Brassens parmi les poètes : la poésie en toute liberté

Frédéric Bories, Sylvain Boulouque, Pippo Gurrieri, Anne Steiner, Cédric Pérolini

▶ **To cite this version:**

Frédéric Bories, Sylvain Boulouque, Pippo Gurrieri, Anne Steiner, Cédric Pérolini. Brassens parmi les poètes : la poésie en toute liberté. Brassens anarchiste, Atlande, 2023, Brassens anarchiste, 9782350308845. hal-04293179v2

HAL Id: hal-04293179
https://hal.science/hal-04293179v2

Submitted on 25 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Brassens parmi les poètes : la poésie en toute liberté

Pour Doña Sabine

Auteur-compositeur-interprète, Georges Brassens est un artiste complet, assurant ainsi la cohérence de son travail poétique, à la différence des seuls interprètes qui ne chantent que les textes des autres et qui ont ainsi rarement une œuvre homogène. Pour autant, à son œuvre chantée, si personnelle, constituée de 121 chansons enregistrées, il convient d'ajouter plus de vingt chansons, des poèmes signés par d'autres, qu'il a adaptés. Poétiquement, formellement ou politiquement, ils s'intègrent si bien à son patrimoine que même un œil averti ne voit pas toujours la différence. À propos de l'enregistrement que Brassens a réalisé du poème inachevé de Paul Fort *Il faut nous aimer vivants* :

> Il faut nous aimer sur terre
> Il faut nous aimer vivants
> Ne crois pas au cimetière
> Il faut nous aimer avant.

Raymond Devos, fin connaisseur de Brassens, souligne cette ressemblance :

> Ce qui est saisissant chez Georges, c'est que quand il dit un poème d'un autre, on croit qu'il est de lui, parce qu'il […] aurait pu l'écrire, si je ne savais pas qu'il est de Paul Fort, j'aurais dit, il est de Brassens… Il y a de telles images, c'est tellement concis, c'est tellement bien fait.

Se pose alors une question : si Brassens avait pu l'écrire, que ne l'a-t-il fait ? Pourquoi adapter les mots des autres plutôt qu'écrire les siens ? Cette promenade parmi les poètes qu'il revisite a pour but de cerner la cohérence esthétique et thématique de la sensibilité et de l'expression de Brassens et de montrer dans quelle mesure ce détour par l'œuvre autre contribue à cette cohérence.

Une cohérence en question

Brassens met en musique un poème du chansonnier Gustave Nadaud, mais aussi des poésies de François Villon, de Pierre Corneille, de poètes romantiques comme Victor Hugo, Alfred de Musset, Alphonse de Lamartine, ou encore d'auteurs qu'on a qualifiés de « petits romantiques » comme Hégésippe Moreau, dont on peut penser que la vie misérable et marginale a contribué à retenir l'attention de Brassens. Il interprète également Théodore de Banville, Jean Richepin, Francis Jammes ou encore Paul Verlaine et surtout Paul Fort, qui occupe une place à part dans sa discographie (v. liste des poèmes chantés par Brassens [en annexe]).

Paul Fort eut pour témoins de son premier mariage Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé, à qui il succéda d'ailleurs, de 1912 à 1960, au titre honorifique de prince des poètes, unique titre de noblesse que, peut-être, Brassens ne récusât pas. Paul Fort fut le seul poète qu'il rencontrât, lui transmettant ainsi un relai symbolique. On doit à Paul Fort le poème *L'Enterrement de Verlaine* et Brassens écrivit *L'Enterrement de Paul Fort*. Certains de ses poèmes rendent hommage aux prolétaires anonymes qui travaillent jusqu'à la mort, comme *Le Petit cheval* qui retrouve les accents du *Pauvre Martin* de Brassens. Il reprend aussi *Si le bon Dieu l'avait voulu*, pour lequel Paul Fort s'est inspiré d'une chanson de Gustave Nadaud, *Si la Garonne avait voulu*. On voit le jeu de filiations et d'intertextualité* qui s'esquisse ici.

Brassens le reconnaît, le patrimoine littéraire est une source d'inspiration illimitée : « Rien qu'avec les classiques, jusqu'à Valéry, on a de quoi faire. » (*Brassens par Brassens* p. 46) Mais il ne s'arrête pas en si bon chemin, intégrant ses contemporains à son jardin secret, comme Aragon ou encore Antoine Pol. À ces poètes, il faudrait ajouter tous ceux qu'il cite ou parodie*. Mallarmé apparaît implicitement dans *Le Bulletin de santé* : le vers « Je suis hanté : le rut, le rut, le rut, le rut ! » est la réécriture du dernier vers de *L'Azur* : « Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! L'Azur ! » D'autres apparaissent explicitement, lorsqu'il adresse « un coup d'chapeau à l'Apollinaire » dans *Les Ricochets*, lorsqu'il parle de Paul Valéry dans *Supplique pour être enterré à la plage de Sète* ou encore de Prévert dans *Le Pluriel*, de Léautaud dans *Don Juan* et même de Madame de Sévigné dans *Bécassine*. C'est ainsi que se dessine un florilège littéraire révélateur de ses choix esthétiques.

S'il semble difficile de trouver un dénominateur commun, esthétique ou idéologique, entre des poètes aussi différents que le catholique Jammes ou l'iconoclaste Richepin, le communiste Aragon, le parnassien – par certains aspects – Théodore de Banville, le romantique Hugo, le symboliste Verlaine, la cohérence du corpus passe par des thématiques communes, souvent libertaires.

Les déclarations de Brassens permettent de retrouver les éléments qui, dans les poètes, retiennent son attention. Il s'est particulièrement exprimé sur le lien qui l'unissait à Paul Fort, qu'il considère « comme un des plus grands poètes » :

> Dès quinze ou seize ans, je me suis pris de passion pour son œuvre et cela n'a jamais cessé. Le jour où j'ai commencé à écrire de la musique, je me suis mis à lire des poèmes de Paul Fort la guitare à la main. Je l'ai rencontré juste à mes débuts […]. Nous sommes tombés dans les bras l'un de l'autre. En dehors de son œuvre, Paul Fort m'a séduit immédiatement par son mode de vie, par son comportement : sa façon de rêver, de planter les arbres au milieu de la maison. […] C'était un homme charmant, un type tout à fait extraordinaire, tout à fait hors de l'ordre courant. Il m'a beaucoup influencé aussi. Je ne pourrais pas dire où, mais dans presque toutes mes chansons du début, on sentirait finalement la présence de Paul Fort, si on s'en donnait la peine. Il écrivait un folklore très savant, je m'en suis imprégné. Paul Fort me convenait beaucoup plus que d'autres à cause de son langage familier, de son langage populaire et pittoresque. Mais une familiarité et un pittoresque qui cachaient beaucoup d'art, un art très, très savant ! (*Œuvres complètes* p. 1486.)

Ce témoignage de Brassens signale un certain nombre d'éléments de convergence, tant esthétique qu'éthique, qui l'unissent à ses poètes d'élection – la seule, peut-être, qu'il ne prît pas pour un piège à cons. Au niveau littéraire, tout d'abord, Paul Fort se caractérise par le refus d'assigner sa poétique à un seul niveau de langage : sa tessiture est si large qu'il embrasse aussi bien la langue populaire, le « langage familier », que les raffinements de l'art et de la science, harmonie des contraires synthétisée par l'oxymore* « folklore très savant ». Au niveau thématique, les personnages pittoresques, Margoton la jeune bergère, petits joueurs de flûteau et autres Auvergnats, ne manquent pas dans l'œuvre de Brassens. Mais c'est également par son mode de vie que Paul Fort l'a charmé : il le perçoit comme un marginal, un *en-dehors*, comme le souligne l'étymologie du préfixe « *extra*ordinaire », « tout à fait hors de l'ordre courant ». Cette double exigence démocratique, d'une part, et anticonformiste, d'autre part, qui ne pouvait qu'entrer en résonance avec son idéal libertaire, Brassens la trouve d'abord chez Paul Fort, mais aussi chez d'autres.

Faut-il être résolument moderne ?

Brassens, cofondateur du parti préhistorique, que Frédéric Bories a déjà évoqué, éprouve une sorte de tropisme* rétrospectif, foncièrement antimoderne, qui fait de lui, plus qu'un classique, une figure intemporelle. « Le progrès est un danger public », écrit-il à Roger Toussenot le 12 décembre 1949. Loin du mythe du progrès, qui voit l'Histoire tendue vers une eschatologie* progressiste et humaniste, il perçoit la modernité comme une menace pour l'autonomie individuelle, par la tendance de tous les nouveaux outils technologiques, notamment au niveau des communications, à être enrégimentés au service d'une société de contrôle, de domination, de pensée unique, de fabrication des opinions publiques. C'est sans doute ce qui fait que Brassens se sent chez lui en compagnie des poètes des temps passés, en particulier dans le registre de l'élégie. La mort, si présente dans son œuvre, fait naturellement partie des thèmes qu'il retrouve dans les poèmes de ses prédécesseurs, comme *Pensée des morts* de Lamartine ou *Sur la mort d'une cousine de sept ans* d'Hégésippe Moreau. Dans cette démarche résolument rétrograde, un certain nombre de stations ont une importance particulière ; le XIX^e^ siècle, le XVII^e^ siècle (La Fontaine, Corneille…), la période humaniste (Rabelais, Montaigne et la Boétie dans *Les Copains d'abord*), le Moyen Âge, donc – et on comprend ce qui a pu attirer vers Villon celui qui se disait « foutrement moyenâgeux » – mais aussi l'antiquité, avec *Le Grand Pan*.

Pourtant, ce détour par le passé ne l'amène pas à se détourner des enjeux contemporains. Au contraire, cela lui permet, par la stratégie du pas de côté, de l'école buissonnière, de faire, comme il le dit dans l'entretien avec Philippe Nemo en 1979, sur France Culture, « de la propagande de contrebande. Je fais ça indirectement. Je suggère les choses… J'emploie le langage-suggestion au lieu du langage-signe. Je ne dis pas les choses, je les laisse entendre ».

Ses chansons adaptées sont porteuses de valeurs générales et intemporelles et s'inscrivent dans une tradition frondeuse, qui fait de Brassens l'héritier des troubadours du Moyen Âge comme des chansonniers du XIX^e^ siècle.

Les bourgeois, c'est comme les dindons

Il s'en prend aux valeurs bourgeoises, comme Jean Richepin le faisait avec *Oiseaux de passage*. Dans cette fable animalière où La Fontaine pourrait retrouver ses poussins, les sédentaires, enracinés dans le confort de leur basse-cour, mènent la « vie heureuse des bourgeois » sans souci des intempéries : « Qu'avril bourgeonne ou que décembre gèle, ils sont fiers et contents ». Or, chez Brassens, la capacité à s'accommoder du temps météorologique, qu'il soit doux ou mauvais, est le prix de la liberté. En témoigne la chanson *Le Père Noël et la petite fille* :

> Et qu'au-dehors il pleuve, il vente,
> Le mauvais temps n'est plus ton lot.
> Au joli temps des coudé's franches.

Dans le poème de Richepin, paradoxalement, la précarité du sentiment amoureux est associée à une caractéristique bourgeoise :

> Ce pigeon est aimé,
> Trois jours par sa pigeonne
> Ça lui suffit, il sait
> Que l'amour n'a qu'un temps.

Cela ne doit pas être perçu comme contradictoire avec la pensée de Brassens, car s'il a su chanter l'éphémère beauté des amourettes sans lendemain, son œuvre et sa vie sont marquées du sceau de la constance : « Je suis l'homme le plus fidèle qui soit », confie-t-il dans l'entretien à Philippe Nemo en 1979. Mais ici, le rêve de l'idéal poétique est sacrifié sur l'autel de la réalité prosaïque et bourgeoise, caractérisée par le sens du devoir contre la liberté, la vie domestique contre la vie sauvage : « Les bourgeois sont troublés de voir passer les gueux ». C'est la même idée qui se profile dans l'autre poème de Richepin adapté par Brassens, *Philistins*, où ces derniers, « épiciers » et « notaires » au « menton rasé », sont opposés aux « poètes » « chevelus ».

#BalanceTonPère-Noël

Dans un même mouvement, le rejet que Brassens manifeste dans son œuvre envers le patriarcat et la domination masculine (*À l'Ombre des maris*, *Le Cocu*, *Pénélope*…) se retrouve dans certaines des chansons qu'il adapte : *Marquise* de Corneille célébrait tout à la fois l'orgueil de la puissance poétique et l'arrogance du mâle dominant ; revisité par Tristan Bernard, le poème s'achève sur une prise de parole de Marquise, qui, avec l'insolence de la jeunesse, « emmerde » le « vieux Corneille », anticipant, peut-être, les *hashtags* *BalanceTonPorc* et autre *MeToo*. Dans *Gastibelza, l'homme à la carabine*, qu'il emprunte au poème *Guitare* de Victor Hugo, le narrateur poétique, simple berger, « pauvre chien », se désole de voir « Doña Sabine », vendre tout, « sa beauté de colombe, / Et son amour / Pour l'anneau d'or du comte de Saldagne / Pour un bijou… » Sous la pression des inégalités sociales, la pureté du sentiment amoureux devient vénalité. Brassens traite ce thème de façon

personnelle dans *Le Père Noël et la petite fille* : cette hyperbolique* petite fille cède à la pression économique d'un « Papa Gâteau » – serait-il anachronique de traduire par *sugar daddy* ? – à barbe blanche : « Il a mis l'hermine à ta manche / Il a mis les mains sur tes hanches. » Tant dans l'œuvre personnelle de Brassens que dans celle qu'il adapte, la satire porte généralement sur les comportements des puissants et sur l'acceptation forcée de la situation par les humbles.

Tout au contraire est célébrée une conception très libre de l'amour, tant dans l'œuvre personnelle de Brassens (*La Non-demande en mariage*, *La Première fille*, *La Traîtresse*, *Lèche-cocu*) que dans les poètes qu'il adapte (*La Marine* et *Comme hier* de Paul Fort, *Les Passantes* d'Antoine Pol). Les relations amoureuses y sont célébrées dans leur potentialité davantage que dans leur accomplissement, la pluralité y est évoquée avec une légèreté qui n'exclut pas la sincérité de l'émotion, dans un souci manifeste du respect de la liberté de l'une comme de l'autre, loin de la possessivité et de l'exclusivisme « des amours qui durent toujours ». Ce respect, plus affirmé encore pour l'autonomie de l'individu que pour la fusion amoureuse, et plus encore pour la fusion amoureuse que pour les bienséances sociales, est l'une des caractéristiques de l'amour libre tel qu'il est proclamé par certains libertaires comme E. Armand ou Voltairine de Cleyre.

La dénonciation du pouvoir comme stade suprême des structures de domination

Au-delà de la rivalité entre classes sociales – bourgeoisie du XIX^e^ siècle contre bohème poétique – entre genres et sexes – patriarcat ou machisme –, Brassens trouve, à travers l'Histoire, des formes exacerbées du pouvoir, dont il estime, comme Louise Michel, qu'il est maudit. Ainsi l'arbitraire du pouvoir monarchique est-il dénoncé comme l'archétype de toute domination. Il montre que cette dernière s'impose par la violence physique que l'État présente comme légitime et qu'il revendique pour lui-même, selon la formule de Max Weber, comme c'est le cas avec les « chapelets de pendus » du *Verger du roi Louis* de Théodore de Banville. Mais il n'oublie pas que cette domination est redoublée par la violence symbolique telle que la définit Pierre Bourdieu, dans le cadre de laquelle les structures hiérarchiques sont assimilées et acceptées par les différentes strates de l'édifice social. En témoigne l'esprit de courtisanerie dénoncé par Nadaud dans *Le Roi boiteux*. La Boétie a montré dans son *Discours de la servitude volontaire* comment notre résignation seule construit notre statut de dominé. Dans cette perspective, pouvoir légitime et abus de pouvoir ne paraissent plus comme deux notions antithétiques : le premier n'est que le nom euphémisé du second. Il est ainsi naturel que, dans son œuvre personnelle, *Le Rois des cons* notamment, Brassens renvoie dos à dos les différents régimes – monarchies orientales ou occidentales, constitutionnelles ou autoritaires, tyrannies ou républiques, même – tous perçus comme abusifs, quels que soient leurs oripeaux plus ou moins démocratiques.

Comme le font aussi Anne Steiner et Sylvain Boulouque dans le présent volume, Normand Baillargeon a identifié différents éléments constitutifs du corpus théorique libertaire qui structurent la poétique de Brassens, au premier rang desquels le rationalisme et le scepticisme, l'antinationalisme, le pacifisme et l'antimilitarisme, l'Humanisme, l'individualisme et la solidarité, ou encore l'anticléricalisme.

La poésie comme propédeutique. Georges Brassens à l'école des poètes

Si, au niveau idéologique, mais aussi thématique ou esthétique, les points communs sont si nombreux entre les chansons qu'il signe et les poèmes qu'il adapte, c'est bien sûr parce que Brassens choisissait de n'adapter que des textes dont il se sentait proche. Mais ne peut-on pas aussi émettre l'hypothèse selon laquelle c'est au contact de ces divers poètes que, avant même sa lecture des théoriciens de l'anarchie, il aurait forgé sa culture tant poétique que politique ? Si les poètes ont joué un rôle essentiel dans sa conception de la chanson, c'est d'abord par la chanson que Brassens a été initié à la poésie.

La pédagogie, particulièrement innovante pour l'époque, de son professeur Alphonse Bonnafé, qui s'est penché sur son berceau, a joué un rôle sur la révélation esthétique que subit le jeune Brassens. Il l'évoque dans un entretien avec André Sève : « Bonnafé nous a révélé Verlaine, Baudelaire, Valéry, Mallarmé. On était des brutes à quatorze-quinze ans, et on s'est mis à aimer ces poètes. » Victor Laville, ami d'enfance de Brassens, fait le portrait de cet enseignant hors norme :

> Habillé d'une veste à carreaux enfilée sur un pull à col roulé, cet ancien champion de boxe universitaire avait fait une entrée remarquée au collège […]. Passionné de littérature en général, et de poésie en particulier, qu'elle soit ancienne ou moderne, cet hypersensible avait la larme à l'œil en lisant Rimbaud à ses ouailles. Il apportait de temps en temps un phonographe où l'on pouvait, après de nombreux tours de manivelle, entendre un texte de Baudelaire, *L'Invitation au voyage*, mis en musique par Duparc et interprété par un ténor méconnu. « Voilà ce qu'est la poésie, avait-il dit à ses élèves étonnés. Je vous demande simplement de le comprendre. »

Le florilège poétique ainsi proposé n'hésite pas à réconcilier chanson et poésie, passant par-dessus la ligne de démarcation qui oppose culture savante et culture populaire ; mais, en méprisant ouvertement certaines œuvres, certains auteurs, cette approche présente, elle aussi, une forme de hiérarchie entre les cultures. Comme l'avoue Brassens, « à dix-huit, dix-neuf ans je n'avais de goût que pour des gens comme Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire et j'avais rejeté des types que je considérais comme "pompiers" : Victor Hugo, Alfred de Musset, tous ces gens-là. » (*Œuvres complètes* p. 1478)

Brassens va mettre quelque temps à surmonter ces *a priori* fort peu libertaires… et notamment à redécouvrir les poètes romantiques :

> Avec le temps, je me suis aperçu que je faisais fausse route, que dans chaque poète qui avait un peu duré, on devait trouver une manne nourricière. Vers vingt-cinq, vingt-six ans quand j'ai relu Victor Hugo, je me suis aperçu que le vieux schnock, c'était moi et pas lui […]. J'ai réalisé que Victor Hugo savait ce que c'était qu'un vers. Il avait de très, très belles images et je me suis mis à l'aimer. Et puis des gens comme La Fontaine qu'on rejette aussi… (*Œuvres complètes* p. 1478)

> Des préjugés, on en a tous, et j'en ai sûrement encore, mais on m'avait dit que Musset, Victor Hugo, tout ça, Lamartine, c'était pompier, c'était dépassé. Rien n'est jamais dépassé. C'est un véritable trésor que nous possédons, et il ne faut pas le perdre. Il y a des tas de

> connards qui vous disent que Musset, c'est démodé, […] mais dans Musset, il y a des tas de pièces qui sont très émouvantes, il y a des tas de très beaux vers. […] Moi, […] j'ai lu Musset très tard, en dehors des pièces obligatoires de l'école, […] et je me suis régalé. (*Brassens et les poètes* piste 9)

Dès lors, Brassens prend conscience des biais esthétiques qui orientent parfois la réception de l'histoire littéraire et dont il estime qu'ils sont le fait de la culture officielle, institutionnalisée – enseignants et universitaires :

> Je me suis mis à lire Lamartine, contre lequel, bien sûr, j'avais aussi un préjugé, un préjugé que les professeurs et les critiques de l'époque m'avaient inculqué. (*Brassens et les poètes* piste 6).

> Vers l'âge de vingt-quatre ou vingt-cinq ans, je suis allé directement vers tous les poètes qui m'avaient paru suspects, tous les types qu'on rejette parce qu'ils ne correspondent pas à votre esthétique du moment. En fait, on rejetait tout le monde à l'exception des Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry et des surréalistes. Quand j'ai fait connaissance avec le surréalisme, j'ai tout balancé. Mais, avec le temps, les choses sont redevenues normales et mon panthéon s'est un peu agrandi. J'ai remis tous ces dieux [les seuls, peut-être, dont Brassens reconnût l'existence] à leur place qui est la plus grande et je me suis fait tout petit !
>
> Je lis surtout les poètes. Pêle-mêle. Le premier qui me tombe sous la dent ! […] Je lis les poètes intégralement. On parle des œuvres mineures de Baudelaire, par exemple, moi je les aime toutes ; elles constituent un tout indissociable. […] J'ai lu tout Verlaine ou presque, parce que je l'aime intégralement.
>
> J'aime Aragon, La Fontaine, et même Boileau, que l'on dit si « pompier ». J'affectionne particulièrement Tristan Corbière, le poète des *Amours jaunes*. (*Œuvres complètes* p. 1479)

Notons que, d'après Jean-Paul Liégeois, Brassens aurait mis lui-même en musique (en plus de l'adaptation de Jean-Pierre Suc ?) un poème de Tristan Corbière précisément tiré des *Amours jaunes, À la mémoire de Zulma, vierge folle hors barrière et d'un louis*, écrit en hommage aux insurgés de la Commune de Paris (*Œuvres complètes*, p. 1366). On constate un double refus, par Brassens, de la hiérarchisation esthétique, au sein de l'œuvre d'un même poète, d'une part, et entre les poètes, d'autre part. Pour lui, la poésie relève de l'exception culturelle et échappe à la compétition économique ou sociale, trop souvent marquée par des logiques de concurrence et de domination. Cet égalitarisme n'est pas la moindre de ses caractéristiques libertaires.

« Pas la peine d'insister, tu ne seras jamais un grand poète, tu ne seras pas un Rimbaud, un Mallarmé, un Villon. […] Pourquoi, sur tes musiques, tu n'essayerais pas tes poèmes ? Des poèmes qui n'atteindraient pas le génie, mais qui feraient des chansons potables, pas trop mal écrites. » C'est ainsi que le jeune Brassens, cité par le Brassens de 1975 lors d'un entretien avec André Sève, qui écrivait à la fois poésies et chansons et qui semblait persuadé que les premières sont intrinsèquement supérieures aux secondes, décida de transposer les compétences acquises au contact de l'art majeur vers l'art mineur.

> Quand je me suis dit : « Il faut écrire des chansons », je me suis demandé si j'en étais capable. Alors je me suis mis à lire les poètes. J'ai pris le goût du beau vers et j'ai travaillé l'art des vers, aussi, parce que ça, c'était à ma portée. Je me suis mis à écrire des poèmes et à négliger un petit peu la chanson. C'est au moment où je me suis aperçu que je n'avais pas de génie que je me suis dit : « Eh bien, je vais me consacrer à la chanson ! » Tout ce que j'ai travaillé, tout le petit bagage que j'avais acquis, qui est tout de même plus grand qu'il n'y paraît, m'a servi à trousser les couplets un petit peu moins mal que je ne l'eusse fait si je m'étais borné à écouter les chansons. J'ai appris à écrire des vers, j'ai appris au contact de ceux que l'on appelle nos « maîtres » [les seuls que Brassens avouât], les aînés. À force de lire des vers, à force d'aimer les vers, j'ai acquis une technique, une forme d'art, une espèce de façon de faire. […] Bien que je sois d'une ignorance abécédaire, je suis en matière poétique assez savant ! Je sais comment sont faits les vers qui ont été écrits avant moi. Mes sources principales se trouvent au XVII^{e} siècle, au XVI^{e} siècle, au Moyen Âge. (*Œuvres complètes* p. 1480)

Le ton de la confession ne doit pas minimiser ce qui relève d'un art poétique ambivalent, modeste et orgueilleux. Dans *La Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*, il témoigne à la fois de cette humilité et de la tradition poétique dans laquelle il s'inscrit :

> Déférence gardée envers Paul Valéry,
> Moi l'humble troubadour sur lui je renchéris ;
> Le bon maître me le pardonne,
> Et qu'au moins, si ses vers valent mieux que les miens
> Mon cimetière soit plus marin que le sien.

Si les poètes authentiques lui paraissent d'inaccessibles étoiles, selon un apartheid des Lettres dont on est en droit d'interroger la légitimité, c'est parce qu'ils seraient marqués du sceau du « génie », dans une mystique post-romantique de l'inspiration. C'est par exemple le cas dans *Le Guignon* de Mallarmé, qui oppose les poètes sublimes, « mendieurs d'azur » « sûrs et majestueux », aux rimailleurs poussifs, « dérisoires martyrs » qui « vont ridiculement se pendre au réverbère ». Mais la ligne de faille est loin d'être franche, comme en témoignent les approximations (« une forme de », « une espèce de »), les euphémismes (« un petit peu », « tout le petit bagage », « un petit peu moins mal », « assez »…) et la polysémie même du mot « art » : dans cette perspective, l'art de Brassens ne relèverait pas tant de celui des artistes, de l'art avec un grand Ⓐ, que de celui des artisans, de cette « solidarité sainte de l'artisanat », évoqué dans *Stances à un cambrioleur*, avec un petit *a* : « Je ne pense pas être un poète. Je pense être un parolier […] qui essaye d'écrire des paroles convenables. […] Un poète, ça vole quand même un peu plus haut que moi. » (*Œuvres complètes* p. 1489)

Sa fierté prolétaire paradoxale s'exprime à travers un certain nombre d'antithèses et, à nouveau, d'oxymores* : un savant d'une ignorance abécédaire, nanti d'un petit bagage technique plus grand qu'il n'y paraît, fait de la chanson une poésie à la portée de toutes les bourses. Ce faisant, en volant les richesses poétiques du Parnasse pour les offrir à la chanson populaire, dans la lignée d'un Mandrin ou d'un Robin des Bois, Brassens fait œuvre de reprise individuelle* et de redistribution sociale.

La propriété intellectuelle, c'est le vol. Brassens, *No border !*

Sa relation intime à la poésie a profondément fécondé son imaginaire et structuré son œuvre, y compris inconsciemment :

> L'autre jour, je me rappelais un vers de Mallarmé : « Toi qui sur le néant en sais plus que les morts » [*Angoisse*]. Avec cela, on peut passer une bonne semaine. Sur ces vers, je m'en « raconte » : je m'invente une vingtaine de petits poèmes que je n'écris pas mais cela me fait penser […]. Mais l'année prochaine naîtra une chanson, et je ne saurai même pas que cela vient de là, mais ça viendra de là ! […]
>
> Les littérateurs que vous lisez vous apportent des notions qui ne sont pas à vous. Vous les faites vôtres, après cela chemine en vous, vous vous les attribuez. Mais elles n'étaient pas forcément en vous [auparavant]. Je pense que si l'on m'enlevait tout ce que les autres m'ont donné, si l'on pouvait effacer toutes les influences reçues depuis l'enfance, il resterait peu de choses appartenant vraiment à ce dénommé Brassens ! […] Bien sûr, on prend les idées des autres et on les ajuste à sa nature, à sa vie intérieure, à son caractère ; mais rien n'est vraiment à soi. Quand j'écris quelque chose, il est très difficile de décider si j'aurais écrit la même chose, voire si j'aurais senti la même chose sans faire référence aux lectures que j'ai eues, aux événements extérieurs qui se sont passés, qui ont exercé une modification en moi. La vie intérieure a des frontières tout à fait ouvertes : n'importe qui peut pénétrer là-dedans, sans montrer de laisser-passer ; on entre là-dedans comme dans un moulin. (*Œuvres complètes* p. 1482-1484)

Brassens réfléchit ainsi à la notion d'influence en termes poétiques et psychologiques, avec une grande intuition des transferts individuels et de l'inconscient collectif, tout en battant en brèche la notion d'individu ou de propriété privée et en faisant même l'apologie de l'absence de frontière, pour atteindre une vraie liberté poétique et, peut-être, politique.

C'est donc par l'imitation des poètes que Brassens a trouvé sa voie personnelle. Mais, en libertaire viscéral, il interroge toute hiérarchie, politiquement, mais surtout poétiquement : entre ces deux grandes formes du lyrisme que sont la chanson et la poésie, d'une part, et entre les grands et les petits poètes, entre romantiques majeurs et romantiques mineurs, d'autre part. Il convient donc de relativiser le point de vue pour le moins sévère de Lucien Rioux : « Hormis quelques rares cas, il n'avait mis en musique que des œuvres mineures de poètes très mineurs, Jean Richepin et Paul Fort. Il se sentait plus à l'aise avec eux qu'avec les géants sauf peut-être Victor Hugo dont le rythme l'inspirait[1]. » Villon, Lamartine ou Musset apprécieront…

Et c'est en lisant les poètes qui l'ont précédé qu'il a développé sa sensibilité, à travers cette inspiration inconsciente que les Renaissants appelaient l'innutrition* et qui n'est pas très éloignée du déni de propriété intellectuelle. Ces influences, tant formelles que thématiques, peuvent être mises en évidence dans les œuvres de deux poètes issus d'époques différentes, François Villon et Maurice Nadaud.

Une des grandes formes poétiques qui nous vient du moyen âge, la ballade*, a été illustrée par François Villon, et interprétée par Brassens. Formellement, peu de ses chansons se donnent pour des ballades – on ne peut guère citer que *La Ballade des cimetières* et *La Ballade des gens qui sont nés quelque part* – et encore la forme n'en est-elle pas orthodoxe.

1 Lucien Rioux, *Georges Brassens, le poète philosophe,* Paris, Seghers, 1988, p. 12.

Mais d'autres de ses chansons semblent marquées, à des degrés divers, par cette structure ; on peut évoquer *Chanson pour l'Auvergnat*, *Je suis un voyou*, *Le Moyenâgeux*, évidemment, et, plus discrètement, *Les Trompettes de la renommée* ou *Le grand Pan* : on y retrouve le principe des longues strophes déclinant, chacune, un sous-thème relié au propos général et un envoi, plus court, dédié à une figure importante (le bon Dieu dans *Je suis un voyou*, le prince dans *Le Moyenâgeux*, les trompettes de la renommée ou le grand Pan, dans les chansons éponymes) ou encore l'Auvergnat, même s'il est subversif, dans ce cas, de remplacer la figure prestigieuse du prince, coup d'État poétique, par un modeste bougnat.

La proximité thématique entre Brassens et Villon est bien soulignée par Agnès Tytgat :

> [Brassens est] plus proche de Villon que de Lamartine par le regard à la fois tendre et satirique qu'ils portent l'un et l'autre sur leurs « frères humains » […]. Brassens reprend à son compte le thème très ancien de l'*Ubi sunt ?* qui traverse la *Ballade des dames du temps jadis*. […] Cette présence de la mort, dans la vie comme dans l'œuvre, est l'un des points communs essentiels entre Brassens et Villon. La conscience aiguë de sa propre mort est accentuée chez Villon, qui écrit certaines de ses œuvres – dont la *Ballade des pendus* – alors qu'il se sait condamné à mort. Chez Brassens comme chez Villon, l'humour et la satire sociale semblent rendus plus puissamment corrosifs par l'acuité, chez eux, de la conscience de la mort. / Brassens exprime cette fraternité poétique et humaine entre Villon et lui dans *Le Moyenâgeux*, où il se rêve « copain » de « truanderie » du poète médiéval, et où, comme Villon, il prévoit sa mort : « dans un lit, comme un vrai con ».

Brassens reconnaît lui-même la place de Villon dans son panthéon personnel : « Dans mon alchimie, c'est l'émerveillement de l'image obtenue qui me rend reconnaissant envers la pensée à l'instant précis où je me sens plus profond, plus réel. Mon langage est l'incantation, comme Villon », écrit-il à Toussenot dans une lettre du 8 juin 1950. Sur le sujet, il est intarissable :

> Villon m'a intéressé tout de suite à cause de son côté patibulaire, à cause de son côté « de sac et de corde ». Villon me plaisait par son apparence, par ce qu'on disait de lui, parce qu'il avait failli être pendu. Et puis, il vivait en marge de la société. J'ai toujours été hanté par cette idée de marge. J'ai vécu avec Villon pendant deux années. Je ne lisais que ça. J'étais devenu lui. […] Encore aujourd'hui, je pense à lui souvent. […] Je l'ai beaucoup étudié, je l'ai beaucoup goûté. Il m'a semblé que ce serait une bonne idée de faire connaître mon ami Villon à certains qui n'en avaient jamais entendu parler. J'ai pensé que peut-être, grâce à moi, la *Ballade des dames du temps jadis* aurait un peu plus de succès qu'elle n'en avait eu […]. Je crois que je parle de la mort parce que j'ai aimé certains poètes qui en parlaient beaucoup, Villon en particulier. Je suis loin d'être Villon et d'avoir son génie. Je l'ai reçu et la mort m'est devenue familière par lui. (*Œuvres complètes* p. 1484)

L'influence de Villon sur la vie et l'œuvre de Brassens fut multiple, car il constitue en lui-même une figure polysémique. Brassens est sensible à sa triple dimension :

- à la question sociale : Villon est un marginal, un révolté ; il est lui aussi de « la mauvaise herbe » et sa réputation est sulfureuse ; il y a là l'affirmation d'une poésie populaire assumée, comme c'est le cas de la figure des troubadours.

- à l'exigence intellectuelle qu'il suppose : Villon se mérite, par une étude longue et souvent difficile ; loin de s'opposer à la poésie populaire, cette exigence intellectuelle la complète.

- à la thématique, la présence de la mort, qui unifie, par sa dimension universelle, la dialectique populaire / intellectuel.

Le tropisme* médiéval de Brassens, qu'Agnès Tytgat appelle médiévophilie, est donc patent. André Tillieu pousse le jeu encore plus loin : « Brassens n'est plus comparé aux troubadours. Ce sont les troubadours qui sont comparés à Brassens » (cité dans *Œuvres complètes*, p. 1515). Les troubadours se trouvent ainsi plagiaires par anticipation*. Agnès Tytgat estime d'ailleurs que « Brassens aurait pu écrire *La Ballade des pendus*, et Villon, *Pauvre Martin* ! » Tytgat et Tillieu soulignent ainsi l'interchangeabilité des références et des citations, comme le faisait Devos. On a parfois l'impression que Brassens aurait pu écrire les textes des poètes qu'il chante parce qu'il s'est formé à leur école, comme le démontre très concrètement son dialogue avec Gustave Nadaud :

Bertrand Dicale a montré comment, « l'eau ayant remplacé le feu », *L'Orage* de Brassens peut évoquer, à bien des égards, *La Femme du pompier* de Nadaud : le narrateur de ces chansons profite des incendies/orages pour séduire la femme d'un pompier/vendeur de paratonnerres. Il a montré aussi comment Brassens s'approprie *Carcassonne*, « palimpseste* de Nadaud à Brassens, puis de Brassens à Brassens » :

> Cette chanson de Nadaud [conte] les aventures (hélas ! mortelles) d'un paysan de Limoux déplorant n'avoir jamais vu Carcassonne, et pour laquelle Brassens a composé une nouvelle musique. […] Au cours des années 1940, il écrit, sur le modèle de *Carcassonne*, une chanson paillarde et comique, *Il n'a pas eu la chaude-pisse* [...] Plus tard, Brassens retravaillera le même argument et la même trame pour en faire *Le Nombril des femmes d'agents* […], enregistrée en 1953.

Voici les trois textes en vis-à-vis :

Carcassonne Nadaud	*Il n'a pas eu la chaude-pisse* Brassens	*Le Nombril des femmes d'agent* Brassens
"Mon dieu ! mon dieu ! Pardonnez-moi	Mon Dieu, mon Dieu, pardonnez-moi	"Mon père a vu, comm' je vous vois,
Si ma prière vous offense ;	Si ma prière vous offense.	Des nombrils de femm's de gendarmes.
On voit toujours plus haut que soi	On voit toujours plus haut que soi,	Mon frère a goûté plus d'un' fois
En vieillesse comme en enfance.	En vieillesse comme en enfance.	D'ceux des femm's d'inspecteurs, les charmes…
Ma femme, avec mon fils Aignan	Ma fille a connu de l'action,	Mon fils vit le nombril d'la souris
A voyagé jusqu'à Narbonne ;	Du tréponème les délices.	D'un ministre de la Justice…
Mon filleul a vu Perpignan,	Mon épouse a eu des morpions,	Et moi, j'n'ai même pas vu l'nombril
Et je n'ai pas vu Carcassonne !"	Je n'ai pas eu la chaude-pisse.	D'la femme d'un agent de police…"
Ainsi chantait, près de Limoux,	Ainsi traduisait son émoi	Ainsi gémissait en public
Un paysan courbé par l'âge.	Un honnête habitant de Vienne.	Cet honnête homme vénérable,
Je luis dis : "Ami, levez-vous ;	Je lui dis : "Ami, suivez-moi,	Quand la légitime d'un flic,
Nous allons faire le voyage."	Je m'en vais vous passer la mienne."	Tendant son nombril secourable,
Nous partîmes le lendemain ;	On s'accoupla le lendemain.	Lui dit : "Je m'en vais mettre fin
Mais (que le bon dieu lui pardonne !)	Mais que le bon Dieu le bénisse,	À votre pénible supplice
Il mourut à moitié chemin :	Il mourut à moitié chemin,	Vous fair' voir le nombril enfin
Il n'a jamais vu Carcassonne !	Il n'a pas eu la chaude-pisse.)	D'la femm' d'un agent de police" [...]

(*Œuvres complètes*, p. 1358-1359)

(*Œuvres complètes*, in *La Tour des miracles*, p. 950-951)

Mais, hélas ! il était rompu
Par les effets de sa hantise.
Et comme il atteignait le but
De cinquante ans de convoitise,
La mort, la mort, la mort le prit
Sur l'abdomen de sa complice :
Il n'a jamais vu le nombril
D'la femm' d'un agent de police…

(*Œuvres complètes*, p. 59-60)

Comme le dit, en synthèse, Bertrand Dicale : « Frustration, plainte, proposition secourable puis décès subit se suivent de la même manière de chanson en chanson. » D'essentiellement anecdotique qu'elle était chez Nadaud, sur fond parodique* de références religieuses où le prêche s'efforçait surtout de modérer les ambitions sociales, cette chanson devient plus gauloise sous la plume de Brassens, dérogeant à la morale sexuelle, à la fidélité conjugale et même à l'hétérosexualité. Dans l'ultime version, la veine, toujours gentiment adultérine, s'inscrit, cette fois, dans la tradition anti-pandore qui ne s'élève guère au-dessus des impertinences du théâtre de Guignol et évoque l'apologue vengeur du *Gorille*.

Ces variations musicales en témoignent, Brassens fait littéralement ses gammes auprès des poètes, avant de leur rendre hommage de façon plus personnelle, franchement paillarde ou plus légèrement frondeuse. Il affûte ainsi, au contact de ses confrères et prédécesseurs, ses thèmes, son imagerie, son style.

Même sans aller jusqu'au pastiche*, il n'est pas rare qu'il propose des variations sur les poèmes qu'il transpose en chansons. Si certaines de ces modifications sont relativement discrètes, liées à la prosodie ou aux besoins de raccourcir un texte trop long pour un format musical (*Gastibelza, l'homme à la carabine*, *La Légende de la nonne* de Hugo, *Pensée des morts* de Lamartine, *Ballade à la lune* et *À mon frère revenant d'Italie* de Musset – les romantiques avaient du mal avec les formes brèves…), d'autres sont plus signifiantes.

À propos des heptasyllabes de *Marquise*, de Corneille, ce qu'il ajoute (la clausule de Tristan Bernard en octosyllabes) est aussi éloquent que ce qu'il retire : les cinq dernières strophes où, au-delà du plaidoyer *pro domo* assez pénible, Corneille se livre à un éloge vibrant de la puissance de la littérature – perspective à laquelle Brassens a préféré la dénonciation de l'arrogance machiste. Et d'ailleurs, selon Jean-Paul Sermonte, il a eu la bonne idée de « "retoucher" quelque peu » également le quatrain de Tristan Bernard, notamment pour introduire la répartie de Marquise par un verbe de parole.

Le travail de Brassens sur *Si le bon Dieu l'avait voulu* de Paul Fort est plus signifiant : au-delà des adaptations prosodiques, il transforme la dernière strophe, qui de « Mais le bon Dieu a bien voulu […] que je connaisse mes amours » devient « Mais le bon Dieu n'a pas voulu […] que je connaisse leurs amours », ce qui inverse, avec bonheur, la perspective.

S'il a adapté *Il n'y a pas d'amour heureux*, il a pu être sévère, par ailleurs, avec Aragon :

> Les poètes staliniens vont taquiner les braves muses qui pourtant ne leur ont rien fait.
>
> Éluard, Aragon et consorts demanderont au bon papa Staline l'autorisation de chanter la chute des feuilles…
>
> Staline, si généreux, la leur accordera et nous en supporterons les horribles conséquences.

Rien ne nous aura été épargné[2].

Pour autant, il distingue valeur littéraire et errements idéologiques : « Il y a des types comme Aragon et Éluard qui sont intéressants. Aragon écrit parfaitement. » (*Œuvres complètes* p. 1482) Et comme l'indique Jean-Paul Sermonte, Brassens enregistre, avec le même accompagnement, « à quelques mois d'intervalle *Il n'y a pas d'amour heureux* (1953) et *La Prière* (1954) [. Il] a uni, par les mêmes notes, le très catholique Francis Jammes au fervent poète communiste Aragon. Les mêmes accords pour la croix, le chapelet, la faucille et le marteau » (*Brassens et les poètes*, p. 10) – provoquant ainsi la colère d'Aragon. Pourtant, Jammes et Aragon auraient pu s'accorder sur la défense des humbles que constitue *La Prière*. Et lorsque Jacques Charpentreau lui demande pourquoi il n'a pas repris la dernière strophe du poème d'Aragon, Brassens répond : « À cause de cette histoire de patrie ; indépendamment de l'idée, c'est moins bien exprimé, c'est pompier, excessif. » (Cité dans *Brassens et les poètes*, p. 10). Rappelons les vers concernés par cette suppression :

Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri
Et pas plus que de toi l'amour de la patrie
Il n'y a pas d'amour qui ne vive de pleurs
Il n'y a pas d'amour heureux
Mais c'est notre amour à tous les deux.

Le reproche porte donc tant sur le fond que sur la forme, et cette capacité à s'émanciper des « maîtres » témoigne du succès d'une éducation libertaire autodidacte.

La suppression de cette dernière strophe est révélatrice de la confiance et de la liberté poétique que prend Brassens vis-à-vis de ses collègues et camarades poètes, dans un idéal égalitaire. Si Brassens, tout agnostique qu'il est, mais pétri de culture chrétienne, peut reprendre à son compte des références religieuses, s'il peut voir, dans le message du Christ, un appel à la prise en compte des humbles et de la justice sociale, il récuse l'amour de la patrie. Affranchi, il l'est tant en ce qu'il trouve dans l'œuvre des autres que ce qu'il y laisse, et cette liberté individuelle, tant poétique que politique, n'est pas la moindre de ses caractéristiques libertaires.

En évoquant la généalogie des auteurs qui ont directement influencé son ancien élève, Alphonse Bonnafé évoque l'antiquité et les origines mêmes de l'art d'Orphée : « il a fait entrer la poésie dans les chemins du vrai lyrisme proprement dit, celui des poètes de l'antiquité et du Moyen Âge qui ne se concevait pas sans le chant et sans la musique. » (cité dans *Œuvres complètes* p. 1509)

Roger Toussenot, philosophe libertaire, intime de Brassens, qui, dans une lettre du 15 juin 1948, comparait son amitié pour Brassens à celle de Montaigne et la Boétie –

2 Géo Cédille [Georges Brassens], « Inconvénients et avantages de l'automne », *Le Libertaire*¸ n°49, 4 octobre 1946, p. 2. Voir aussi G.C. [Georges Brassens], « Aragon a-t-il cambriolé l'église de Bon-Secours ? », *Le Libertaire*, n°51, 18 octobre 1946, p. 1.

comparaison reprise dans *Les Copains d'abord* – s'exprime lui aussi sur ces influences, dans des *Fragments* publiés en même temps que la correspondance de Brassens :

> À travers ce siècle de crétins qui profitent du fait que la chanson est devenue exagérément un genre littéraire, les seuls – et très rares vrais chanteurs dignes de considération sont évidemment des poètes, des continuateurs lyriques, des espèces de compositeurs intuitifs et bricoleurs, tels que Carco, Trenet, Ferré, et au-dessus de tous, Brassens. En toute diversité, ils constituent un héritage de Villon, de Marot, de Ronsard, de Verlaine, et de Jammes.
>
> Mais Brassens est le plus seul. Il est le classique, le traditionaliste qui fait bande à part.
>
> Que Brassens soit un grand poète, sa célébrité actuelle ne saurait me l'apprendre.
>
> Cette voix étrange contient toute la richesse tragique et profonde de Villon, la pitié philosophique de Shakespeare, et l'ardente poésie du sentiment anarchiste.
>
> Cet homme qui chante la révolte est un doux. Ce pur poète, si dignement dépouillé, est une Conscience.

Par ces poètes, « grands » et « petits », qui l'ont précédé, Brassens a fait son apprentissage poétique, mais aussi idéologique, se sensibilisant aux thèmes structurant de l'anarchie : anti-autoritarisme, anticléricalisme, amour libre, liberté, égalité, amitié… faisant écho à la musique libertaire qui résonnait en lui avant même qu'elle ne soit mise en partition par les théoriciens du mouvement :

> En lisant Kropotkine, Bakounine et Proudhon, je me suis dit : « Tiens, ça c'est moi ; ça c'est pour moi. » L'anarchie, je pense qu'à dix ans je l'avais en moi. […] Il faudrait s'entendre sur ce qu'est l'anarchisme. C'est une philosophie […] : on la trouve dans mes chansons. C'est un respect absolu de l'homme, de sa liberté et de sa dignité. Je m'en prends à tous ceux qui attentent à cette liberté, à cette dignité : les armes, les képis, les chaînes. (*Brassens par Brassens* p. 104.)

Cette soif de liberté, c'est d'abord aux poètes qu'il l'a étanchée. Mais c'est bien pour son œuvre personnelle qu'il obtient, en 1967, le Grand prix de poésie de l'Académie française. Et, pour toujours, dans l'eau de la claire fontaine de Brassens, nous trouverons à nous ressourcer.

Cédric Pérolini

Note bibliographique

Les références aux textes signés Georges Brassens renvoient aux *Œuvres* complètes, *chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Paul Liégeois, Paris, Le Cherche midi, 2007.

Des propos de Georges Brassens sont tirés de la compilation effectuée par Loïc Rochard, *Brassens par Brassens*, Paris, Le Cherche midi, 2005, p. 46 et 104. D'autres sont tirés de son entretien avec André Sève, *Brassens, toute une vie pour la chanson*, Paris, Le Centurion, 1975, p. 27 et p. 32. D'autres encore sont extraits des enregistrements reproduits dans le CD accompagnant le volume *Brassens et les poètes*, Jean-Paul Sermonte, éditions Didier Carpentier, Paris, 2011. C'est également le cas pour les propos de Raymond Devos (piste 11).

Les lettres de Brassens à Roger Toussenot sont publiées dans *Lettres à Toussenot*, 1946-1950, Paris, Editions Textuel, 2001, édition qui comporte également des *Fragments*, rédigés par Toussenot au fil des années. Les extraits cités figurent p. 191 et p. 201-202.

Les souvenirs de collégien de Victor Laville sont tirés de l'ouvrage qu'il a co-écrit avec Christian Mars, *Brassens le mauvais sujet repenti*, Paris, L'Archipel, 2006, p. 40.

Les remarques de Bertrand Dicale à propos de Nadaud et Brassens sont tirées de son ouvrage, *Brassens ?*, Paris, Flammarion, 2011, p. 42-45.

Les citations tirées de l'ouvrage d'Agnès Tytgat, *L'Univers symbolique de Georges Brassens*, Editions Didier Charpentier, 2004, figurent aux pages 76-77. L'expression « médiévophilie » et la réflexion sur Brassens et Villon sont tirées de la page 52.

Le récent texte de Normand Baillargeon sur « Georges Brassens libertaire » est tiré du volume qu'il a dirigé, *Brassens, l'humble troubadour*, Montréal, Leméac éditeur, 2021.

Pour écouter Brassens chanter *Sur la mort d'une cousine de sept ans*, il faut suivre ce lien : https://www.youtube.com/watch?v=zSDxJxsSy6E, mais attention, ça pique les oreilles…

Sur la violence symbolique, voir Pierre Bourdieu & Jean-Claude Passeron, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

Pour la formule de Max Weber, voir *Le savant et le politique*, trad. de l'allemand par Catherine Colliot-Thélène, Paris, La Découverte, 2003, chapitre « La politique comme profession et vocation », p. 118.

Sur l'amour libre, on peut lire, d'E. Armand, *La révolution sexuelle et la camaraderie amoureuse*, Paris, Éditions Zones / La Découverte, 2009 et de Voltairine de Cleyre, *Le Mariage est une mauvaise action*, Paris, Éditions du Sextant, 2009.

ANNEXE : LISTE DES POÈMES CHANTÉS PAR BRASSENS

TITRE	AUTEUR	TITRE ORIGINAL (si différent)	DATE ET SOURCE ORIGINALE	DATE D'ADAPTATION	ALBUM
Ballade des dames du temps jadis	François Villon		1489 (*Le Grant Testament Villon et le Petit, son Codicille, le Jargon et ses Ballades*)	1953 (octobre)	*Le Vent*, février 1954
Marquise	Pierre Corneille / clausule de Tristan Bernard	*Stances à Marquise* / *L'esprit de Tristan Bernard*	1660 (*Poésies choisies* de Corneille) / publié en 1925 dans *L'Esprit de Tristan Bernard*	1962 (octobre)	45 tours, et *Les Trompettes de la renommée*, 1962
La Légende de la nonne	Victor Hugo		1828 (*Odes et ballades*)	1956 (18 janvier)	*Georges Brassens et sa guitare* n° 4, mars 1956
Ballade à la lune	Alfred de Musset		1829 (*Contes d'Espagne et d'Italie*)	1979 (enregistré pour l'émission *Pirouettes*, sur Europe 1)	*Brassens chante Bruant,Colpi, Musset, Nadeau, Norge*, 1983
Pensée des morts	Alphonse de Lamartine		1830 (*Harmonies poétiques et religieuses*)	1969 (3, 11 et 15 novembre, à Crespières)	*Misogynie à part*, 1969 (novembre)
Gastibelza l'homme à la carabine	Victor Hugo	Guitare	1837 (*Les Rayons et les ombres*)	1954 (novembre)	78 tours : *Gastibelza* et *La Prière*, puis 1955 : *Georges Brassens, sa guitare et les rythmes - série 3*
Sur la mort d'une cousine de sept ans	Hégésippe Moreau		1838 (*Le Myosotis*)	Chanté sur l'air de « Il n'y a pas d'amour heureux » (1953)	*Brassens chante les poètes*, 2016
À mon Frère revenant d'Italie	Alfred de Musset		1844 (Avril, *Revue des deux mondes*)	1979 (enregistré pour l'émission *Pirouettes*, sur Europe 1)	*Brassens chante Bruant,Colpi, Musset, Nadeau, Norge*, 1983
Altesse	Victor Hugo		1846 (*Chantiers - Fragments dramatiques*, en lien avec le personnage de Maglia)	1976 (Séance de travail rue Santos Dumont)	*Georges Brassens inédits*, 2001
Le Roi boiteux	Gustave Nadaud		1862 (*Chansons* de Gustave Nadaud, 4° édition augmentée de 43 chansons nouvelles)	1979 (enregistré pour l'émission *Pirouettes*, sur Europe 1)	*Brassens chante Bruant,Colpi, Musset, Nadeau, Norge*, 1983
Le Verger du roi Louis	Théodore de Banville	*La Ballade des pendus*, in *Gringoire*	1866 (*Gringoire*)	1960 (février)	*Les Funérailles d'antan* 1960

Colombine	Paul Verlaine		1869 (*Fêtes Galantes*)	1956 (17 janvier)	*Georges Brassens et sa guitare* n° 4, mars 1956
Carcassonne	Gustave Nadaud		1870 (*Chansons* de Gustave Nadaud, 8° édition)	1979 (enregistré pour l'émission *Pirouettes*, sur Europe 1)	*Brassens chante Bruant,Colpi, Musset, Nadeau, Norge*, 1983
Philistins	Jean Richepin	*Chanson des cloches de baptême*	1876 (*La Chanson des gueux*)	1957 (28 mai)	Georges Brassens, 25 cm n°5 (septembre 1957)
Les Oiseaux de passage	Jean Richepin	*Oiseaux de passage*	1876 (*La Chanson des gueux*)	1969 (octobre)	*Misogynie à part*, 1969 (novembre)
Le Petit cheval	Paul Fort	*Complainte du petit cheval blanc*	1897 (*Ballades françaises*)	1952 (14 mai)	78 tours *Le Petit cheval* et *La Mauvaise réputation*, puis 1953 : *La Mauvaise réputation*
La Marine	Paul Fort	*L'amour marin*	1897 (*Ballades françaises*)	1953 (19 octobre)	78 tours : *Il n'y a pas d'amour heureux*, puis février 1954 : *Le Vent*
La Prière	Francis Jammes	*Les Mystères douloureux*	1913 (*L'Église habillée de feuilles)*	1954 (17 novembre)	78 tours : *Gastibelza* et *La Prière*, puis *Brassens n°3*, décembre 1954)
Comme hier	Paul Fort		1917 (*L'Alouette*)	1953 (2 octobre)	78 tours : *Comme hier*, *Brave Margot* et *Pauvre Martin*, puis 1954 : *Le Vent*
Si le Bon Dieu l'avait voulu	Paul Fort		1917 (*L'Alouette*)	1961 (14 mars)	*Hommage à Paul Fort* ; repris en 1962 dans *Trompettes de la renommée*
Les Passantes	Antoine Pol		1918 (*Émotions poétiques*)	1972 (23-25 octobre)	*Fernande* (1972)
Il n'y a pas d'amour heureux	Louis Aragon		1944 (*La Diane française*)	1953 (16 juin)	78 tours : *Il n'y a pas d'amour heureux* (puis, février 1954, *Le Vent*)

Ont été écartés de ce corpus, arbitrairement, peut-être, les poèmes simplement récités ou lus par Brassens – *Fatrasie* de Norge (in *La Belle saison*, 1973) *L'enterrement de Verlaine*, *À Mireille dite « Petit Verglas »*, et *Germaine Tourangelle*, de Paul Fort, dits sur le disque *Centenaire de la naissance de Paul Fort*, 1972, ou *Il faut nous aimer* du même Paul Fort, sur le CD joint au livre *Brassens et les poètes* de Jean-Paul Sermonte (2011), ou d'autres poèmes encore, figurant sur le même CD : C*erise* de René Fallet, *Bonjour Paris* de Francis Carco, *La Souris de Paris de Maurice* Carême, *Bagnolet* de Jacques Audiberti, *Damoiselle* de Clément Marot, *L'Âne* de Francis Jammes, *Berceuse* de Charles Cros). Le caractère arbitraire est sensible en ceci que la simple profération à haute voix relève déjà de la mise en son, et en rend sensible le rythme et les sonorités, l'évidente dimension musicale. C'est le cas du poème

La Souris de Paris, pour lequel Brassens passe délicatement de la récitation à la scansion, puis de la scansion à la mélodie.

Ont été également exclus, aussi injustement sans doute, les poèmes chantés sur des musiques composés par d'autres que Brassens (*Jehan l'advenu* de Norge, in *La Belle saison*, 1973, musique de Jacques Yvart, *À la mémoire de Zulma, vierge folle hors barrière et d'un Louis*, de Tristan Corbière, in *Les Amours jaunes*, 1873, musique de Jean-Pierre Suc). En effet, ces deux ensembles, poèmes proférés, ou mis en musiques par d'autres, n'ont pas été considérés comme ayant fait l'objet du travail d'adaptation spécifique nécessaire à l'appropriation d'une œuvre autre par Brassens.

Ce dernier propose ainsi une anthologie embrassant plus de quatre siècles de poésie française. Si son parcours fait la part belle aux poètes romantiques et à ses contemporains, il le fait sans considérations des hiérarchies institutionnelles ou académiques, se laissant guider par ses seuls plaisir et sensibilité. On le voit, de son premier 33 tours en 1953 aux disques posthumes, ces poèmes adaptés se distribuent régulièrement au fil de sa discographie ; sur l'ensemble des seize disques originaux qui la constituent, on ne compte guère que les cinq disques *Le Pornographe* (1958), *Le Temps ne fait rien à l'affaire* (1961), *Les Copains* d'abord (1964), *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète* (1966) et *Trompe la mort* (1976) qui ne comportent aucun poème adapté ; si bien que ce dialogue avec les poètes d'époques variées semble une constante de sa démarche artistique.