plus rien» reprend cette idée:

Si jamais tu t'aperçois que ta révolte s'encroûte et devient une habitude
révolte, alors,
Sors Marche Crève
Baise
Aime enfin les arbres, les bêtes et détourne-toi du conforme et de
l'inconforme
Lâche ces notions, si ce sont des notions
Rien ne vaut la peine de rien
Il n'y a plus rien... plus, plus rien
Invente des formules de nuit: CLN... C'est la nuit !
Même au soleil, surtout au soleil, c'est la nuit¹⁴⁶

c. L'anarchie dans l'écriture

L'écriture pour Ferré, est insurrection et la plupart de ses textes abolissent en quelque sorte les conventions sociales et les conventions linguistiques tacites pour se «relibérer» du joug de la société. «Les sociétés littéraires, c'est encore la Société» dit-il dans «Préface» et ce texte fait bien ressortir ses tendances anarchistes, sa négativité envers le monde littéraire et le monde de la soumission tout court. Cette négation se meut ensuite en un cri désespéré. L'anarchie est négation et ce texte est profondément négatif. Négation dans les particules négatives utilisées que nous soulignons:

La poésie contemporaine ne chante plus. Elle ne fréquente pas les mots mal famés. On ne prend les mots qu'avec des gants et l'on va répétant qu'il est des termes médicaux qui ne doivent pas sortir des laboratoires ou du Codex Ce n'est pas le rince-doigts qui fait les mains propres, ni le baisemain qui fait la tendresse. Ce n'est pas le mot qui fait la poésie On n'admet pas que l'alexandrin soit mal chaussé. Les écrivains qui ont recours à leurs doigts pour savoir s'ils ont leur compte de pieds ne sont pas des poètes Le vers libre n'est plus le vers... Il n'y a pas de fautes

¹⁴⁶ Ferré, chanson I volume IX: Il n'y a plus rien/L'espoir, Avec le temps.... 1960-1974, 14 ans de chansons.

d'harmonie en art; il n'y a que des fautes de goût. Elle n'a d'yeux que pour les fleurs...

négarion dans la force des termes négatifs employés que nous soulignons:

Priver la langue de certains mots
 En France, la poésie est concentrationnaire.
 On a rogné les ailes à l'albatros
 Le poète est devenu son propre réducteur d'ailes.
Il n'y a plus rien à attendre du poète muselé, accroupi

Le texte nie tout ce qui est faux et forcé dans nos mots, tout ce qui est affecté et contraint dans la poésie: les trois premiers paragraphes du texte dénoncent la trop grande soumission du poète qui, pour se faire accepter est contraint à devenir dactylographe ou cruciverbiste, et qui à force de purisme, finit par «s'ébattre dans la basse-cour littéraire. »

La négation se situe aussi dans ses sarcasmes et son ironie mordante. Le ton est donné dès la première phrase: «La poésie contemporaine ne chante plus. Elle rampe. » La poésie contemporaine est dépeinte comme une «femme snob» et cette comparaison pleine d'ironie et d'humour acerbe montre tout l'aspect factice et artificiel de la poésie d'aujourd'hui. La poésie est ailleurs que dans des termes dont on a fait une sélection minutieuse. Elle n'est pas dans la tournure élaborée, elle est dans l'idée. Ce n'est pas le rince-doigts qui fait les mains propres, ni le baisemain qui fait la tendresse. Ce n'est pas le mot qui fait la poésie, c'est la poésie qui illustre le mot.

Ses jeux de mots et son humour réussissent à rallier le spectateur à sa cause:

Les écrivains qui ont recours à leurs doigts pour savoir s'ils ont leur compte de pieds ne sont pas des poètes Le vers libre n'est plus le vers puisque le propre du vers est de n'être point libre Le poète s'habille en confection avec du kapok dans le style et de la fibranne dans l'idée.

Ferré semble dire que le poète met la fibre naturelle dans son vêtement mais garde pour son esprit la fibre artificielle. Si ses vêtements ne sont pas synthétiques, son cerveau ne produit que du factice.

Dès qu'une idée saine voit le jour, elle est aussitôt happée et mise en compote, et son auteur est traité d'anarchiste.

Ici, Ferré fait un clin d'œil au spectateur car il parle apparemment de lui-même. Mais Ferré ne se contente pas de juger en prenant des distances vis-à-vis de ce qu'il juge, il s'implique et sa négation initiale, son pessimisme se transforment dans sa véhémence en un cri de désespoir. Après l'évocation des génies «maudits» qui ont vécu dans la misère et qui n'ont été reconnus qu'à titre posthume, il revient au monde contemporain.

L'intonation de la première partie du texte change. L'auteur se mêle à son auditoire, s'impose à lui par la vigueur et la puissance de ses images. Nous le soulignons:

Avec nos avions qui dament le pion au soleil, avec nos magnétophones qui se souviennent de ces «voix qui se sont tues», avec nos âmes en rade au milieu des rues, nous sommes au bord du vide, ficelés dans nos paquets de viande, à regarder passer les révolutions . . . Nous vivons une époque épique et nous n'avons plus rien d'épique.

Il s'adresse ensuite aux poètes les exhortant à agir, à s'insurger:

À vos plumes poètes, la poésie crie au secours, le mot Anarchie est inscrit sur le front de ses anges noirs; ne leur coupez pas les ailes ! La violence est l'apanage du muscle, les oiseaux dans leur cri de détresse empruntent à la violence musicale. Les plus beaux chants sont des chants de revendication.

Ce qui débouche sur un hymne au refus: «À l'école de la poésie, on n'apprend pas, on se bat». Les poètes doivent refuser l'artifice, doivent refuser de mettre la poésie dans un carcan, doivent rester libres dans un monde où tout s'achète et se vend.

Ce texte de Ferré qui avait été conçu comme préface à «Poètes, vos papiers» se retrouve sous une forme concentrée dans l'album Amour anarchie. Il rend finalement compte des sentiments et des convictions de Ferré contre l'embourgeoisement de l'esprit. Non seulement la société, mais les poètes eux-mêmes, considérés depuis toujours comme des prophètes, des voyants qui par une lucidité particulière évitent de sombrer dans l'attitude figée de l'embourgeoisement, ont abandonné leur sensibilité et ne sont plus que marionnettes. Il est temps, crie-t-il, de laisser place à la poésie, la vraie, et de se battre pour elle. L'anarchie de Ferré s'accomplit alors dans la violence du langage. Par son refus d'une certaine préciosité, il fait retrouver son intégrité et sa plénitude à la langue et donc à la poésie.

4. Comparaison des visions de l'autre bourgeois ou anti-conformiste dans les chansons de Brel, Brassens et Ferré

Ce qui a initié notre étude, c'est ce lien qui soude les trois auteurs par rapport à Autrui, c'est la façon dont ces derniers envisagent leur rapport au monde et aux Autres: leur cri négateur, leur refus de se conformer constituent la pierre angulaire, leur point commun apparent, un anti-conformisme qui a exercé et qui continue d'exercer un énorme attrait sur la sensibilité de leurs auditeurs. Nous avons parlé de ce refus qui sous-tend les trois textes étudiés «Les moutons,» «Mourir pour des idées,» et «Préface» et dont nous pouvons nous demander après tout, s'il est le fruit d'une mode, d'un esprit de l'époque ou s'il s'agit d'un trait original qui se retrouve par hasard chez les trois compositeurs. Il ne s'agit probablement pas d'une coïncidence qu'ils aient tous les trois dénoncé un certain type de société en proie à un malaise socio-politique. Brel, Brassens et Ferré étaient

d'une génération antérieure à celle de 1968. Ayant été contestataires bien avant l'heure, ils ont nourri l'esprit et la révolte de ce mouvement et l'ont marqué. Nos trois chanteurs exprimaient leurs propres angoisses et leurs propres tourments, s'inscrivaient dans le mouvement de contre-culture qui émergeait à l'époque, refusant tous trois de se laisser brider par un pouvoir quelconque, se révoltant et poussant à la révolte individualiste à travers leur insurrection personnelle, exacerbant cette crise d'idéologie ressentie par toute une génération, refusant de se dire ou de se faire appeler chanteurs engagés pour coïncider plus avec eux-mêmes. Mais dans un monde de contestation ambiante, de jeunesse en révolte, d'anti-conformistes qui courent les rues, on ne peut pas s'empêcher de se poser les questions suivantes: leurs chansons anti-... sont un produit qui se vend bien et dont ils vivent confortablement. Sont-ils alors sincères ou sont-ils des produits récupérés par un «pouvoir monstrueux» qui vend les idées en cours? D'ailleurs pour Ferré, la controverse était ouverte de son vivant et il lui a toujours été difficile de s'expliquer sur la contradiction entre ses positions anarchistes et sa «bourgeoisie»... «Brel, nous disent Guy Floriant et Olivier Delavault, se sent comme un produit de consommation, un dentifrice.»¹⁴⁷ Mais est-ce qu'on peut parler de Ferré, Brel ou Brassens comme des produits «marketisés» et prêts à la vente? Et peut-on mettre en question leur authenticité?

Examinons leurs situations un par un. Quelle est la teneur de leur anti-conformisme? Se battent-ils pour la même chose? Ce qui les relie le mieux est sans doute la lutte pour la liberté individuelle de penser et d'agir, sans devoir être affilié à

¹⁴⁷ Floriant et Delavault 65.

aucune école de pensée ou aucune idéologie; mais encore une fois peut-on parler de liberté quand ils dépendent tous de la médiatisation, de leur imprésario, de leurs directeurs artistiques, de leurs studios pour avoir une place dans le show-biz... pour se faire entendre? Difficile! Mais si on laisse de côté l'aspect discographique, on peut quand même parler de liberté instigatrice de leurs mouvements, de leurs chansons.

Brel a en lui une liberté incontestable et intrinsèque, un fond contestataire qui n'est ni politique ni politisé. Son esprit anti-bourgeois, qui provient de son enfance, ne vise pas la classe sociale bourgeoise mais tous ceux qui ont un mode de vie «petit-bourgeois», c'est-à-dire tous ceux qui, se confortant dans le misérabilisme d'une petite vie étriquée et sans aventure, continuent de mener la même existence terne et insatisfaisante jusqu'à leur mort. Il a trop en mémoire sa jeunesse:

Je savais que je ne pourrais jamais supporter d'être comme eux, dit-il à propos de son père et de son frère. À douze ans je les regardais, et je me demandais si réellement ils étaient si cons que ça . . . Et j'ai ressenti, mais fort, qu'il n'allait pas me falloir être comme eux. Et je me suis battu toute ma vie pour ne pas leur ressembler . . . Plus tard, je ne voulais pas faire un ulcère à l'estomac et rester là à attendre que cela se passe, avec des bouillottes sur le ventre. Ce n'est pas la solution; alors je suis parti. Je suis allé voir ailleurs si ce n'était pas un tout petit peu plus gentil, plus souriant. Un peu plus intelligent surtout. Je vivais dans un climat de bêtise très peu supportable. Et si on ne veut pas se faire envahir, il faut bouger. C'est dans le mouvement qu'on a une chance de s'accomplir un tant soit peu.¹⁴⁸

Pour Ferré non plus, ce n'est pas la politique qui a constitué le déclic, mais une soif d'idéal qu'il définit par le négatif et par la contestation de... tout. À vingt ans, la politique l'indiffère et c'est sans grande conviction qu'il était gaulliste: «J'étais gaulliste,

¹⁴⁸ Maddy Bamy, Tu leur diras... (Paris: Éditions Fixot, 1999) 32, 36.

dit-il, tous les gens bien étaient gaullistes.»¹⁴⁹ Son besoin d'insoumission, sa conscience politique sont nés après 45, avec sa montée à Paris. C'est là qu'il devient le fils de la révolution. Il rencontre des anarchistes et se lie d'amitié avec eux mais ne milite pas dans le sens «action.» C'est un poète qui balaie la notion de bien et de mal, pour se placer au-delà de ces notions qui ne sont plus que les vestiges d'une foi qui n'existe plus. Un poète qui a besoin d'être constamment révolté pour écrire et pour vivre et qui se forge une place dans l'insoumission par rapport à une société trop policée.

La fête hippie ou gauchiste comme un relent de 68, Ferré n'y participe pas. Il invente une fête à lui, bien différente, qui est celle de la mélancolie avec, comme espoir, le désespoir qu'il a choisi. Il pousse l'anti-conformisme jusqu'au conformisme suprême et joue de toutes les valeurs pour mieux prendre les distances de sa marginalité. Et son dédoublement est encore plus profond lorsqu'il paraît coïncidence. Les textes de Léo Ferré ne racontent que le parcours de la vie à la mort, qui est celui de la création débridée et par nature insurrectionnelle Des jeux de mots et de musique comme un masque à sa tension interne. Fantômes et craintes revécues sont maquillés par un langage surréaliste.¹⁵⁰

D'ailleurs, même si le mot anarchie apparaît souvent dans ses chansons comme «Graine d'ananar»¹⁵¹ ou «Les anarchistes»¹⁵² ou même comme titre d'album Amour, anarchie, Ferré n'a jamais voulu être libellé anarchiste. Il s'est voulu réfractaire à tout étiquetage et ce, jusqu'à la fin de sa vie. Libre et fidèle à lui-même, il l'a été, parfois à l'extrême.

Pour Brassens, l'anti-conformisme est affaire de caractère: c'est une forme d'anarchie tranquille qui lui ressemble. S'il refuse de s'engager dans une idéologie donnée ou un parti politique déterminé, ce n'est pas par mollesse, comme le lui

¹⁴⁹ Travelet, Dis donc Ferré 212.

¹⁵⁰ Travelet, Dis donc Ferré 10, 11.

¹⁵¹ Ferré, présentation et choix des textes par Charles Estienne 113.

¹⁵² Ferré, chanson 3 volume VI, Poètes, vos papiers, Avec le temps...., 1960-1974, 14 ans de chansons.

reprochaient certains, mais par volonté de s'insurger sans violence contre un engagement qui ne signifie rien car n'aboutissant à rien, ou une révolution qui ne révolutionne plus rien, comme celle de 68. «On a d'ailleurs «fait» Mai 68, comme d'autres ont «fait» les châteaux de la Loire ou «feront» l'Himalaya,»¹⁵³ alors mourir pour les idées ça devient du cinéma... Brassens comme Ferré ou Brel est contre «l'embrigadement». En s'enrôlant dans un parti politique, en faisant partie d'un groupe, on est forcément dépendant du groupe et on perd sa liberté, pense-t-il: «Vous ne pensez plus par vous-même, vous pensez par le groupe»¹⁵⁴. Dans la chanson «Le pluriel,»¹⁵⁵ on retrouve cette conviction.

Pendant toute sa carrière, Brassens a dû faire face à des tentatives diverses de récupération idéologique:¹⁵⁶ les catholiques voyaient en «L'auvergnat» une chanson pré-chrétienne, les socialistes voulaient lui faire signer une motion de soutien à la candidature de François Mitterrand pour les élections présidentielles, les communistes, dont Ferrat, le croyaient de leur côté. Fidèle à sa liberté, il a toujours refusé de monter dans le train des idéologies pour conserver la lucidité, la distance de ceux qui pensent par eux-mêmes sans qu'un quelconque chef de file les guide.

«Mourir pour des idées» avait été mal reçu par l'aile gauchiste du public de Brassens. Maxime le Forestier s'en souvient qui dit:

Moi aussi, j'ai ressenti ça mal. Je lui en avais parlé . . . et c'est vrai, cette chanson, plus je vieilliss plus je la trouve vraie. Mais quand j'avais vingt ans, je la trouvais un peu scandaleuse. Certains lui ont reproché d'être un

¹⁵³ Vassal 243.

¹⁵⁴ Vassal 244.

¹⁵⁵ Brassens, Poèmes et chansons 192.

¹⁵⁶ Vassal 244.

planqué mais je crois qu'il a bien fait, que c'était courageux de sortir cette chanson à cette époque là. Il ne voulait pas devenir porte-parole.¹⁵⁷

Quant aux média, Brassens leur oppose son humour et son ironie. Dans «Les trompettes de la renommée», il chante railleur:

Les gens de bon conseil ont su me fair'comprendre
Qu'à l'homme de la ru' j'avais des compt's à rendre
Et que sous pein' de choir dans un oubli complet,
J'devais mettre au grand jour tous mes petits secrets.
Trompettes
De la Renommée,
Vous êtes
Bien mal embouchées!¹⁵⁸

Les trois poètes défendent la primauté de l'individu sur la société et/ou l'État, tous défendent un certain scepticisme par rapport aux idées reçues, tous rejoignent les idées anarchistes du dix-neuvième siècle, Proudhon étant leur père spirituel, et «mort à la société» étant leur cri de ralliement!

Vandromme qui n'épargne que Brel, réunit les trois poètes dans son livre Jacques Brel, l'exil du Far West:

Ferré comédien de sa propre comédie, radote son catéchisme libertaire avec les simagrées de Sarah Bernhardt ou si l'on veut de Maria Casarès. Brassens que l'éloquence écœure autant que la haine, soulage la subversion anarchisante de ses aigreurs citadines et l'emménage dans un grenier champêtre: c'est un libéral en goguette qui se venge du libéralisme à semelles de plomb et de ses convenances répressives avec des jurons crottés et des apostrophes franciscaines. Brel n'endoctrine pas comme le Ferré de Ni Dieu ni diable en César de tribune, ne réconcilie pas autour de la claire fontaine les combattants des guerres civiles comme le Brassens oublieux des outrages et pouffant dans sa moustache de cul terreux, le lion superbe d'humilité et de générosité: il anathématise presque en gémissant; il interpelle les adultes d'une voix féroce, en

¹⁵⁷ Vassal 241.

¹⁵⁸ Brassens, Poèmes et chansons 141.

sanglotant son âme d'enfant. Ce n'est pas l'anarchie qu'il vénère c'est son Far West.¹⁵⁹

Vandromme ne peut pas nier cependant que tous les trois ont choisi des chemins solitaires et anti-conformistes, que tous trois refusent le mode d'existence qui leur est offert, tous trois écartent avec une force similaire Dieu, les modèles, les préjugés, et évitent de devenir des maîtres à penser, de donner des conseils d'existence, de dire comment il faudrait vivre. C'est ce rôle dogmatique qui leur répugne, avoir l'air d'enseigner la bonne voie, ce n'est pas pour eux. Or en refusant ce rôle de leader, ils accentuent la responsabilité de ceux qui l'endossent et qui se renient eux-mêmes si souvent...

Brel, Brassens et Ferré essayent seulement d'apporter leur propre réponse au monde en ébullition qui les entoure pour pouvoir donner un sens à leur vie. Brel, dans l'exutoire qu'est la scène, crie l'espace d'une chanson sa douleur de vivre et la conjure par cela même; Brassens s'oriente vers un épicurisme mêlant tendresse et plaisirs charnels, un épicurisme qui constitue pour lui la seule vérité ici-bas; Ferré en revendiquant une liberté totale au-delà du bien et du mal, joue sur les ambiguïtés et les transgressions pour se délivrer lui-même et délivrer l'Autre du piège des carcans imposés.

¹⁵⁹ Vandromme 116.

Chapitre 3: L'autre poète ou personnage livresque

1. Brel: «La quête»¹⁶⁰

Rêver un impossible rêve
 Porter le chagrin des départs
 Brûler d'une possible fièvre
 Partir où personne ne part
 Aimer jusqu'à la déchirure
 Aimer, même trop, même mal,
 Tenter, sans force et sans armure,
 D'atteindre l'inaccessible étoile
 Telle est ma quête,
 Suivre l'étoile
 Peu m'importent mes chances
 Peu m'importe le temps
 Ou ma désespérance
 Et puis lutter toujours
 Sans questions ni repos
 Se damner
 Pour l'or d'un mot d'amour
 Je ne sais si je serai ce héros
 Mais mon cœur serait tranquille
 Et les villes s'éclabousseraient de bleu
 Parce qu'un malheureux
 Brûle encore, bien qu'ayant tout brûlé
 Brûle encore, même trop, même mal
 Pour atteindre à s'en écarteler
 Pour atteindre l'inaccessible étoile.

Si Ferré ou Brassens ont souhaité ressembler à des poètes, Brel lui a toujours voulu être lui-même et seulement lui-même. Quand dans «Les bourgeois»¹⁶¹, il évoque ce «moi qui parle encore de moi», c'est un «je» quasi autobiographique dont il s'agit là: «Jojo se prenait pour Voltaire et Pierre pour Casanova et moi, moi qui étais le plus fier, moi, moi, je me prenais pour moi»¹⁶² Ainsi, avant d'incarner l'homme de la Mancha,

¹⁶⁰ Brel, Œuvre intégrale 29.

¹⁶¹ Brel, Œuvre intégrale 212.

¹⁶² Brel, Œuvre intégrale 212.

dans sa comédie musicale, Brel ne souhaitait être ni Don Quichotte ni Cervantès, il ne voulait être que lui-même. Sa rencontre avec eux est d'ailleurs fortuite puisque c'est en spectateur qu'il découvrira le personnage. Il décidera alors de jouer le rôle de Don Quichotte et adaptera de l'anglais la comédie musicale de Dale Wasserman. Le rôle de Cervantès/ Don Quichotte lui sied si bien que l'on a du mal à distinguer Jacques Brel du personnage qu'il incarne. Don Quichotte et Brel se confondent, Don Quichotte étant le miroir dans lequel Brel se retrouve: il se reconnaît dans le rêve de cet homme, un rêve qui se brise contre la réalité.

a. La rencontre Brel / Don Quichotte

C'est en février 1967 que Brel découvre à New York Man of la Mancha de Dale Wasserman, Albert Marre et Joe Darion. Mis à part le sujet qui le passionne, Brel est subjugué par le savoir-faire des auteurs et il retournera voir le spectacle cinq fois avant de leur demander le droit d'adapter la comédie musicale en français. Les Américains, réticents au départ, finissent par accepter à condition que Brel soumette quelques traductions, tienne le rôle principal et travaille sous la direction d'Albert Marre.

Comment mettre en scène l'œuvre de Cervantès si lourde et si riche? L'idée de départ de Dale Wasserman, l'auteur du livret, est très astucieuse. Pour éviter de tronquer l'œuvre de Cervantès avec son millier de pages et ses nombreux épisodes «ne pouvant se ramener aux dimensions d'un script normal – sauf à procéder à d'importantes coupes dont on ne manquerait pas de lui faire grief, il prend le parti d'impliquer le romancier lui-

même dans son action.»¹⁶³ La comédie musicale commence donc par une déclamation de Cervantès:

Je vais tenter de personnifier un homme, venez, suivez le cheminement de mon imagination et vous le verrez. Son nom Alonzo Quijana qui conçoit le plus étrange projet jamais imaginé, devenir chevalier errant et jaillir dans le monde pour en redresser tous les torts; ne plus être le simple Alonzo Quijana mais un preux chevalier connu sous le nom de Don Quichotte de la Mancha.¹⁶⁴

L'histoire que Wasserman raconte n'est pas seulement l'histoire de Don Quichotte, c'est l'histoire de Cervantès obligé, pour sauver son manuscrit qui court l'imminent danger d'être brûlé, d'exposer les grandes lignes de son roman à un public majoritairement illettré. Vu l'urgence de la situation, il réduit le texte au minimum:

Un tel artifice de la construction ne pouvait que séduire Brel qui, se moquant bien lui-même de la fidélité littérale au vieil hidalgo extravagant, tel que son géniteur l'avait conçu, en faisait depuis longtemps une lecture toute personnelle. Du héros de Cervantès dont il disait –bien avant de le jouer sur scène– qu'il ressemblait à certains personnages de Saint-Exupéry, il n'a conservé que la tendresse, la générosité et l'aspect tragique; gommant délibérément le côté dérisoire du «chevalier à la triste figure» pourtant essentiel aux yeux du romancier.¹⁶⁵

Le personnage à la cervelle dérangée disparaît pour laisser place à un personnage mythique qui a acquis une autonomie presque totale par rapport à son créateur originel. Seuls les épisodes les plus fameux comme l'adoubement par l'aubergiste qui le sacre chevalier, le chevalier au miroir ou le casque d'or de Mambrino figurent dans la version de Wasserman / Brel. La bataille contre les moulins à vent qu'il prenait pour des géants

¹⁶³ Robine Grand Jacques, Le Roman de Jacques Brel 342.

¹⁶⁴ Jacques Brel, L'homme de La Mancha, Paroles originales: Joe Darion, adaptation française: Jacques Brel, Compositeur: Mitch Leigh, arrangements et direction musicale: François Rauber, Compact disc Éditions EMI Barclay, 1968.

¹⁶⁵ Robine Grand Jacques, Le Roman de Jacques Brel 343, 344.

est seulement évoquée par Sancho.¹⁶⁶ On dépouille l'original Don Quichotte, on délivre le personnage de son épaisseur romanesque pour le transformer en mythe à part entière. Ce procédé existe déjà et nombreux sont les personnages de romans qui ont été ainsi mythifiés: Don Juan, Tartuffe, Jean Valjean, le père Goriot, Roméo et Juliette en sont des exemples.

Pour revenir à Don Quichotte, la dimension parodique du genre chevaleresque a disparu: Don Quichotte dans la version originale est un être caricaturé, plutôt ridicule par moments, tellement il s'éloigne de la réalité pour poursuivre ses chimères. Dans la comédie musicale, sa quête devient poétique et l'élève au-dessus du prosaïsme de la vie quotidienne, donnant une autre dimension à son existence. Un autre élément n'apparaît pas dans la comédie musicale; il s'agit de l'impact des livres sur des lecteurs comme Don Quichotte. L'influence de ses lectures qui le poussait à copier les actions et les réactions de ses héros a, elle aussi, disparu. Les facéties carnavalesques de Don Quichotte ont été évacuées aussi. Seul le personnage accompagné de Sancho Pança demeure, épuré de l'idée initiale de son créateur; il est subjectivé et épouse pratiquement les idées de Brel mais reste, comme dans sa légende, un peu fantasque, un peu fou.

b. Don Quichotte, miroir de Brel

Si Brel a chanté «Le Chevalier au miroir,»¹⁶⁷ où Don Quichotte voit ses rêves se fracasser contre la réalité prosaïque, Don Quichotte constitue le chevalier au miroir de

¹⁶⁶ «Ça me manque de ne plus combattre les moulins.

Ça me manque de ne plus chasser les enchanteurs

Les plaisirs de tous les jours ne m'apportent que langueur!

J'étais l'ombre d'un chevalier et je ne suis plus rien!» Brel, «La Chanson de Sancho», Œuvre intégrale 37.

¹⁶⁷ Brel, Œuvre intégrale 33.

Brel mais, dans un sens antithétique, c'est-à-dire qu'au lieu d'être le personnage qui anéantit ses rêves de liberté, il devient celui qui leur donne corps.

La vision du personnage par Brel est à ce point subjective qu'il le réinvente complètement, jusqu'à lui faire épouser ses angoisses intimes et ses propres élans:
 Rêver un impossible rêve
 Porter le chagrin des départs
 Brûler d'une possible fièvre
 Partir où personne ne part
 Du Brel tout craché! – ce sont là ses mots à lui, son intensité vitale, sa respiration si particulière qu'on l'entend jusque dans la phrase écrite, et ses obsessions les plus profondes: perpétuel mélange d'espérance et de doute. Du Brel si personnel, si transparent, si évident qu'aujourd'hui encore pour ses fidèles de toujours, «La quête» figure en bonne place du panthéon brélien – tout à fait comme si elle avait été une création originale du Grand Jacques. . . . Le charisme de Brel fera de l'adaptation française de Man of La Mancha une version incomparablement supérieure à l'originale et amènera même les producteurs américains à lui proposer de reprendre le rôle à Broadway! Eux qui à l'origine se demandaient d'où sortait ce Jacques Brail, inconnu à leurs yeux.¹⁶⁸

Jean-Jacques Gautier, critique dramatique du Figaro, commente la prestation de Brel en ces termes:

Nous sentions que ce qu'il était, ce qu'il faisait, se situait en dehors de toutes les règles; en dehors et au-delà. Les critères habituels ne jouaient plus À force de foi, de pureté, d'innocence, il devenait impressionnant Sur lui s'étendait une sorte de lumière due à sa confiance pathétique dans l'idéal, à son refus, à celui de Don Quichotte et de Cervantès, de voir les choses et les gens comme ils sont, à leur entêtement commun (auteur, personnage, acteur) à refuser d'admettre, de consentir, de se rendre¹⁶⁹

Brel et Don Quichotte se font un, en bien des points finalement. Ils ont le même caractère: ils sont tous les deux des hommes d'excès, extravertis et exubérants, des

¹⁶⁸ Robine, Grand Jacques. Le Roman de Jacques Brel 343, 344.

¹⁶⁹ Robine, Grand Jacques. Le Roman de Jacques Brel 354.

natures sensibles que rien n'entrave. Dans cette nouvelle version de Don Quichotte, ils poursuivent dans le même élan, le même rêve et la même quête. Tous deux refusent l'anonymat: Don Quichotte ne veut plus être le simple Alonzo Quihana, mais un preux chevalier vertueux qui fait la chasse aux sorcières et aux dragons, aux maux qui pourrissent la terre; de la même façon, Brel refuse de se laisser embourgeoiser, et enfermer dans une vie prosaïque et sans rêves. «L'aventure le pressait à ruiner les espérances de sa famille, à gâcher sa carrière pour réussir sa vie en même temps que son œuvre. »¹⁷⁰ Travailler dans la petite cartonnerie de son père et vivre une petite vie anonyme et des petits rêves sans ampleur, ce n'est pas lui car lui, il voit loin et rêve grand... du Far West de son enfance.

c. Des rêves qui se brisent

Nos héros préfèrent courir après leurs rêves même si ce sont des rêves impossibles, même si ce ne sont que des moulins à vent, même si ce sont des idéaux: conserver l'innocence des cœurs, l'imprudence de l'enfance, l'esprit d'aventure contre le pouvoir corrupteur de l'argent, contre l'ambition, la réussite sociale qui conduisent à la sécheresse du cœur, à l'égoïsme, à la faillite, à l'immobilité, au repliement sur soi.

Un rêve est un rêve et si l'homme au miroir casse celui de Don Quichotte, Brel déclarera dans une ironie amusée que «les femmes cassent le sien. » Dans son film Far-West, certains dialogues sont d'évidentes allusions à cela. Voici par exemple un échange entre Jack (joué par Jacques Brel) et le psychiatre (joué par Claude Lelouch) :

Le médecin: Si je dis Napoléon, qu'est-ce que ça vous fait?

¹⁷⁰ Vandromme 68.

Jack: rien!
 Le médecin: Si je dis «Don Quichotte»?
 Jack: Ah...j'aimais bien...
 Le médecin: Vous aimiez bien?
 Jack: Oui, j'ai essayé d'être Don Quichotte...
 Le médecin: et vous vous êtes arrêté?
 Jack: oui, à cause des femmes...
 Le médecin: Des femmes?
 Jack: Oui, elles vous réveillent tout le temps.¹⁷¹

Brel et Don Quichotte finissent par partager le même pessimisme et le même découragement. Ils constatent que leur rêve n'est qu'un rêve et qu'il faut vivre avec le monde tel qu'il est. Une désespérance suicidaire s'empare alors d'eux: dans «La quête», la dualité entre le monde réel et l'imaginaire éclate avec force. La révolte le possède tout entier, et la conscience de l'écartèlement entre le rêve et la réalité est si intense qu'elle le brûle. Tout devient antithétique, et deux registres de vocabulaire s'entrechoquent et se brisent dans l'anéantissement du rêve qui finit justement dans cet écartèlement et cette brûlure: une liste de verbes positifs et optimistes (rêver, porter, brûler, partir, aimer, aimer encore, tenter d'atteindre, suivre, lutter, se damner, s'éclabousseraient, atteindre) s'oppose à un registre de vocabulaire qui évoque le désespoir le plus complet (impossible, chagrin, déchirure, inaccessible, s'écarteler et désespérance.) Le rêve se casse alors, un rêve constitué de trois pôles qui forment le cœur de la vitalité de Brel: le mouvement et les changements qu'il apporte, l'amour, et le refus de baisser les bras, trois thèmes tous contenus dans ce poème: dans le texte les mots départ et partir et l'expression où personne ne part révèlent le premier thème qui est la mobilité. Le deuxième est l'amour: aimer jusqu'à la déchirure, aimer même trop, même mal, se

¹⁷¹ Todd 392.

damner pour l'or d'un mot d'amour. Le troisième est la lutte: il faut essayer, tenter sans force et sans armure, lutter toujours sans questions ni repos. Tout au long de ce poème, les inflexions pathétiques de la voix traduisent la profondeur des émotions ressenties.

Ainsi Don Quichotte ne sera pas simplement un rôle qu'il aura joué mais une attitude vis-à-vis de la vie qu'il aura choisie d'incarner parce qu'elle est sienne. Il est à la recherche du Far West de son enfance comme Don Quichotte court après son idéal, Saint Exupéry, sa planète ou Candide, l'Eldorado ...

2. Georges Brassens: «Le moyenâgeux»¹⁷²

Le seul reproche, au demeurant,
Qu'aient pu mériter mes parents,
C'est d'avoir pas joué plus tôt
Le jeu de la bête à deux dos¹⁷³.
Je suis né, même pas bâtard,
Avec cinq siècles de retard.
Pardonnez-moi, Prince¹⁷⁴, si je
Suis foutrement moyenâgeux.

Ah! que n'ai-je vécu, bon sang!
Entre quatorze et quinze cent.
J'aurais retrouvé mes copains
Au Trou de la pomme de pin¹⁷⁵,
Tous les beaux parleurs de jargon¹⁷⁶,
Tous les promis de Montfaucon¹⁷⁷,

¹⁷² Brassens, Poèmes et chansons 206.

¹⁷³ *La bête à deux dos* (vieilli) : couple en train de faire l'amour. Faire *la bête à deux dos* : faire l'amour (Rabelais, Gargantua) «Franchement, je ne vois pas quelle lecture peuvent s'interdire des femmes mariées qui font ou ont le droit de *faire la bête à deux dos* toutes les nuits. » J. Renard, Journal, 18 mars 1890. Bête, Le Robert électronique.

¹⁷⁴ *Prince*: Au Moyen Âge, en Littérature, le prince était le Président d'une cour littéraire, auquel on dédiait les ballades.

¹⁷⁵ *Trou de la pomme de pin*: la Pomme de Pin était une taverne, tenue par Robin Turgis, située dans la Cité, rue de la Juiverie. Le trou signifiait à l'époque un tripot. François Villon venait souvent y boire à crédit en compagnie de son ami Jehan Cotard.

¹⁷⁶ *Jargon*: À Dijon en 1455, eut lieu le procès des Coquillards qui permit d'identifier le jargon de la coquille dans lequel avaient été écrites les six *Ballades en jargon* de François Villon.

¹⁷⁷ *Montfaucon*: Le gibet était dressé sur ce lieu près de l'actuelle rue de la Grange aux belles et de la cité Jacob. Il était appelé *Grand gibet* ou *gibet de Montfaucon*.

Les plus illustres seigneuries
Du royaum' de truanderie.

Après une franche repue¹⁷⁸,
J'eusse aimé, toute honte bue,
Aller courir le cotillon
Sur les pas de François Villon,
Troussant la gueuse¹⁷⁹ et la forçant
Au cimetière des Innocents,
Mes amours de ce siècle-ci
N'en aient aucune jalousie...

J'eusse aimé le corps féminin
Des nonnettes et des nonnains¹⁸⁰
Qui, dans ces jolis temps bénis,
Ne disaient pas toujours « nenni »,
Qui faisaient le mur du couvent,
Qui, Dieu leur pardonne! souvent,
Comptaient les baisers, s'il vous plaît,
Avec des grains de chapelet.

Ces p'tit's soeurs, trouvant qu'à leur goût
Quatre Evangil's c'est pas beaucoup,
Sacrifiaient à un de plus :
L'évangile selon Vénus.

¹⁷⁸ *Franches repues*: Au XIV^e siècle, nourriture se disait *repeuture*. Si le verbe repaître apparaît dès la fin du XII^e siècle, *repue* ne semble voir le jour qu'au XV^e. siècle. Le mot signifie se repaître, manger. Une franche *repue* est un repas que l'on se procure par ruse et sans bourse délier. On dit *franche repue*, *repue franche*. On parle aussi de *franche lippée*.

¹⁷⁹ *Trousser la gueuse*: gueuse est un terme des années 1655 qui signifie femme de mauvaise vie. On trouve le mot *gueux* (qui signifie mendiant) dans les *Ballades en jargon* de François Villon ou dans *La Chanson des gueux*, recueil de poèmes de J. Richepin (1876). *Courir la gueuse*, *les gueuses* est une locution moderne qui date de 1808 et qui signifie se débaucher. Dans le vocabulaire de l'extrême-droite française, à la fin du XIX^e siècle, *La gueuse* est un terme d'injure pour désigner la République. *Trousser* est un terme vieilli de la fin du XIV^e. siècle; il signifie relever un vêtement qui pend.

¹⁸⁰ *Nonnette et nonnain*: la nonnette est une jeune religieuse, la nonnain est une nonne. Ronsard évoqua en ces termes la nonnain:

«Pourquoy donque, quand je veux
Ou mordre tes beaux cheveux
Ou baiser ta bouche aimée,
Ou toucher à ton beau sein,
Contrefais-tu la nonnain
Dedans un cloître enfermée?»

Témoïn: l'abbesse de Pourras¹⁸¹,
 Qui fut, qui reste et restera
 La plus glorieuse putain
 De moines du quartier Latin.

À la fin, les anges du guet
 M'auraient conduit sur le gibet.
 Je serais mort, jambes en l'air,
 Sur la veuve patibulaire¹⁸²,
 En arrosant la mandragore¹⁸³,
 L'herbe aux pendus qui revigore,
 En bénissant avec les pieds
 Les ribaudes¹⁸⁴ apitoyées.

Hélas! tout ça, c'est des chansons.
 Il faut se faire une raison.
 Les choux-fleurs poussent à présent
 Sur le charnier des Innocents.
 Le Trou de la pomme de pin
 N'est plus qu'un bar américain.
 Y'a quelque chose de pourri
 Au royaum' de truanderie.

Je mourrai pas à Montfaucon¹⁸⁵,
 Mais dans un lit, comme un vrai con,

¹⁸¹ *L'abbesse de Pourras* était Huguette de Hamel, abbesse du monastère de Pourras (Appellation familière de Port Royal) où elle reçut fort bien François Villon en 1456. On apprit après son élection, que sa virginité ne devait être qu'un lointain souvenir. Néanmoins, elle sut redonner quelques activités religieuses à cette abbaye un temps désertée. Sa mauvaise réputation lui valut d'être emprisonnée à l'abbaye de Pont-aux Dames, près de Meaux. Elle passait en effet pour un pilier de toutes les fêtes galantes. Après un nouveau séjour à Pourras, elle dut quitter définitivement sa charge. Le scandale prit ainsi fin avec le départ de l'abbesse qui ne manqua pas d'emmener, outre son amant Baude le Maître, procureur de l'abbaye, archives et trésors de la communauté.

¹⁸² *Patibulaire*: relatif au gibet. En 1675, le terme est relatif à un homme qui semble digne de la potence. Le terme est cité par Jean de La Fontaine, *Fables*, «Le renard anglais», livre XII, fable 23, vers 27 (Paris: Éditions Gallimard, 1964) 349.

¹⁸³ *Mandragore*: solanacée dont la racine fourchue ressemble vaguement à une petite poupée, et dont le fruit jaunâtre a une odeur et une saveur désagréables. La mandragore officinale, a des propriétés narcotiques et purgatives. La racine sculptée de mandragore servait autrefois de talisman et était douée de vertus magiques. On lui attribuait jadis des propriétés aphrodisiaques et fécondatrices d'où, en littérature, la comédie de Machiavel, *La mandragore*, dont La Fontaine a tiré un conte du même titre. La légende voulait que la mandragore naisse du sperme des pendus (la strangulation causant leur érection).

¹⁸⁴ *Ribaude*: Une ribaude est une prostituée, un ribaud est un habitué des mauvais lieux.

¹⁸⁵ Voir note précédente.

Je mourrai, pas même pendar¹⁸⁶,
 Avec cinq siècles de retard.
 Ma dernière parole soit
 Quelques vers de Maître François,
 Et que j'emporte entre les dents
 Un flocon des neiges d'antan...

Ma dernière parole soit
 Quelques vers de Maître François...
 Pardonnez-moi, Prince, si je
 Suis foutrement moyenâgeux.¹⁸⁷

À travers ses biographies ou ses déclarations, on apprend que Brassens a subi de nombreuses influences qui l'ont orienté vers la chanson et la poésie. Il a reçu d'une part celles de ses contemporains et d'autre part celles de ses rencontres livresques, les premiers jouant souvent le rôle de médiateur dans sa rencontre avec les seconds. Ses professeurs Bonnafé ou Boiton par exemple seront ses initiateurs en poésie. Une anecdote qu'il raconte lui-même à Luc Bérumont¹⁸⁸ révèle l'impact du premier sur son œuvre: Bonnafé, le professeur boxeur et décontracté, dont l'allure non-conformiste séduit déjà les élèves, s'exclamera avec exaltation et passion lors d'un de ses cours: «Corneille? N'existe pas! Racine? quelques vers! mais avant Baudelaire, il n'y a pratiquement rien; sauf Rutebeuf, Villon et les poètes du Moyen Âge. À partir de Baudelaire tout commence: Rimbaud, Verlaine, Mallarmé . . . » Sur ce, il fait écouter à

¹⁸⁶ Lors d'un dîner, Voltaire plongeait son regard dans le généreux décolleté de sa voisine qui lui dit: «Mais monsieur, je vois que vous lorgnez sur ces petits coquins!»

Voltaire répliqua alors: «Petits coquins! Madame, dites plutôt que ce sont de grands pendants!» Un pendar signifiant un vaurien, digne d'être pendu! *Pendar*, Le Robert électronique CD-ROM.

¹⁸⁷ Toutes les explications des termes ci-dessus proviennent de deux sources: Loïc Rochard, Brassens orfèvre des mots (Paris: Imprim'art, 1996) et du dictionnaire Le Robert électronique CD-ROM.

¹⁸⁸ Robine et Séchan, Georges Brassens, Histoire d'une vie 51.

ses élèves L'Invitation au voyage chantée par un ténor d'opéra sur une musique de Duparc; il en est tellement ému qu'il en a les larmes aux yeux: «voilà ce que c'est que la poésie, nous dit-il, et je vous demande de comprendre ça. Ce jour-là ce type nous a fait l'effet d'un prophète; quelqu'un qui nous ouvrait des horizons dont nous ne soupçonnions pas l'existence . . . on était des brutes, on s'est mis à aimer ces poètes...» ou encore «Jusque-là, je n'aimais que les chansons et je commençais même à en écrire. Et puis grâce à ce prof, je me suis ouvert à quelque chose de plus grand. Alors j'ai voulu devenir poète.» Et le poète qu'il a voulu devenir est Villon. Comment Brassens traite-t-il de l'Autre qu'il rencontre en littérature, de l'Autre poète ou personnage livresque qui le fascine? C'est ce que nous nous proposons de découvrir à travers la chanson «Le Moyenâgeux», qui est d'ailleurs une adhésion et une identification très explicite à Villon à travers le thème des regrets.

a. Évocation de Villon

Ce texte est un véritable hommage à Villon. Plus qu'une évocation du poète, il s'agit véritablement d'un portrait par touches successives. Brassens le peint d'abord par l'énumération des différentes appellations et des différents attributs: «beau parleur de jargon, promis de Montfaucon, illustre seigneurie du royaume de truanderie», avant de le faire apparaître par son nom François Villon, qui culminera à la fin de la chanson en «maître François.»

Ces appellations placent Villon dans un univers de marginaux, un monde mal famé. «Parleur de jargon» réfère ici à cette langue secrète de la Coquille ou des

coquillards¹⁸⁹ qui n'est autre que le jargon jobelin des ballades de Villon; c'est celle aussi qu'on met dans la bouche des truands et des voleurs dans les mystères du temps. C'est la langue d'une confrérie secrète. Mendians et voleurs étaient, en effet, groupés en bandes organisées sur le modèle des anciennes corporations avec leur hiérarchie, leurs cérémonies, leurs règles et le langage propre à toute activité spécialisée. «Promis de Montfaucon,» c'est être un gibier de potence, condamné à mort, puisque Montfaucon est le lieu où est dressé le gibet. Villon qui avait accumulé les méfaits, commis un meurtre en 1455 et récidivé en s'impliquant dans un vol au collège de Navarre en 1456, était condamné à la potence. «Illustres seigneuries du royaume de truanderie» réfère donc à la réputation de repris de justice, de Villon et son entourage, à leur passé de truands mais aussi à la célébrité et à la grandeur du poète. L'alliance de mots produit à la fois un effet inattendu et sérieux pour Brassens, qui voit en Villon le marginal autant que le poète. Villon est peint par ses actions: «il trousse la gueuse,» la «force au cimetière des Innocents.» Il a là des actions violentes et des manières de truand. Il est peint par son appartenance aux copains de la Pomme de Pin, à tous les parleurs de jargon, aux promis de Montfaucon, au royaume de la truanderie, par ses fréquentations féminines: la gueuse ou «la plus glorieuse putain du quartier latin». Le compositeur peint aussi Villon en le

¹⁸⁹ Sur l'existence, l'origine et la nature de ce jargon, les premiers renseignements précis nous sont fournis par les archives du procès des Coquillards, tenu à Dijon en 1455. Il s'agit d'une bande organisée à laquelle appartenaient plusieurs compagnons de Villon et, sans doute, le poète lui-même. Les archives du procès – retrouvées au cours du XIX^e siècle – constituent un admirable roman policier où tout est déjà en place: le tenancier indicateur de police, le mouton, le faux frère qui lâche le morceau en échange de son impunité, etc.; sans parler de scènes savoureuses comme cette descente dans la maison publique, où les compagnons sont surpris dissimulés dans les coffres des fillettes. Mais le principal intérêt du procès réside dans les révélations sur l'existence d'un «langage exquis», langue secrète dont l'un des accusés révélera une centaine de termes. Les actes du procès nous en ont conservé la liste et plusieurs ont survécu jusqu'à nos jours: *gaffes*, *sergents*; *feuillouze*, bourse; *caire*, argent; *auber*, argent; *galier*, cheval; *ruffle*, feu; *serre*, main; *anse*, oreille; *quilles*, jambes». *Jargon*, Encyclopædia Universalis.

replaçant dans son cadre spatio-temporel: «entre quatorze et quinze cent», une date approximative; rappelons que si l'on sait que Villon est né en 1431, on ne connaît pas la date de sa mort. Les lieux évoqués, célèbres auprès des étudiants de Paris pour leur aspect folklorique et leur charge affective, n'étaient peut-être pas toujours des endroits fréquentés par Villon et ce dernier n'était probablement pas un violeur; par conséquent, «forcer la gueuse au cimetière des Innocents,» tient plus de l'image mythique et légendaire que d'une activité véritable dans un lieu peu propice à l'étreinte! Quant à Pourras, le monastère de Port-Royal, on dit que Villon y allait pour retrouver l'abbesse Huguette de Hamel.

En fait, Brassens ne se contente pas de peindre Villon, il s'identifie à lui. Il a déclaré comme nous l'avons vu que pendant deux ou trois ans il a essayé d'être lui. En quoi a-t-il voulu être l'Autre?

b. Identification de Brassens à Villon

La chanson de Brassens est explicitement le désir d'être né au Moyen Âge et d'avoir bel et bien côtoyé Villon, d'avoir été lui. Il le dit ouvertement lors d'une interview avec Luc Bérumont:

Je me suis beaucoup servi chez Villon, c'est-à-dire je l'ai beaucoup aimé, je l'ai un peu assimilé . . . J'ai vécu pendant deux ou trois ans en étant non pas Villon, mais enfin en essayant de l'être. Et il est resté des traces dans ce que j'écris. J'ai dû lui voler quelque chose.¹⁹⁰

Luc Bérumont lui demanda alors: «Vous essayez d'être Villon sur quel plan?» Ce à quoi Brassens répondit:

¹⁹⁰ Vassal 43.

«C'est-à-dire que pendant deux ans par exemple, quand je faisais mes «humanités», je ne pensais qu'à Villon, et que par Villon, à travers Villon. Je refaisais ses vers, je les arrangeais à ma guise, j'essayais de m'imprégner de son art. J'étais pétri de Villon et d'autres, d'ailleurs; on parlait tout à l'heure des poètes du dix-septième siècle, j'étais pétri de La Fontaine aussi, qui d'ailleurs ressemble à Villon.»

Brassens aime tellement Villon qu'il écrit comme lui des ballades. La structure du «moyenâgeux» est caractéristique de cette forme poétique courante au XVe siècle, une forme souvent utilisée par Villon:¹⁹¹

Par son étymologie (ancien provençal *ballada*), la ballade comme le rondeau, est une des formes lyriques associées à la danse. La structure la plus typique, qui l'a fait ranger parmi les formes fixes, comporte trois strophes sur les mêmes rimes terminées par un refrain, et un envoi comptant la moitié des vers de la strophe et reprenant les rimes finales et le refrain. L'idéal recherché est la strophe «carrée», où le nombre de vers par strophe est égal au nombre de syllabes par vers avec, comme perfection supplémentaire, la variation sémantique ou fonctionnelle que représente un refrain aux termes identiques (Charles d'Orléans et Villon en offrent d'excellents exemples.)¹⁹²

Brassens en suit les règles à la lettre: son texte est bien une pièce poétique en octosyllabes découpés en 8 strophes, le nombre de strophes étant donc égal au nombre de rimes, comme l'exige la tradition. Le refrain est renvoyé à la huitième strophe. La dernière strophe s'achève par l'envoi, moitié de strophes contenant l'adresse au destinataire du poème –Prince– et le refrain.

La composition du poème n'est pas le seul élément de ressemblance entre les textes de Villon et ceux de Brassens. Le style de Brassens est empreint de mots anciens, constituant lui-même un véritable jargon de lieux, de noms, de références à Villon: la

¹⁹¹ Ballade des pendus. Ballade des dames du temps jadis que Brassens va mettre en musique et interpréter.

¹⁹² Ballade, Encyclopædia Universalis.

pomme de pin, Montfaucon, le cimetière des Innocents, la veuve patibulaire, le gibet, la mandragore, les ribaudes, l'abbesse de Pourras, la franche repue, courir le cotillon, les nonnettes et les nonnains, pendard, le jeu de la bête à deux dos, autant de termes bien moyenâgeux. Comme le voulait la coutume, il adresse même sa ballade au Prince, dédicace à un grand personnage. Cependant cette adresse, qui a pour fonction première son identification à Villon, contient aussi une attitude moqueuse et provocante envers le prince, ce président de la cour littéraire à qui on doit des égards. Brassens affiche dans le texte un mépris flagrant pour tout ce qui est moral, convenable, correct... donc en l'offrant au prince qui représente l'ordre et la loi, il le ridiculise.

Brassens cite les mots même de Villon. «Un flocon des neiges d'antan» fait référence à «Mais où sont les neiges d'antan?» de «La Ballade des dames du temps jadis.» Vers qui justement marque le regret du temps jadis pour les deux poètes, qui auraient aimé vivre quelques siècles auparavant. Les termes de reproches à ses parents, ainsi que le temps des verbes au conditionnel passé sont explicites à cet égard. Les regrets de n'avoir pas vécu en même temps que Villon, de ne pas avoir été «lui», transparaissent derrière la jovialité et la paillardise: il voudrait mourir en disant un vers de celui qui fit de la poésie avec sa «mauvaise réputation.»

c. Parallèle entre Moyen Âge et monde contemporain

Cette volonté d'identification à Villon et ce désir d'être lui-même moyenâgeux lui font idéaliser le monde médiéval au détriment du monde contemporain. En comparant la vie aventureuse du Moyen Âge à la vie terne que l'on mène aujourd'hui, Brassens réitère la supériorité de la vie au Moyen Âge par rapport à la vie contemporaine. Lorsqu'il

représente le passé, le ton de Brassens est gai, enthousiaste, et plein d'humour, de drôleries. Il suffit d'observer la façon dont il évoque ses parents faisant l'amour cinq siècles plus tôt, sa déception de n'être pas bâtard, les nonnes qui font les quatre cents coups, comment il s' imagine faisant croître la mandragore en éjaculant au moment de mourir... Le ton devient plus grave et plus triste lorsqu'il revient à la réalité et au temps de la raison:

Hélas! Tout ça c'est des chansons
Il faut se faire une raison

Il est intéressant de voir aussi que dans le monde médiéval de Brassens, tout est idéalisé et légitimé : courir les prostituées, les violer («la forçant au cimetière des Innocents») , s'acoquiner avec les truands qui deviennent à ses yeux d'illustres seigneurs, même mourir pendu semble être une expérience extraordinaire par contraste avec la mort dans un lit:

Je mourrai pas à Montfaucon,
Mais dans un lit, comme un vrai con

Tout ce qui a trait au Moyen Âge est embelli, même la mort la plus horrifiante ou l'acte le plus abject. En fait, à regarder de près, mourir pendu n'a rien de particulièrement attrayant et le condamné à mort aurait sans doute préféré mourir dans un lit paisiblement! Brassens lui-même, aurait probablement choisi de mourir dans son lit comme un «con» plutôt que pendu ou guillotiné, s'il avait été mis réellement devant ce choix, à moins qu'il ait été masochiste! Dans le texte, l'hyperbolisation du Moyen Âge est telle et le refus de l'apathie et de l'ennui du monde contemporain si profond à ses

yeux, que tout ce qui présente un caractère aventureux est embelli tandis que tout ce qui est paisible est rejeté.

Les expressions exclamatives et pleines d'une ironie amusée comme «Dieu leur pardonne! » donnent de la légitimité aux actes les plus sacrilèges de l'époque alors que le monde contemporain est négativé à outrance:

Le Trou de la pomme de pin
N'est plus qu'un bar américain.
Y'a quelque chose de pourri
Au royaum' de truanderie.

Rien n'est plus comme avant. Le monde se banalise puisque nos tavernes deviennent des bars américains et qu'on meurt de façon très prosaïque, dans son lit. Les voleurs ne respectent plus rien, ils sont devenus de purs consommateurs. Des choux-fleurs, légume petit-bourgeois par excellence – symbole du prosaïsme – poussent à l'endroit de ce cimetière où on savourait le plaisir de trousser une gueuse... Bref, le monde est devenu bien plat, comme dirait Laforgue, et Brassens le déplore.

À travers le personnage mythique de Villon, Brassens s'échappe de la réalité plate qui l'entoure et le dégoûte pour se plonger dans une atmosphère et une façon de vivre profondément regrettée. Ce Moyen Âge où il s'évade est un paradis peuplé des visions et des sensations les plus fortes dans une plénitude des sens qui lui fait oublier, l'espace d'un voyage dans le passé, le monde d'aujourd'hui, ses règles, son conformisme, sa bêtise. Nous retrouvons ici ses goûts fortement prononcés pour un épicurisme non cautionné par la société, nous retrouvons le marginal de «Mourir pour des idées.»

3. Léo Ferré: «Les albatros»¹⁹³

Mes ailes et mon futaal qui traînent dans la rue
Si c'est ça l'albatros je vole comme lui
Mes ailes et mon chagrin ensemble descendus
Vous pouvez me rogner les ailes c'est gratuit

Y' a pas qu' des albatros au-dessus des bateaux
Y' a pas qu' des albatros au-dessus des salauds
Il y a tous ceux qui regardent traîner les ailes
Des albatros

Je ne sais pas de blanc comme une hostie de passe
Quand je la bois d'un trait devant les cons debout
Qui me lapideraient au grand jour de la chasse
La chasse à l'albatros qui vit à tes genoux

Y' a pas qu' des albatros au-dessus des cités
Y' a pas qu' des albatros au-dessus des pavés
Il y a tous ceux qui voudraient bien couper les ailes
Aux albatros

Et mes ailes maxi peignées par la tempête
Dans la rue dans les «night» et les trucs stéréos
M'envolent doucement au-dessus de la fête
Si tu veux les peigner t'as qu'à grimper là-haut

Y' a pas qu' des albatros au-dessus de la terre
Y' a pas qu' des albatros du côté de Nanterre
Il y a tous ceux qui voudraient bien que n'aient plus d'ailes
Les albatros

Là-haut où l'albatros est du blanc d'innocence
Cette blancheur têtue dont rêvent les jaloux
Qui regardent passer ces oiseaux du silence
Ils peuvent me rogner les ailes je m'en fous

Y' a pas qu' des albatros au-dessus des cités
Y' a pas qu' des albatros au-dessus des pavés
Il y a tous ceux qui voudraient bien ne plus jamais
Plus jamais voir voler
Les albatros

¹⁹³ Ferré, chanson 2 volume VIII: La solitude, Avec le temps.... 1960-1974, 14 ans de chansons.

Que leurs ailes de géants n'empêchent plus désormais
De marcher... de marcher... de marcher...

Il est à priori difficile de déterminer lequel des poètes a le plus marqué Ferré:
entre Verlaine, Rimbaud et Apollinaire, auxquels il donne rendez-vous chaque soir à
Saint-Germain-des Prés¹⁹⁴, «Verlaine était le plus humain de tous – le mieux!¹⁹⁵
Rimbaud, lui était un géant, le plus intelligent de tous. C'était une cathédrale ce type!»
Apollinaire, le poète qui l'a le plus influencé, Baudelaire dont il se sent si proche qu'il ne
supporte pas la lecture qu'en a fait Sartre, Aragon qu'il affectionnait particulièrement et
dont il a mis Le Roman inachevé en musique, une musique improvisée, dont il dit: «Pour
choisir d'improviser sur un autre poète il faut aimer,»¹⁹⁶ le choix est donc ardu! Ferré
semble les aimer tous. En fait, il a en lui, plus que de tout Autre, l'amour des poètes
maudits et si Verlaine et Rimbaud le fascinent, Baudelaire le touche particulièrement.
C'est de lui qu'il se sent le plus proche:

Si je vous disais tu, on me prendrait pour qui? lui écrit-il dans la préface
de l'album «Les Poètes». On dirait: «Celui-là, il se perche là haut dans
les nuées, avec ses ailes d'albatros qui donneraient plutôt vers le corbeau.»
Si je te disais «vous», tu deviendrais encore plus froid dans ta dernière
terre et tu m'appellerais: Léo! Viens allons voir les puttes du Boulevard
Edgar Quinet, ce n'est pas loin de chez moi . . . Ils t'ont pillé Baudelaire,
ils t'ont traîné dans leur Morale, ils disent que tu avais la vérole et que tu
en es mort. Ils disent tant de choses, tant de choses dans les manuels de
littérature, je dis bien «manuel...» avec tout ce que cela comporte
d'inversion intellectuelle. Ils sont tous invertis, ce jour, ils pensent en
reculant. Ils préfèrent qu'on les surprenne par derrière pour ne pas voir,
avec leur légion d'horreur, leurs journaux qui vont de l'avant comme des
écrevisses, leur Culture avec un grand C Quand tu me manques, je te
mets en musique, humblement. C'est vraiment la seule chose que je
puisse apporter sur ta tombe.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Ferré, présentation et choix des textes par Charles Estienne 67.

¹⁹⁵ Travelet, Dis donc Ferré 102, 103.

¹⁹⁶ Travelet, Dis donc Ferré 113.

¹⁹⁷ Ferré, Les poètes, Vol. 2 «Baudelaire», «Préface» (Éditions Barclay, 1964, 1990, CD).

a. Référence à Baudelaire

En plus de composer une musique et d'interpréter ses chansons, ce qui n'est déjà pas peu, Ferré rend la vie à Baudelaire et parle de lui comme d'un ami vivant: «En ce moment, j'ai des problèmes avec Baudelaire» a-t-il déclaré un jour à F. Travelet alors qu'ils déjeunaient ensemble dans un restaurant. La discussion qui suit et que F. Travelet raconte¹⁹⁸, rend bien compte des rapports passionnels que Ferré entretient avec ce poète:

Avec Baudelaire je suis passionné et passionnément critique. Quand j'ai lu le livre de Sartre, j'ai été violemment contre Sartre, puis j'y ai repensé et beaucoup d'arguments m'ont impressionné Il n'aime pas Baudelaire, *Le Baudelaire*¹⁹⁹ de Sartre lui a gâché cette amitié. «la poésie de Baudelaire a vieilli, sa révolte est stérile et trop bien rimée, son défi s'efface devant celui de RimbaudBaudelaire était bourgeois, Rimbaud non Aucune mesure entre Baudelaire et Rimbaud. Baudelaire est de son siècle, Rimbaud est d'aujourd'hui. Et puis soudain il éclate de remords et d'affection:
— On n'a pas le droit de parler d'un type comme Baudelaire et j'en veux à Sartre d'avoir écrit ce livre sans l'avoir connu. On ne doit pas parler des gens qu'on ne connaît pas, et surtout pas de ce mec! Baudelaire est un type formidable et Sartre n'avait pas le droit de faire ce qu'il a fait. Silence. Il est ému.

Baudelaire fait partie intégrante de Ferré, il est l'Autre, le frère dont il partage l'expérience et la douleur auquel tout poète maudit, est confronté. Il est un frère dont le spleen et la solitude le hantent. Si Ferré a choisi de reprendre à son compte «l'Albatros» ce n'est pas un hasard. Ce poème, il le ressent profondément, il le vit dans son quotidien. Le spleen l'accable de la même façon, un spleen qu'il cherche à conjurer et à renverser dans une tentative existentialiste à la Sartre, mais nous sentons que malgré toute la

¹⁹⁸ Travelet, *Dis donc Ferré* 104, 105.

¹⁹⁹ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* (Paris: Éditions Gallimard, 1947) , Travelet, *Dis donc Ferré* 104, 105.

volonté et la ténacité du monde, le poète continue à se heurter à l'incompréhension des Autres: il continue d'être seul. Aujourd'hui comme autrefois, «il y a ceux qui voudraient rogner les ailes des albatros.»

b. Ferré transforme le poème de Baudelaire

Comparons les deux textes pour saisir cette volonté de dépasser le destin, cette volonté de secouer le spleen et de s'y soustraire.

Ferré est si pénétré de Baudelaire que ses mots mêmes, il se les approprie: «l'albatros» se démultiplie et devient «les albatros» dans un sentiment de solidarité et d'identification. Ce terme «albatros», symbole du poète pour Baudelaire, établit une communion entre les deux poètes. Ferré se reconnaît complètement en lui.

«Leurs grandes ailes blanches comme des avirons traînent à côté d'eux» devient «mes ailes et mon futil traînent dans la rue.» «Le poète est semblable au prince des nuées qui hante la tempête» devient «mes ailes maxi peignées par la tempête.» Mais si dans le poème de Baudelaire, l'albatros représente le poète et les hommes d'équipage représentent le vulgaire ou la foule, dans le poème de Ferré, il semble y avoir comme une troisième entité: il y a l'albatros, Ferré, qui se sent résolument albatros, pareil aux autres albatros qui planent au-dessus de la terre ou du côté de Nanterre. Il est comme eux le poète incompris et désespéré: «mes ailes et mon chagrin ensemble descendus.» Les salauds des bateaux: les hommes d'équipage de Baudelaire, qui malmenaient l'albatros après l'avoir capturé seraient plutôt devenus chez Ferré, les littérateurs, ceux qui font les manuels de littérature. Il y a enfin ceux qui regardent traîner les ailes des albatros et qui ne voient que cela: la dimension de la grandeur de l'oiseau leur échappe, ils se rangent

alors progressivement du côté des salauds car, s'ils commencent par «regarder traîner les ailes», «ils voudraient bien ensuite les couper», puis «ils voudraient bien que n'aient plus d'ailes,» enfin «ils voudraient bien ne plus jamais, plus jamais voir voler les albatros.» La répétition de «plus jamais» augmente d'un degré la véhémence et l'acharnement dans l'incompréhension du poète par les Autres.

«Il faut dire, que quelques maniaques ou universitaires, qui la plupart du temps ne savent pas lire ou lisent mal, ont tout fait pour tuer la poésie,»²⁰⁰ déclare Ferré.

Ne se résignant pas à la capitulation de Baudelaire, il essaie de la renverser: car plutôt que de commencer par l'image de ces vastes oiseaux des mers dans leur beauté et de finir dans leur déchéance parmi les hommes, Ferré commence par l'exil du poète au sol au milieu des huées et on assiste à son envol progressif que rien ni personne n'arrête et que seules la musique et la poésie permettent:

Et mes ailes maxi peignées par la tempête
 Dans la rue dans les «night» et les trucs stéréos
 M'envolent doucement au-dessus de la fête

Il parvient alors dans un espace intermédiaire entre la vie et la mort, et dans un état de pureté et de bonheur indicible, que les Autres ne peuvent que jalouser:

Là-haut où l'albatros est du blanc d'innocence
 Cette blancheur têtue dont rêvent les jaloux
 Qui regardent passer ces oiseaux du silence

Leurs actions alors importent peu: «Ils peuvent me rogner les ailes je m'en fous.» Ferré termine son poème dans une dénonciation de ceux qui veulent museler le poète, de ceux

²⁰⁰ Travelet, Dis donc Ferré 177.

qui veulent le condamner à marcher. La répétition de «marcher» quatre fois à la fin du poème constitue le triomphe final du poète sur le monde qui «gueule,» qui décrie cette pression qu'on exerce sur lui. Ferré va plus loin que Baudelaire qui nous laisse sur une découverte angoissante, il entend résister à la pression des gens du vulgaire et les insulte.

Ce revirement effectué sur le poème de Baudelaire est intéressant. Il reprend exactement ce que Ferré pense de Baudelaire et qu'il confiait à Travelet.²⁰¹ Baudelaire perdu dans une recherche essentialiste le déçoit. Il s'arrêterait à l'interprétation et l'analyse de son état de poète et se complairait dans son spleen alors que Rimbaud lui, ne prenait en compte que son existence individuelle, avec ses caractères irréductibles et sa responsabilité personnelle. C'est bien à Rimbaud que Ferré souhaiterait ressembler: il voudrait se dépasser et dépasser l'état du poète par l'acte, mais il a beau vouloir être Rimbaud, c'est à Baudelaire qu'il ressemble et il en a conscience. Il voudrait cesser de le suivre, il n'y parvient pas vraiment. Dans son adresse à Rimbaud et Verlaine, il dit «nous ne sommes pas de chez vous, nous sommes de la Démocratie et de la Sécurité.» Effectivement, Ferré se veut existentialiste sans y parvenir réellement puisqu'il reste prisonnier, coincé entre sa recherche d'idéalité et la vie, coincé par «leur code civil,»²⁰² les «Monsieur Barclay,»²⁰³ «le code pénal,»²⁰⁴ coincé dans sa lucidité. Son angoisse et

²⁰¹ Voir la discussion entre Travelet et Ferré dans la première partie.

²⁰² Ferré «La solitude» chanson 1, volume VIII: La solitude, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

²⁰³ Ferré, «Monsieur Barclay», chanson 8, volume X: La vie d'artiste, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

²⁰⁴ Ferré, «Petite», chanson 2, volume VI: poètes, vos papiers, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

son âme tourmentée, c'est ce «désespoir, forme supérieure de la critique,»²⁰⁵ c'est cette lucidité qui le torture et qui constitue son spleen.

c. Ferré en proie au spleen baudelairien

La chanson «Les albatros» reprend «L'albatros» de Baudelaire et fait sienne cette métaphore de l'albatros, poète incompris, car Ferré aussi est en proie à un mal de vivre

comparable à celui de Baudelaire. Ce thème a souvent été repris. Brassens, par exemple, mettra en musique la chanson de Richepin «Les oiseaux de passage» qui est, elle aussi, une réécriture de «L'albatros.» Le poème de Richepin aux relents socialistes s'adresse à une classe déterminée: les bourgeois, alors que celui de Ferré englobe tous ceux qui ne sont pas poètes dans la catégorie «Salauds, cons» et les oppose à sa personne. D'ailleurs, c'est plus sur lui-même que sur les poètes en général, que Ferré focalise.

C'est de lui qu'il s'agit, c'est lui qui se reconnaît en albatros baudelairien: les possessifs «mon», «ma» et les pronoms personnels «je» et «me» renvoient constamment à lui:

Mes ailes et mon futil
je vole comme lui
Mes ailes et mon chagrin
Vous pouvez me rogner les ailes
Je ne sais pas
je la bois d'un trait devant les cons debout
Qui me lapideraient
Et mes ailes maxi m'envolent doucement au-dessus de la fête
Si tu veux les peigner (ici «les» renvoie à «mes ailes»)
Ils peuvent me rogner les ailes je m'en fous

²⁰⁵ Ferré, «La solitude», chanson 1, volume 8: La solitude, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

Même lorsqu'il fait intervenir d'autres acteurs (vous, ils) , il garde le rôle principal et reste sur scène à tous moments: «Vous pouvez me rogner les ailes» devient plus loin «ils peuvent me rogner les ailes.»

Si Baudelaire focalise sur le poète et s'apitoie sur sa condition d'être incompris, Richepin dénonce la médiocrité et la compare à la grandeur des poètes. Ferré veut aller plus loin en invectivant les hommes qui l'entourent mais ne réussit qu'à s'inscrire davantage dans sa condition d'incompris et dans un spleen qui finit par apparaître comme l'«essence» de l'artiste.

4. Comparaison des visions de l'autre poète ou personnage livresque chez les trois chanteurs

Brassens, Brel et Ferré cherchent à s'éloigner du prosaïsme que peut revêtir le quotidien et se créent, pour échapper à leur monde, un univers dans lequel ils s'investissent avec foi, où ils se reconstituent et se réinventent. Brassens se réfugie au Moyen Âge dont l'épicurisme lui procure un certain bonheur; Ferré se voit le frère des poètes maudits du dix-neuvième siècle: Rimbaud, Verlaine et Baudelaire sont ses aînés, surtout Baudelaire qui l'attire et le désespère à la fois; Brel, quant à lui, est à la fois Don Quichotte et Saint-Exupéry dans sa lutte obstinée pour retrouver le Far West de son enfance. Brel, Brassens et Ferré se réfugient dans des auteurs «miroirs» auxquels ils s'identifient, mais acceptent-ils cette identification? Et la ressentent-ils comme une libération ou comme un frein à la réalisation de leur idéal?

Il y a toujours dans nos vies un Autre qui est notre miroir, une personne ou un personnage dans lesquels nous nous reconnaissons. Pour Brel, Brassens et Ferré qui,

chacun à sa façon, revendiquent une liberté de penser et de voir par rapport à Autrui, la seule identification possible est une identification à des écrivains ou des personnages qui, eux aussi, sont rebelles aux règles figées de la société. Observons ces modèles qui vont nous éclairer sur nos trois chanteurs.

Don Quichotte suivait son rêve inlassablement, dans sa volonté de conquérir le monde. Brel se retrouve en lui qui dit:

Ce que j'aime chez Don Quichotte, c'est son rêve d'abord. Ce rêve n'est jamais sale, il n'est jamais veule, il n'est jamais intéressé. Il est toujours un peu noble. J'aime bien cette espèce de mépris d'être humilié... Parce que si c'est pour une idée qui en vaut le coup, ça n'est pas aux yeux des Autres, c'est à ses propres yeux . . .

Il offre simplement un miroir. Don Quichotte a donné des miroirs à des gens. Il a donné un peu de noblesse, comme ça au passage.

Je ne veux pas me prendre pour Don Quichotte, je trouve qu'il est bien Don Quichotte et c'est dommage qu'on ne le lise plus assez. Et moi je ne serai pas humilié si je pouvais donner un peu de bonheur. Don Quichotte ne peut pas être humilié, il ne voit pas cela. Il voit tellement l'étoile... Ça me paraît normal . . . Don Quichotte doit donner, il ne sera pas humilié parce qu'il donne. Moi je ne veux pas mourir sans avoir tout donné.²⁰⁶

Brel dit ne pas vouloir se prendre pour Don Quichotte mais il veut presque dépasser celui-ci dans le don qu'il fait de lui-même, dans sa générosité, dans sa ténacité. Il veut non seulement donner, mais «tout donner.» Brel, qu'on a d'ailleurs surnommé l'abbé Brel pour sa volonté de transmettre le message «amour», est en état d'insurrection constant contre la lâcheté et il voit en Don Quichotte et en lui-même comme un goût du dépassement, au mépris du ridicule. C'est à travers le prisme de sa sensibilité qu'il voit le monde et qu'il regrette une enfance qu'il n'a pas eue. Cela dit, Brel n'accepte pas totalement son identification à Don Quichotte. Il accepte jusqu'à son ridicule mais refuse

²⁰⁶ Bamy 38.

qu'on l'identifie complètement à ce personnage fantasque. Non qu'il ne l'aime pas mais plutôt par refus d'être réduit à cela: Brel et le personnage qu'il met en scène dans ses chansons, sont beaucoup plus complexes que cela: «C'est vrai que j'ai peut-être un petit côté Don Quichotte mais tout petit, petit. Vraiment minuscule.»²⁰⁷ Dans la répétition de «petit» dans le mot «vraiment» dans «minuscule», dans «petit côté» se profile ce refus que nous venons d'évoquer. Brel vivant dans un univers poétique, sa générosité, ses grandes aspirations au bonheur de l'humanité le font ressembler à Don Quichotte, mais choisir de jouer Don Quichotte parce qu'il se sent proche de lui ne doit pas nous amener à l'identifier complètement à lui. Les personnages que Brel crée ou joue, comme c'est ici le cas de L'homme de la Mancha, sont des idées habillées plutôt que des hommes. Don Quichotte reste donc une idée qui fait passer le message suivant : Brel, aventurier infatigable, fait de sa vie la quête d'une inaccessible étoile. Il imagine, comme il le dit dans une interview, un but, sur une route qui n'existe pas, se dirige vers ce but inventé et cette route imaginée, certain de ne pas pouvoir aboutir mais essayant quand même.

Pour Brassens, c'est Villon qui lui a ouvert le monde de la poésie, c'est Villon qui constitue le personnage livresque, le poète auquel il s'identifie le plus. Villon s'inscrit «dans une tradition littéraire, celle du goliard, du clerc vagant, déclassé, vagabond, qui chante le vin et les filles, et qui exerce son esprit à la satire et à la dérision.»²⁰⁸ Cette définition ne semble-t-elle pas s'appliquer à Brassens? On retrouve dans la vie des deux auteurs une même attitude désinvolte face au sérieux de l'existence, une même passion

²⁰⁷ Bamy 38.

²⁰⁸ Villon, Encyclopædia Universalis.

pour la liberté:

Je suis d'la mauvaise herbe
Braves gens, braves gens,
Je pousse en liberté
Dans les jardins mal fréquentés²⁰⁹

Qu'il parle de la femme aimée, du poète, des flics, du curé ou de lui-même, c'est toujours avec la même désinvolture, le même humour bienveillant, la même plaisanterie moqueuse. Brassens aime sincèrement et fraternellement les marginaux dans une communion d'esprit avec Villon, ceux que Séchan appelle «les assoiffés d'azur, les poètes, les fous, les robins, les manants, les amoureux du tout-venant.»²¹⁰ Brassens fut héritier de Villon, enfant de Villon.

Les textes de Brassens que nous avons étudiés, et qui sont à l'image du reste de ses chansons, montrent par leur forme et l'usage d'une langue à la fois désuète et paillarde, un goût prononcé pour les mots: les vieillies, les nobles, les roturiers, les populaires se côtoient tous, pour faire rejaillir les sources d'une poésie un peu oubliée. La poésie retrouve sa fonction de divertissement, et la langue retrouve sa richesse passée, loin de la pureté du «bon usage», initiée par Vaugelas et l'Académie française et continuée aujourd'hui par ceux que Ferré appelle «les esthètes» ou «les dactylographes,»²¹¹ les poètes patentés d'aujourd'hui. Dans la tradition d'un Rabelais, n'ayant peur ni des mots ni des tabous, Brassens fait renaître une poésie libre.

Si Brel ou Ferré réduisent ou cherchent à réduire l'importance de l'Autre en eux,

²⁰⁹ Brassens, Poèmes et Chansons 46.

²¹⁰ Robine et Séchan, Georges Brassens, Histoire d'une vie 222.

²¹¹ Ferré, «Préface», chanson 14 volume VII: Amour Anarchie, Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons.

Brassens, lui, donne dans «Le moyenâgeux» la place, presque toute la place à Villon regrettant jusqu'à la mort sur l'échafaud plutôt que dans un lit douillet! D'ailleurs, Villon ne peut être un frein pour les poètes qui viennent après lui, au contraire, il est le symbole même de la liberté. Ferré aussi se réclame de lui et le loue car, pour nos trois poètes, la liberté inconditionnelle est la clé de l'écriture et de la vie.

Ferré est fidèle à l'idée de Breton: «c'est la révolte même, la révolte seule, qui est créatrice de lumière,» une révolte génératrice de cette liberté essentielle. Ferré se dresse en poète maudit, compagnon vivant de ces poètes d'un autre siècle. Faire rêver de Baudelaire, de Verlaine ou de Rimbaud, s'adresser à eux familièrement, vivre auprès d'eux dans un Paris, symbole de liberté, où le Moyen Âge n'est pas à jamais perdu. C'est ainsi que Ferré vit. Refusant les notions de bien et de mal ainsi que celles de Dieu ou Satan, il devient maudit et damné par souhait, par volonté, par choix, un peu comme Baudelaire. Il se marginalise par ce choix même et revendique sa différence. En fait, malgré le livre de Sartre sur Baudelaire qui l'avait perturbé, Ferré reste proche de ce dernier et c'est le même flux et reflux qu'il vit entre spleen et idéal, écœuré par l'incompréhension «des spécialistes» qui enferment le poète dans un manuel de littérature, et transporté dans une idéalité que ne comprend pas le reste des mortels. Cet exil et cette solitude qu'il chante, Ferré en fait l'expérience tous les jours, il les provoque. Sa volonté d'être différent le préserve contre ce qu'il appelle «l'asepsie des hommages univoques et les exégèses nécrophages»: vouloir l'analyser, le comprendre, ne sert à rien; ses poèmes sont souvent des poèmes à clé, clé qu'il dit être seul à détenir; l'inviter à siéger à l'Académie française, Ferré s'en moque et s'insurge par son verbe incisif contre

toutes les marques sociales de reconnaissance, contre l'étiquetage:

Il échappait à l'immatriculation des «variétés»? Les programmeurs de «variétés» le déprogrammèrent . . . Baudelaire apparaît alors comme le phare primordial, une lumière noire qui réunit angoisse et apaisement, sans être jamais réductible à aucune autre identité que celle qui consiste à vouloir être, penser et écrire.²¹²

Cependant s'il a beaucoup de points communs avec Baudelaire, ce dernier n'est pas le seul à l'avoir touché. Verlaine, Rimbaud, Apollinaire et même Breton, l'ont influencé. Cependant Ferré rejetait souvent les Autres, pour se forger une solitude qui le placerait dans un monde à part. Il a rejeté Breton lui-même, qu'il accusait d'être un pape dans une église qu'il fermait à Autrui. Éclectique, il a créé une poésie où le travail du cruciverbiste se mêle à l'inspiration mais, masochiste à l'extrême, il s'est complu à vivre entre le spleen et l'idéal, heureux de se reconnaître dans ses frères, les poètes maudits.

Il serait facile d'immatriculer les uns et les autres et de considérer que l'anarchie de Brel, Brassens ou Ferré est le fruit des idées de leur époque, que leur esprit contestataire ou leur solitude n'est que le produit d'une envie de se distinguer du reste des hommes ou d'exploiter un créneau, que leur attitude n'est dictée que par la volonté de s'identifier à ceux qui ont été des marginaux, pour faire ressortir leurs caractères de héros contemporains. Ce serait réduire considérablement «le poète» en eux. Car quoi de plus important pour ces trois hommes que d'écrire pour faire éclater leur joie, leur peine, leurs souffrances et leurs mots. Dans leur générosité, ils ont chanté et partagé leur insurrection avec une jeunesse indisciplinée qui avait besoin de révolution. Après la guerre, et dans les années 60 à 70, Autrui est en train de changer radicalement. Interrogeant et même

²¹² Travelet, Léo Ferré. Les années galaxie, (Paris:Éditions. Seghers, 1986) 18.

rejetant ses valeurs, il cherche des guides spirituels qui lui expliqueraient ses égarements et qui comme des prêtres exorciseraient ses maux. De part leur «vocation» poétique, Brel, Brassens et Ferré sont ces sauveurs.

Conclusion

On est dix à défendre
 Les vivant par les morts
 Mais cloué par leurs cendres
 Au poteau du remords
 On se retrouve seul

Brel²¹³

Pour nous, qui sommes maintenant ces Autres, Brel, Brassens et Ferré sont devenus des modèles incontournables, et parler de chanson française, c'est se référer à eux automatiquement. Les chansons de Brel continuent d'être interprétées avec la même ferveur par divers chanteurs lui rendant hommage. Une interprétation de la célèbre chanson «Ne me quitte pas» écoutée par hasard mardi 11 avril 2000 sur TV5 était de Yuri Buenaventura. Brassens a été interprété à lui seul par Josianne Balasko, Francis Cabrel, Manu Dibango, Romain Didier, Joël Favreau, Michel Fugain, Françoise Hardy, Renaud, Catherine Le Forestier, Maxime Le Forestier, Philippe Léotard, Pierre Richard, Alain Souchon... et bien d'autres. Sur Ferré, on continue de trouver des articles dans Le Monde comme ceux du 4 mars 2000: «À la recherche du 'pain perdu'» de Robert Belleret, «En Toscane la famille de Léo Ferré entretient la flamme» de Sylvain Siclier, «La jeunesse indisciplinée aime son verbe» de Stéphane Davet, «'Métamec', la rancœur et la solitude» de Véronique Mortaigne...

Autrui a constitué notre point de départ, il constituera notre point d'arrivée. Nous envisagions d'examiner les visages d'Autrui offerts à nous dans les chansons de Brel, Brassens et Ferré; cependant, la définition même de ce terme, nous a entraînés dans

²¹³ Brel, Œuvre intégrale 161.

l'étude de rapports et de relations. Plutôt que de poursuivre une exhaustivité illusoire, nous avons alors limité l'Autre à trois catégories: l'autre sexe, l'autre conformiste ou anti-conformiste et l'autre poète.

Qu'avons-nous appris des relations de nos compositeurs à Autrui? Eh bien, en commençant ce travail, il nous avait semblé que la perception que Brel, Brassens et Ferré avaient d'Autrui était basée sur des relations d'amour, de haine et de rejet des Autres. Il nous avait par exemple paru qu'ils déniaient à la femme de leur époque cette indépendance et cette liberté dont Simone de Beauvoir avait été à l'époque le porte-parole acharné. Il nous avait semblé que leurs chansons étaient plus proches de leur vécu, qu'elles s'inspiraient de leur quotidien et de leurs expériences personnelles, que les Autres y apparaissaient dans leur réalité quotidienne et dans leurs rapports aux auteurs. En fait, notre travail achevé, c'est à une conclusion toute autre que nous aboutissons: la vision qu'ils nous offrent de l'Autre est subjective. Elle ne peut donc pas nous permettre de rencontrer ou de connaître l'Autre, dans sa réalité de l'époque. Comme le dit Foucault, l'homme n'est pas objectivable et c'est donc une image de leur représentation de l'Autre que constituent les textes de Brel, Brassens et Ferré. Aussi, les femmes qu'ils mettent en scène sont irréelles: Brassens choisit des moyenâgeuses, Brel, des désincarnées et Ferré, des idéalisées. Par conséquent, l'image de la femme et ses rapports à la vie s'inscrivent dans le symbolisme et l'idéalisation et rendent compte non pas d'une relation pragmatique de Brel, Brassens et Ferré à l'autre sexe, mais d'une relation poétique balançant entre romantisme, symbolisme et surréalisme. Les chansons de nos trois auteurs ne sont pas représentatives de leurs relations personnelles avec des femmes

particulières. Elles reflètent en revanche les influences poétiques qu'ils ont subies.

Plutôt que de nous révéler les Autres, c'est leur être intime qui se révèle à nous. Leur écriture, leurs tâtonnements, leurs angoisses, leur rejet du monde et leur refuge auprès des poètes qui les ont précédés, les révèlent. Ils laissent alors voir leur solitude car ils sont seuls dans leur parcours poétique, seuls avec ces poètes qui les ont inspirés, et qui sont leurs miroirs, seuls mais bouleversants d'humanité. Leur vision d'Autrui ne passe pas par des analyses philosophiques ou des réflexions analytiques, elle passe par le prisme de la poésie. Oui, Brel, Brassens et Ferré vivent dans et par leur poésie. Leur univers est littéraire et leurs visions de la vie et des Autres passent par «un filtre poétique.» Résignés à vivre dans un monde qui leur déplaît, ils s'inscrivent dans la tradition poétique. Grâce à leurs chansons, ils deviennent des phares à leur tour, constituant pour Autrui, «les guides, la voie, le sang, la force, la fièvre.»²¹⁴ C'est dans les mots de Brel lui-même que l'on peut saluer le poète en eux. Dans «L'homme dans la cité,»²¹⁵ il souhaite voir venir un libérateur, «un homme qui ne soit pas un baume mais une force, une clarté . . . un homme dont la colère soit juste, et qui rechasse du temple l'écrivain sans opinion...» Brel n'a peut-être pas vu cet homme mais son public l'a vu en lui. En somme Brel, Brassens et Ferré, ont été l'incarnation de «L'homme dans la cité.»

²¹⁴ Brel, Œuvre intégrale 156.

²¹⁵ Brel, Œuvre intégrale 150.

Bibliographie

- Bamy, Maddy. Tu leur diras..... Paris: Éditions Fixot, 1999.
- Baudelaire, Charles. Les fleurs du mal. Paris: Éditions Gallimard, 1967.
- Belleret, Robert. «À la recherche du 'pain perdu'». Le Monde, 4 mars 2000.
<<http://www.lemonde.fr/article/0.2320,seq-2033-44968-QUO,00.html>>.
- . Léo Ferré, Une vie d'artiste. Montréal: Éditions Actes Sud, 1996.
- Bersani, Autrand, Lecarme et Vercier. La littérature en France depuis 1945. Paris: Bordas, 1971.
- Brassens, Georges. Poèmes et chansons. Paris: Éditions musicales 57, Point virgule 1991.
- Brel, Jacques. Oeuvre intégrale. Paris: Éditions Robert Laffont, 1986.
- Clouzet, Jean et Jacques Vassal. Jacques Brel. Paris: Seghers, 1964 et 1987.
- Davet, Stéphane. «La jeunesse indisciplinée aime son verbe. » Le Monde, 4 mars 2000.
<<http://www.lemonde.fr/article/0.2320,seq-2033-44969-QUO,00.html>>.
- Duché, Jean. Histoire du Monde 4. Le grand tournant. Deuxième partie (de 1914 à nos jours.) Paris: Flammarion, 1966.
- Encyclopædia Universalis, CD-ROM. Paris: Édition électronique, 1999.
- Estienne, Charles. Léo Ferré. Paris: Éditions Seghers, 1962.
- Fallet, René. Brassens. Paris: Éditions Denoël, 1967.
- Feldman, Jacqueline. Témoignage sur Simone de Beauvoir et Le deuxième sexe, 6/1/1999. <www.mire.net/penelopes/pages/sdb/Point/cote.htm>.
- Ferré, Léo. Benoît Misère. Paris: Éditions plasma, 1980.
- Floriant, Guy et Olivier Delavault. Jacques Brel l'inaccessible étoile. Monaco: Éditions du Rocher, 1998.
- Ghézi Paul, La femme dans l'œuvre de Georges Brassens. Bordeaux: Éditions Presses Universitaires de Bordeaux, 1991.

Hongre, Bruno et Paul Lidsky. L'univers poétique de Jacques Brel. Paris: Éditions L'Harmatan, 1998.

Genone, Paola. Le mythe de Georges Brassens. Traduction de Sandra Vailles. Rome. Éditions Gremese, 1999.

La Fontaine, Jean de. Fables. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

Le Blevennec, Pierre, Sylvie Lelievre-Botton, et Philippe Coste. Autrui une abstraction juridique spécifiquement française. <<http://philophil.com/philo/1999-2000/index.htm>>.

Le Nouveau Petit Robert. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996.

Louette, Jean-François. «Huis clos de Sartre: L'enfer, c'est les Autres.» Magazine Littéraire juillet-août 1997: 85-89.

Miramont, Émile. Brassens. Paris: Éditions de l'Archipel, 1993.

Mortaigne, Véronique. «'Métamec', la rancœur et la solitude.» Le Monde, 4 mars 2000. <<http://www.lemonde.fr/article/0.2320,seq-2033-44970-QUO,00.html>>.

Ramonet, Ignacio. «Irrationnel et société». Le Monde diplomatique. Septembre 1997: 28.

Rioux, Lucien. «Ferré par Léo. Le diable vit rue Washington.» Le Nouvel Observateur juillet 1993: 41.

Le Robert électronique. CD-ROM. du Grand Robert de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

Robine, Marc. Grand Jacques. Le roman de Jacques Brel. Brézolles: Éditions Anne Carrière/ Éditions du Verbe (Chorus) , 1998.

Robine, Marc et Thierry Séchan. Georges Brassens. Histoire d'une vie. Paris: Éditions Fred Hidalgo/ Fixot, 1991.

Rochard, Loïc. Brassens orfèvre des mots. Pont-Scorff: Imprim'art, 1996.

Sartre, Jean Paul. L'être et le néant. Paris: Édition. Gallimard, 1943.

Siclier, Sylvain. «En Toscane, la famille de Léo Ferré entretient la flamme.» Le Monde, 4 mars 2000. <<http://www.lemonde.fr/article/0.2320,seq-2033-44967-QUO,00.html>>.

- Thomas, Bernard. «Graine d'ananas, Ferré et ceux du drapeau noir.» Le Nouvel Observateur juillet 1993: 42.
- Tillieu, André. Brassens. Auprès de son arbre. Bruxelles: Éditions Lefrancq, 1998.
- Travelet, Françoise. Dis donc Ferré. Paris: Éditions Plasma, 1980.
- . Léo Ferré, Les années galaxie. Paris: Éditions Seghers, 1986.
- Trédez, Florence. Brassens. Paris: Éditions E.J.L., 1999.
- Todd, Olivier. Jacques Brel, une vie. Paris: Éditions Robert Laffont, 1984.
- Vandromme, Pol. Jacques Brel. L'exil du Far West. Paris: Éditions de La Table Ronde, 1998.
- Vassal, Jacques. Brassens ou la chanson d'abord. Paris: Éditions Albin Michel, 1991.
- Vernillat, France et Charpentreau, Jacques. La Chanson française. Paris: Presses Universitaires de France, 1971 et 1983.
- Warde, Ibrahim. «The conquest of Cool. Business culture.» Le Monde diplomatique, Juillet 1998: 31.

Discographie

Brel, Jacques. «Quand on n'a que l'amour». Intégrale compact disc. Coffret 10 CD. Barclay, 1988.

---. L'Homme de La Mancha. Paroles originales: Joe Darion, adaptation française: Jacques Brel, Compositeur: Mitch Leigh, arrangements et direction musicale: François Rauber. Compact disc. Éditions EMI France, Barclay, 1968.

Brassens, Georges. Dernières Chansons de Brassens par Jean Bertola. Compact disc. Philips, 1988.

---. Master Série. Coffret 2 CD. Polygram, 1992.

Ferré, Léo. Avec le temps..., 1960-1974, 14 ans de chansons. Coffret 11 CD. Barclay, 1989.

---. Les poètes, Apollinaire, Baudelaire, Verlaine et Rimbaud. Coffret 3 CD. Barclay, 1967 et 1990.