





Réglons d'abord la question littéraire du métatexte. Pour Gérard Genette, il s'agit de l'accompagnement discursif dont un texte est pourvu en amont ou en aval, par la critique ou par l'auteur même. Effectivement, le métatexte, c'est ce qui est à côté du texte, qui ne l'inclut pas et n'est pas non plus inclus par lui, comme pour une métaphore, et par lequel on discute des mérites, du fonctionnement, des fonctions, du devenir de ce texte littéraire, de l'«art poétique» pour le meilleur à l'explication de texte linéaire pour le pire. Or le préfixe *méta-* est également utilisé dans le cas du métalangage, de la métalinguistique : c'est lorsque le signe linguistique n'est plus utilisé pour sa signification (son signifié, «Rire est le propre de l'homme», où *rire* peut être remplacé par son synonyme *rigoler*) mais seulement pour sa valeur grammaticale (ou sa valeur acoustique, son signifiant, «*Rire* est un verbe du troisième groupe», où *rire* ne peut pas être remplacé par son synonyme *rigoler*). On peut néanmoins imaginer une ruelle entre le métatextuel et la métalinguistique, lorsque le signe est utilisé aussi pour sa valeur grammaticale et acoustique, lorsqu'en parlant de ce qui est à côté de lui, il parle de lui également : il y a métadiscursivité lorsqu'un énoncé s'envisage en même temps en tant qu'énonciation ; de là les emplois de métaroman, métapoésie, métathéâtre, lorsque le texte va au-delà de son sens fonctionnel pour s'envisager lui-même en tant que produit culturel, artistique, répondant

(ou pas) à des normes, des codes, des pratiques, obéissant à une fabrique préconçue ; lorsque le texte va au-delà d'une signification contextuelle pour s'expliquer théoriquement, «art poétique» dans le poème.

Alors, comment ne pas être tenté de cerner cet au-delà, ce *méta* chez Léo Ferré, chanteur qui se mit à la marge, poète surréaliste qui satura ses textes de métaphores, *Métamec*, comme il s'autodésigna peut-être dans un long texte de 400 alexandrins en 1979¹ ?

*Mets la folie en vergue et la raison au pot
Mets du sel dans la merde et de l'or sur tes mots
Et pars au-delà de toi
Pars au-delà du mec
Sois heureux Métamec !*

Ainsi, la métachanson ferréenne que nous allons pister sera à la fois métadiscursivité, métafictionnalité, réflexivité, mise en abyme, autoportrait de l'artiste en costume de scène. Et certainement nous oublierons d'autres postures qui relèvent du même champ parmi les 392 chansons recensées, c'est-à-dire, d'après le compte de Marc Robine pour *Chorus* en 2003, «une petite cinquantaine d'albums dont l'écoute exclusive et attentive empoignera l'auditeur durant près de deux semaines complètes, à raison de huit heures par jour²!». Mais serait-ce bien raisonné,

1 Texte repris psalmodié en édition posthume en 2000.

2 Marc Robine, «L'œuvre au noir», *Chorus*, n° 44, spécial Léo Ferré, été 2003, p. 92.

bien faire résonner les textes de Ferré que de les enfler *in extenso* ?

La chanson, genre oral donc populaire donc couramment ludique, s'accommode d'ailleurs facilement d'un statut métadiscursif³. Genre bref comme la poésie à laquelle elle emprunte, la chanson a donc besoin de porter haut rapidement, dans le temps bref qu'elle se donne, de porter au-delà, largement dans l'espace limité qu'elle occupe. En tant qu'art mineur, peu enclin à la théorie, il lui faut s'expliquer intrinsèquement, endocentriquement. En tant qu'industrie, il lui faut ruser pour être littérature en restant chanson. Autant de raisons de pratiquer la métadiscursivité nécessairement, mais discrètement ou en s'amusant :

[Les tubes] parlent d'eux-mêmes, de leur économie et de leur banalité⁴, voire des fantasmes ou fantasmagories identificatoires qu'ils suscitent en tant que marchandises.

3 Lire à ce sujet Jacques Julien, « Quand la chanson parle d'elle-même » (*En avant la chanson*, Giroux Robert [dir.], Montréal, Triptyque, 1993), ou l'article de Marc Gruas et Martine Lenoble, « La chanson connaît la chanson », qui, en évoquant l'intertextualité comme phénomène fréquent de la création textuelle chansonnière, signale des cas qui relèvent de la métachanson (<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00403934>), ou Jean-Nicolas de Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2010, p. 37-39.

4 On pourrait penser à un titre spéculaire comme *La Simplicité* de Gaëtan Roussel sur l'album *Orpailleur*, 2013.

D'eux-mêmes, ils disent comment ils marchent sur le marché. Pour quelles raisons et pour quelles causes ils œuvrent, de quelle manière ils se produisent⁵.

Ce postulat sur lequel Peter Szendy forge la réflexion de son ouvrage *Tubes. La philosophie dans le juke-box* trouve maintes illustrations. Nous en citerons deux, exemplaires selon nous⁶.

Le premier est ancien, célèbre et mélancolique : *Les Feuilles mortes*, la chanson de Prévert et Kosma interprétée par Yves Montand⁷. Le texte évoque une chanson dans la chanson, celle que l'amante éloignée interprétait autrefois pour le locuteur/canteur⁸ : « *Tu vois, je n'ai pas oublié / La chanson que tu me chantais* ». Trois phénomènes seraient remarquables : la musique envoûtante laisse imaginer à l'auditeur que cette chanson dont il est parlé est en quelque sorte celle qu'il entend et nous reviendrons sur ce subterfuge analogique. C'est la vertu illusoire de la métachanson. En outre, comme une madeleine de Proust musicale, la réminiscence chansonnière fait resurgir

5 Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 24.

6 Nous aurions pu également choisir un exemple particulièrement prototypique comme *33 tours* d'Alex Beaupain sur l'album éponyme (2008, éd. Naïve).

7 Lire Stéphane Hirschi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, coll. « Cantologie », n° 6, Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 21.

8 *Ibid.*, p. 20, note 4.

le passé, un passé unificateur et consolateur : « *Nous étions toi et moi / Les deux ensemble* ». C'est la vertu nostalgique de la chanson, produit d'époque. Enfin, la réception du texte de chanson se veut intimiste et spécifiante : « *C'est une chanson qui nous ressemble* ».

Par sa généralité, sa brièveté dilatoire, mais surtout parce qu'elle est confiance vocale, la chanson persuade le récepteur qu'elle (lui) parle de lui. Citons Philippe Forest qui évoque justement tout au long de son article son souvenir d'une chanson de Ferré, *Les Souvenirs* de 1974 : « Que toute chanson soit autobiographique, c'est certain. Simplement, il s'agit de l'autobiographie de celui qui l'écoute. Si bien que chacun peut raconter sa vie en quelques chansons qui sont à lui et qui valent pourtant pour n'importe qui. Le disque tourne⁹. » Évidemment ces trois considérations permises par l'intertexte palimpsestique seront réutilisables à l'envi dans le corpus ferréen.

Le deuxième exemple sera, celui-là, très récent, moins fameux et chargé d'auto-dérision. Nous l'empruntons à Cali, justement parce qu'on ne peut nier une filiation ou une recherche de filiation entre Cali et Ferré. Dans l'album 2012, *Vernet-les-Bains*¹⁰, le dernier titre *Happy end* est une chanson chorale où d'autres

chanteurs invités (Miossec, Dominique A, Bénabar) conseillent dans les couplets sur un ton de reproche à Cali de trouver des fins réjouissantes pour ses chansons, contrairement à son habitude pessimiste ; ce à quoi Cali dans le refrain variant répond en substance :

*Toujours, j'ai toujours besoin de vous faire chialer
Je sais, je vais trop loin [...]
Je vous râpe le moral, je sais,
Je voudrais tant vous faire du bien*

Satire autodestructrice par laquelle le chanteur se démystifie ; mais tout en se dévalorisant, il légitime son choix, entérine sa posture et creuse son sillon. Donc par ailleurs il se mythifie. C'est la vertu essentielle de ce procédé de mise en abyme très gidien¹¹ que Ferré exploitera à plusieurs reprises...

Autoportrait mythifiant

Et notamment dans la chanson suivante :

*Je suis arrivé à huit heures et quart
J'ai grillé une sèche en lisant le courrier
Dans cette loge d'artiste où s'arrête la gloire
Le temps de se refaire une petite beauté
Regarde-moi bien / J'suis une idole*

*Un chanteur qui chante la révolution
Ça planque sa cravate ça met le col Danton*

⁹ Philippe Forest, « Les souvenirs », in Stéphane Audeguy, Philippe Forest (dir.), *La Nouvelle Revue Française*, n° 601, « Variétés : littérature et chanson », juin 2012, p. 118.

¹⁰ Cali, *Vernet-les-Bains*, album 2012, Alva / Wagram Music – 3267052.

¹¹ Rappelons qu'André Gide est à l'origine du concept dans un texte fondateur de son *Journal* (*Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 41).

*Regarde-moi bien / J'suis une idole
 Quand tout est fini le rideau baissé
 Et que j'entends mourir la rumeur complice
 Et qu'il n'y a plus rien qu'un silence armé
 Par tant de passants sous tant de coulisses
 Regarde-moi bien / J'suis une idole*

*Avec mes copains sur mon addition
 En rasant les tables en me cachant des mains
 En disant tout bas la fin de ma chanson
 Regardez-moi bien / J'suis qu'un artiste¹²*

Nous pourrions multiplier les exemples dans lesquels Ferré inclut comme ici des marques de première personne mises en autoréférence : « *Je chante*¹³ », « *ma chanson*¹⁴ », « *ma vie d'artiste*¹⁵ », « *je ne suis qu'un chanteur de variétés*¹⁶ », jusqu'à l'utilisation de son propre patronyme dans *Monsieur Barclay*¹⁷, son producteur, passé à la postérité ou dans *Pépée*¹⁸. À l'autre bout, les

12 *L'Idole*, 1969, album sans titre, Barclay.

13 *EP love*, premier refrain, album *La Langue française*, 1962.

14 *Les Temps difficiles*, album *Récital à l'Alhambra*, Barclay, 1961.

15 *La Vie d'artiste*, album *Chansons de Léo Ferré*, Chant du monde, 1954.

16 *Le Conditionnel de variétés*, album *La Solitude*, Barclay, 1971.

17 *Monsieur Barclay*, 45 tours 70788, Barclay, 1965.

18 *Pépée*, éd. Méridian / La Mémoire et la Mer, Barclay, 1967. Il faut néanmoins distinguer un emploi du patronyme dans un texte autobiographique comme *Pépée* d'un emploi purement métaleptique où Ferré met en avant son activité professionnelle et renvoie ainsi la chanson elle-même à sa propre fabrication. Pour une

allusions peuvent se faire moins directes, plus discrètes mais tout aussi transparentes comme dans ces extraits¹⁹ :

*Sur la scène y'a le diable encore au Hit Parade
 Et qui bat les Beatles de quelques variétés [...]
 Sur la scène y'a des mots qui ne demandent qu'à
 se placer
 Sur la scène y'a des airs qu'on l'air de n'en pas avoir
 [...]
 Sur la scène y'a ma joie maquillée en musique
 Sur la scène y'a mon job qui a tout juste vingt ans
 Sur la scène y'a Paname et sa claque et sa clique
 Sur la scène y'a mes chiens qui me traînent depuis
 mille ans [...]
 Sur la scène y'a des mains qui battent des sourires
 Dans la salle y'a le public... c'est notre théâtre à nous*

Pour ce titre de 1970, la durée de carrière indiquée (« *mon job qui a tout juste vingt ans* »),

définition genettienne de la métalepse : « intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique » (*Figures II*, Paris, Seuil, 1972, p. 244). Dans *La métalepse. De la figure à la fiction*, Genette montre que la métalepse déstabilise la « suspension volontaire d'incrédulité » propre au fictionnel (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 23) pour produire « une simulation ludique de crédulité » (p. 25). Or, dans un discours, dans un discours oral, dans une chanson particulièrement, la crédulité est déjà mise en place à la faveur de la performance. D'emblée et certainement indûment et à son corps défendant, le chanteur est recouvert systématiquement de l'*ethos* du chanteur et réciproquement, sans que cette crédulité automatique soit d'ordre ludique.

19 *Sur la scène*, album *Amour Anarchie*, vol. 2, Barclay, 1970.

l'autodésignation satanique, la référence à d'autres titres comme *Paname*, l'allusion à la présence du groupe Zoo (« *mes chiens* »), au succès de hit-parade qu'a constitué *C'est extra* l'année précédente²⁰, tout ceci sert de signes de reconnaissance pour que l'identification soit totale entre le chanteur²¹ et la vedette.

Le créateur prend corps dans son œuvre avec sa relation particulière aux fans, à l'auditoire, à l'industrie, au succès :

*Sur un EP / Tourne ma vie
Et pour vingt francs / Je chante aux gens
Les beaux discours / Qui toujours font
Quarante-cinq tours / Et puis s'en vont*²²

Derrière les traits d'humour comme le défigement, un discours sur la chanson, en tant que genre s'opère. Plutôt que les marionnettes qui font deux-trois tours, Ferré rompt l'isotopie de l'expression figée en filant la métaphore du disque 45 tours, particulièrement de l'*Extended Play*, 45 tours à durée prolongée qui regroupent quatre titres et que l'on trouve dans le juke-box. La strophe met alors en déséquilibre la situation du chanteur qui fait *tourner sa vie* avec son disque pour la consommation éphémère

20 Lire à ce sujet Robert Belleret, *Léo Ferré, une vie d'artiste*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 468.

21 Pour Stéphane Hirschi, le chanteur est « l'équivalent du narrateur dans une chanson », in *Les frontières impossibles de la chanson*, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, p. 12.

22 *EP love*, premier refrain, album *La Langue française*, 1962.

et superficielle d'un chant systématisé, d'une « chanson mécanisée²³ ».

Mais, loin de se plaindre de cette malédiction de l'artiste, Ferré la revendique : encore sans succès dans *La Vie d'artiste*²⁴ en 1954, il s'opiniâtre :

*Et maintenant tu vas partir,
Tous les deux nous allons vieillir
Chacun pour soi, comme c'est triste.
Tu peux remporter le phono,
Moi je conserve le piano,
Je continue ma vie d'artiste.*

En 1961, dans la première version des *Temps difficiles*²⁵, il propose un parallèle intertextuel avec *Je m'voyais déjà* de Charles Aznavour (rare texte si l'on excepte *Je chante* de Trenet et *La Chanson de Jackie* de Brel à pratiquer l'autoréférence lors de cette période). Jaloux et désillusionné par le succès d'autres vedettes, il montre dans le distique final qu'il prend plaisir à faire durer sa chronique :

*Si d'Aznavour j'avais la voix
Je pourrais m'voir au cinéma,
Mais la p'tit' vagu' m'a laissé là,
Moi, moi, moi qui m'voyais déjà,
Les temps sont difficiles. [...]
Et dure dure ma chanson
Le temps que je me marre.*

23 Autre titre métadiscursif de Léo Ferré.

24 *La Vie d'artiste*, album *Chansons de Léo Ferré*, Chant du monde, 1954.

25 *Les Temps difficiles*, album *Récital à L'Alhambra*, Barclay, 1961.

En 1964, dans *Épique époque*²⁶, il se montre sans pitié contre les chanteurs qui s'engagent si peu et les tournent en dérision, conscient de ne redorer qu'assez pitoyablement son blason par ce portrait-charge qui pourtant lui tient à cœur :

*Ces garçons qui chantent
Des chansons idiotes
Qui t'mettent sur la jante
En roulant d'la glotte
C'est l'épique époque! [...]
Salut les copains!
Vous entendrez demain
De nouvelles salades
L'époque est bien malade*

En 1969 dans *L'Idole*²⁷, désormais auréolé par les succès publics, il s'humanise. L'idole se réincarne en artiste, voué à une gloire circonscrite, sur la scène et sous la paillette d'une dérisoire «*petite beauté*», voué à la posture du révolutionnaire qui, le rideau baissé, rase les tables. Ainsi, plus souvent qu'à son tour, Ferré, le poète polémique, utilise le procédé démythifiant-remythifiant du «*chanteur dans sa chanson*».

Au-delà de son cas, par ces phénomènes réflexifs, la chanson propose des titres prestigieux²⁸ quand elle ne fait pourtant, directement ou allusivement, qu'évoquer sa

²⁶ *Épique époque*, Barclay, 1964.

²⁷ Voir *infra* note 12.

²⁸ De *Ma plus belle histoire d'amour* de Barbara (1967) au *Chanteur* de Daniel Balavoine (1979).

cuisine interne et détricoter sa mystique pour mieux la recoudre : c'est *La Nuit américaine* de François Truffaut, l'envers du décor, situation complexe qui plaît tant à l'auditeur aussi parce qu'elle l'installe en situation de voyeur, lui donne l'impression de percer l'intimité de la création artistique ; mais lui plaît tant d'abord pour le décalage vertigineux qu'elle propose et lui impose, la distanciation qu'elle réclame de lui. On remarquera que les exemples déjà cités des *Temps difficiles* et de *L'Idole* se terminent par une pirouette : «*fin de ma chanson*», «*dure dure ma chanson*». Le texte qui évoquait en général, sans actualisation, le statut et le travail de l'interprète vient rejoindre le processus énonciatif, provoquant une collision-collusion labyrinthique²⁹. Si l'on reprend l'exemple des *Temps difficiles* avec un extrait antérieur :

*Ou Hallyday ou Dalida
Y'a pas d'raison qu'on en rest' là
Fous donc B.B. dans ta chanson
Ça f'ra chanter tous les couillons
Les temps sont difficiles,*

on peut se contenter de repérer la dérision de Ferré qui semble se moquer de ceux qui, dans

²⁹ Dans *Le Récit spéculaire*, Lucien Dällenbach qui dresse une typologie des mises en abyme parle de «*réduplication aporistique*» pour des dédoublements paradoxaux, lorsque le code lui-même se trouve mis en réflexion et que la structure insérée se trouve moins incluse dans l'œuvre qu'elle ne l'inclue elle-même (*Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «*Poétique*», 1977, p. 51, 61, 142).

sa génération, utilisent Brigitte Bardot dans le texte (Dario Moreno pour la chanson *Brigitte Bardot* en 1961) ou en duo (Gilbert Bécaud avec lequel il y aura des figurations pour *Les Marchés de Provence* en 1958) mais il faut aussi tenir compte de son autodérision, lui qui sacrifie à un principe populaire et commercial (donc populiste) qu'il dénonce³⁰. Car sur le plan énonciatif, on a envie de répondre comme le narrateur écrivain de *Paludes* d'André Gide auquel on conseille d'inclure une petite histoire qu'il vient de conter à l'oral dans le roman qu'il est en train d'écrire : « D'abord ça y est déjà, dans *Paludes*³¹ ! » Car BB, du coup, y est bien aussi dans sa chanson à lui !

Ce n'est donc plus seulement comme chez Cali un métatexte où l'artiste parle de lui dans son œuvre en tant que producteur artistique, cela devient un texte métadiscursif où la chanson parle d'elle-même à travers une autre dont on ne sait pas quelle elle est vraiment : celle que l'on entend ou celle dont on parle.

Processus métadiscursifs

Par le biais vocal, la chanson peut s'autoréférencer. La musique, en plus d'accompagner les paroles, va les illustrer par transfert. Le texte évoque une mélodie et l'auditeur pense, ressent, comme dans le cas des *Feuilles mortes*,

³⁰ Voir par exemple la mention de son nom dans *Les Vitrites*.

³¹ André Gide, *Paludes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 136.

que celle qui est entendue est celle qui est évoquée. C'est le cas encore de *La Javanaise* de Serge Gainsbourg³² ou celui de *La Musique* de Barbara³³. Des chansons de Ferré comme le *Flamenco de Paris*³⁴ peuvent servir d'illustration à cette commodité spéculaire du genre chansonnier :

*Je ne t'ai pas dit que les guitares de Paris
Pouvaient apprendre ta chanson
Toi, mon ami l'Espagnol de la rue de Madrid
Rencontré l'autre hiver une fleur sur les lèvres*

*Et puis tu es parti dans les rues de Paris
Et tu ne m'as rien dit...*

Le texte évoque, suggère, demande à imaginer une musique que nous ne sommes pas supposés entendre mais dont nous nous persuadons qu'elle est celle que sensoriellement nous percevons. Dans *C'est extra*, dont nous recopions le quatrième mouvement³⁵,

*Une robe de cuir comme un oubli
Qu'aurait du chien sans l'faire exprès
Et dedans comme un matin gris
Une fille qui tangué et qui se tait
C'est extra
Les Moody Blues qui s'en balancent
Cet ampli qui n'veut plus rien dire*

³² Stéphane Hirschi, *op. cit.*, p. 21.

³³ Barbara *L'Intégrale*, Joël July (coord.), Paris, L'Archipel, 2012, p. 195-196.

³⁴ *Le Flamenco de Paris*, 1954, *Chansons de Léo Ferré*, Chant du monde.

³⁵ *C'est extra*, album sans titre, Barclay, 1969.

*Et dans la musique du silence
Une fille qui tangué et vient mourir*

cet « air anglais » du groupe Moody Blues sur lequel une fille à aimer propose une danse chaloupée, nous nous figurons qu'il ressemble, qu'il est, cette mélodie slowée de Léo Ferré. D'ailleurs dans la distance et variance entre le premier et le dernier couplet, il est évident que le jazz planant des Moody Blues s'est interrompu pour laisser place à d'autres plaisirs sensibles, dans le silence mélodieux ; et pourtant c'est toujours l'air du début qui se prolonge ; métaphoriquement la fille du début de la chanson « tangué » toujours, sur la pudique impudeur de la voix ferréenne qui exulte.

Ainsi, la « chanson dans la chanson » ou la « chanson de la chanson » décuplent le plaisir évocatoire. Elles établissent chacune à leur manière sa dimension et son pouvoir et ne s'en cachent pas, s'en vantent, même à titre et au risque de l'autodérision.

*Où est passée cette chanson
Qui traînait dans toutes les guitares
Avec ses rimes et ses raisons
Un air accompagnait des paroles émues
Un air qui semblait toujours monter de la rue
Des mots toujours des mots
Des mots de rien qui font du bien*

*Mais où vont toutes ces chansons
Qui n'ont plus que trois notes à fredonner
Pour parler du passé*

Cet extrait de *Cette chanson*³⁶ illustre dans le couplet l'illusion métadiscursive dont nous parlions et dans le refrain elle généralise le statut mémoriel qu'elle-même donne l'occasion d'éprouver. Elle n'a que trois notes à fredonner pour ranimer le souvenir (comme les trois petites notes de musique de Georges Delerue³⁷).

Et effectivement, la chanson *C'est un air* réactive les disputes de Léo Ferré et son épouse Madeleine³⁸ :

*C'est un air qui vaut pas dix ronds
C'est presque rien, c'est qu'un' chanson,
Quand on s'met à parler d'amour
Nous on traîn' pas dans les discours.
Quand à lir' les auteurs costauds
Faut prendr' sa loupe et ses bachots
Mais pour nous parler dans la nuit
Les mots d'la rue moi, ça m'suffit...
Quand c'est pas l'heur' des bis's dans l'cou
Quand j'suis tout prêt à t'fout' des coups,
Pour s'envoyer tous nos motifs
On traîn' pas dans les subjonctifs :
J'te dis « salope », tu m'dis « ta gueule »,
Les voisins peuv'nt penser c'qu'ils veulent
Mais y'a un truc qu'ils savent, ma mie,
C'est qu'on n'est pas d' l'Académie... [...]
C'est un air qui court dans la rue
Qui fait l'tapin, qui fait la grue,*

³⁶ *Cette chanson*, 1967, album sans titre, Barclay.

³⁷ Créée en 1960 sur un texte de Henri Colpi, cette chanson-thème d'*Une aussi longue absence*, film de Henri Colpi, interprétée dans le film par Cora Vaucaire fut célèbre sous l'interprétation d'Yves Montand.

³⁸ *C'est un air*, 1967, album sans titre, Barclay.

*Avec des mots que sav'nt les chiens
Des mots d'amour, des mots de rien,
Et quant à fair' des écritures
On écrivait bien nos murmures
Et leurs paroles qui d'habitude
N'ont pas l'certificat d'études...
Quand il s'ra l'heur' de foutr' le camp
Comm' des oiseaux qu'ont fait leur temps,
Quand on f'ra la dernièr' java
Au dancing dont on n'revient pas,
Tu m'diras « crève », j'te dirai « meurs ! »
Les voisins rest'ront tout songeurs,
On s'en foutra, toujours est-il
Qu'j'étais un (ton) chien... qu'avait du style³⁹...*

Car de quel air est-il parlé ? L'air de la calomnie, celui des disputes conjugales que surprennent les voisins⁴⁰ ou celui de la chanson de juke-box, de la rencontre amoureuse ? En effet le langage familier vaut pour les deux époques et les deux airs : aussi valable pour le discours injurieux des amants en délicatesse que pour le style relâché des chansons réalistes qui ne veulent délibérément pas frayer avec la littérature, le bachot, les subjonctifs et l'Académie. Et le

processus analogique se poursuit : l'air passe par une « dernière java / Au dancing » ; on évoque tout autant la fin de la chanson que la fin des amours.

Et dans *C'est un air* ou *Cette chanson*, l'emploi linguistique dans les textes du démonstratif est révélateur. Un démonstratif est soit anaphorique, il fait référence dans l'énoncé, dans le récit, à quelque chose dont on parle : cette chanson autrefois entendue que j'évoque ; soit il est déictique, il est en co-référence avec la situation d'énonciation, dans le discours : cette chanson, en ce moment entendue, que j'interprète.

Du coup peuvent se réinterpréter à la lumière de ce rapport de force énoncé/énonciation les présences massives du mot *chanson* dans les seuils des textes de Ferré⁴¹ ou de l'un de ses attributs musicaux⁴², l'une de ses déclinaisons⁴³. De là découle qu'on puisse si facilement chez Léo Ferré percevoir une valeur de la chanson, même si la chanson elle-même, où cette valeur s'étalonne, la filtre et la biaise...

³⁹ La variante du dernier vers a été commentée par Louis-Jean Calvet (*Léo Ferré*, Paris, Flammarion, 2003, p. 224) et l'emploi de l'imparfait inscrit le texte dans le passé d'un futur programmé : la séparation. Les présents et les futurs de la dernière strophe sont à entendre dans la lecture biographique de cette chanson comme des temps de remémoration pour des événements déjà accomplis, comme en témoigne le tiroir verbal employé.

⁴⁰ Robert Belleret, *Léo Ferré, une vie d'artiste*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 404 et 429.

⁴¹ *La Chanson du scaphandrier* (1954), *La Chanson triste* (1958), *Chanson pour elle* (1961), *Chanson mécanisée* (1963), *La Chanson des amants* (1964), *Cette chanson* (1968), *Porno song* (1979)...

⁴² *Les Grandes Vacances* (1954), *Le Piano du pauvre* (1954), *Mister Giorgina* (1962), *Mon piano* (1964), *Beau saxo* (1966).

⁴³ *Le Temps du tango* (Jean-Roger Caussimon) (1958), *Barbarie* (1954), *Le Guinche* (1955), *Java partout* (1958), *T'es rock, coco!* (1960).

Valeur de la chanson

Ainsi Léo Ferré dont l'intertexte avec la poésie érudite (et la contribution à la mise en musique des poètes de renom) est permanent – notamment en début de carrière⁴⁴ – prend-il peut-être conscience, malgré son ambition littéraire, que la chanson est le mode d'expression qu'il a choisi et qui lui réussit le mieux, quand bien même il en expérimente les limites⁴⁵; le mode d'expression qui, avec sa particularité combinatoire, intermédiaire, sa mixité, ses « variétés », son populisme, lui permet en tous les cas, de mettre à distance le genre sérieux tout en l'instituant :

Je ne suis qu'un artiste de Variétés et ne peux rien dire qui ne puisse être dit « de variétés », car on

44 En témoigne la présence importante du terme *poète* dans les titres ou les textes: *Paris canaille*, *Thank you Satan*, *Rotterdam*, *Le Chien*, *Saint-Germain-des-Prés* (1953), *Le Printemps des poètes* (1969, récital Bobino), *Le Faux Poète* (1987), *Les Poètes* (1960), *Il faut qu'un poète soit mal-aimé*, *Le Marché du poète* (Ferré 64), *Poète... vos papiers!* (1956-1970). De même le terme *poésie*: *La poésie fout l'camp*, *Villon*, *La poésie est dans la rue*, *Art poétique*, *La Poésie* (1966).

45 «Y aurait-il ainsi le Ferré des chanteurs (puisque c'est ce Ferré-ci auquel s'attèlent les repreneurs), celui de la structure classique du couplet / refrain, et l'autre Ferré, psalmodiant des textes interminables et abstraits, abscons disent certains, et que personne ne peut reprendre? Son œuvre serait-elle double? D'un côté un héritage incontournable et de l'autre une impasse», se demande ainsi Louis-Jean Calvet (*Léo Ferré*, Paris, Flammarion, 2003, p. 250).

*pourrait me reprocher de parler de choses qui ne me regardent pas*⁴⁶.

Cette accroche sera suivie de dix-neuf alinéas qui commencent par la subordonnée comparative « *comme si je vous disais* », prétexte à une magistrale prétérition par laquelle Ferré accumule des dénonciations politiques conjoncturelles. Puis, l'alinéa final :

Et je ne vous dis rien qui ne puisse être dit de « variétés », moi qui ne suis qu'un artiste de Variétés.

On note ici la restriction qui cantonne le genre chansonnier à l'indicible, à l'impossible engagement, au frivole. L'uniceptif de la tournure pourrait être considéré comme du second degré dans ce texte tardif qui dit tout de même ce qu'il dit refuser de dire. Pourtant, nous retrouvons abondamment cette restriction dans les textes antérieurs liés aux processus métadiscursifs :

*Regardez-moi bien / J'suis qu'un artiste*⁴⁷

T'es qu'une chanson d'la nuit

Qui s'étire et qui rampe

Quand l'amour s'est blotti

*Au fond d'un verre de champ*⁴⁸

C'est comme ça... / La java!

Rien qu'des phonos

Qui font les manchots

Dans les boîtes

46 *Le Conditionnel de variétés*, Barclay, 1971.

47 *L'Idole*, 1969, album sans titre, Barclay.

48 *Beau Saxo*, 1966, album 1916-19.., Barclay.

*Où s'emboîtent
En pilules ou en ouate
Les anchois d'la musique⁴⁹*

Indissociable d'un langage argotique, la chanson apparaît dans tout son éclat misérable, chargée de son folklore de rue. Or pour grivoisement et négligement qu'il la traite, la chanson reste (ou devient) pour Ferré le bricolage suprême, l'ouvrage⁵⁰ :

*Quand j'étais môme
La musique coulait comme du miel
À Europe Un / Sur les copains*

*Quand j'étais môme
On avait aussi nos idoles
C'était Johnny / Ou quoi ou qui*

*Quand j'étais môme
On f'sait du rock et d'la bricole
Un peu partout / Avec les sous / D'papa⁵¹!*

Car tout peut se mettre en chanson, l'amour comme la révolte, le vent comme le crachat. Et au bout du compte, malgré sa brièveté contre laquelle Ferré fut tenté de lutter par des œuvres de grande dimension, c'est la vie elle-même que la chanson reflète et imite, avec sa philosophie du « lâcher-prise » :

⁴⁹ *Java partout*, album *À Bobino*, Odéon, 1958.

⁵⁰ Et c'est certainement le sens de l'éloge qu'il dresse à Édith Piaf, en face des moqueries et du mépris à l'égard de ceux qui voudraient la remplacer (*À une chanteuse morte*, 1967, non commercialisée).

⁵¹ *Quand j'étais môme*, 1964, Ferré 64, Barclay.

*Si tu veux faire ton bonheur
Prends les choses comme elles sont
Solitaire
Sur la terre
L'homme chante sa chanson
Mais rien jamais ne lui répond⁵²*

Même si Ferré fut tentée par d'autres formes plus étoffées ou plus hybrides que la chanson de variétés (populaire ou à texte), elle apparaît, derrière les mises à distance ironiques qu'il lui impose, comme une sorte de consolation à sa vie de lion blessé, parce qu'elle est, puisqu'il y excelle et le sait, le remède à ses deux talons d'Achille : l'humiliation des femmes trop désirées et trop idéalisées et la violence aristocratique des gens de bien et de pouvoir. L'importance du phénomène autoréférentiel illustre donc le rempart qu'elle représente, avec ses pauvres mots, ses mots de pauvres⁵³, contre les maux ; rempart dont Ferré lui-même a souvent douté, mettant alors fréquemment la chanson et même sa chanson, en scène et en piste, à distance irrespectueuse.

⁵² *Et des clous*, 1953, album sans titre, Odéon.

⁵³ Rappelons-nous les « mots des pauvres gens » goûtés par le chanteur déchiré d'*Avec le temps*.