Université Strasbourg II - Marc Bloch
École doctorale
UFR Arts, département Musique

Jean-Baptiste MERSIOL

LÉO FERRÉ, AUTEUR DE CHANSONS OU COMPOSITEUR ?

Un nouveau genre de chanson française

Thèse de doctorat en musicologie
dirigée par M. le Professeur Jacques VIRET

2008

LÉO FERRÉ, AUTEUR DE CHANSONS OU COMPOSITEUR ?

Un nouveau genre de chanson française

Marc Richard 14/7/08 13:39
Supprimé: LÉO FERRÉ, AUTEUR DE CHANSONS OU COMPOSITEUR ?

Créateur d'un nouveau genre de chanson française

RESUMÉ

Léo Ferré, auteur de chansons et compositeur
Un nouveau genre de chanson française

Grâce à plus de cinquante années de création musicale et poétique, Léo Ferré est aujourd'hui considéré comme l'une des références majeures de la chanson française. Ses succès populaires comme *Paris canaille*, *Jolie môme*, *C'est extra* ou *Avec le temps* lui ont valu une renommée mondiale, tant par la qualité des paroles que par celle des mélodies. Derrière l'auteur de plus de quatre cents chansons se cache pourtant un compositeur qui a produit des œuvres symphoniques de grande ampleur, dans plusieurs genres : messe, symphonie, ballet, opéra, oratorio… Il a, en outre, mis en musique des poèmes de toutes époques, en remontant jusqu'au Moyen Âge.

La présente thèse étudie la démarche de Ferré essentiellement sous l'angle musical. Elle met en évidence les préoccupations qui l'ont incité à cultiver le genre « savant » au lieu de se contenter de la veine « légère », et à se présenter comme le créateur d'un nouveau type de chanson française. À cet effet, les œuvres de Ferré sont analysées sous leurs divers aspects. La question de l'enregistrement est également abordée, ainsi que celles de la consommation de musique et de l'interprétation.

Marc Richard 14/7/08 14:55
Supprimé: *Créateur d'un*

Léo Ferré, songwriter and composer
A new genre in French songwriting

Though over fifty years of musical and poetic creation, Léo Ferré has gained recognition as a major standard in French songwriting. His popular best-seller songs *Paris canaille, Jolie môme, C'est extra* or *Avec le temps* succeded in giving him worldwide renown, though both lyrical and their melodic qualities. Behindhe who wrote over four hundred songs hides yet a true composer of symphonic pieces of great magnitude in many different genres : mass, symphony, ballet, opera, oratorio... Furthermore, he put into song poems out of any time period dating as far back as the middle-ages.

This doctoral thesis shall study Ferré's path mainly from a musical perspective. It shall cast light upon the reasons which caused him to work the « savant » genre instead of merely going « légère », and hence to present himself as creator of a new type of French songwriting. Ferré's works shall this be analysed though their many aspects. The matter of recording technics and proceeds shall also be dealt with, as well as musical consumption and interpretation.

Marc Richard 14/7/08 14:55
Supprimé: *Creator of*

Marc Richard 14/7/08 14:55
Supprimé: *a*

SOMMAIRE

Avant Propos..... p.10

Introduction..... p.11

PREMIÈRE PARTIE

Un genre nouveau dans la chanson..... p.21

CHAPITRE PREMIER

L'art de la chanson..... p.22

I. L'art de la chanson..... p.23
Léo Ferré, auteur de chansons ; Brel-Brassens-Ferré ; Entre concessions et arrangeurs ; Un style à part ; Changement des codes de la chanson française

II. Entre art majeur et art mineur..... p.40
La chanson dans la rue ; Procédés stylistiques ; Citation en chanson.

III. La musique pop..... p.53
Impressions ; La musique pop dans l'oeuvre de Léo Ferré ;Un album à thème La solitude ;Le conditionnel de variété.

CHAPITRE DEUXIÈME

La matérialisation de la musique..... p.66

I. Le parlé en musique..... p.66
Le Chien ; La solitude ; Préface.

II. Le texte lu dans les oeuvres plus conséquentes..... p.76
Il n'y a plus rien ; Et Basta !

III. Le disque p.86
Les enregistrements de Léo Ferré ; « Le disque tue la musique » ; La question du cinéma.

Marc Richard 13/7/08 19:43
Supprimé: 6

Marc Richard 13/7/08 19:44
Supprimé: 75

DEUXIÈME PARTIE

Léo Ferré, poète et musicien. Le chemin des influences..... p.94

Marc Richard 14/7/08 13:49
Supprimé: 6

CHAPITRE TROISIÈME

Le chemin des influences..... p.95

Marc Richard 14/7/08 13:49
Supprimé: 7

I. Entre auteur-compositeur interprète et poète..... p.95
De Verlaine à Baudelaire ;Guillaume Apollinaire, une personnalité ; Un univers extrêmement riche allant de Rutebeuf à Aragon ; Jean-Roger Caussimon, une exception.

Marc Richard 14/7/08 13:49
Supprimé: 7

II. Retour à l'enfance..... p.114
De Beethoven aux orchestres imaginaires ; Les « rencontres » avec Ravel et Toscanini ; Formation.

Marc Richard 14/7/08 13:54
Supprimé: 6

III .Les premières années..... p.121
Les premières chansons ; Les chansons Chant du Monde.

Marc Richard 14/7/08 13:56
Supprimé: 3

CHAPITRE QUATRIÈME

Entre les écrits et la critique..... p.131

Marc Richard 14/7/08 13:59
Supprimé: 3

I. Léo Ferré et la musique contemporaine..... p.133
Léo Ferré critique de la musique contemporaine à travers la tonalité et le dodécaphonisme ; Léo Ferré, compositeur ; Léo Ferré à travers la chanson, le jazz et le rock ; Entre musique « pop » et procédés contemporains

Marc Richard 14/7/08 13:59
Supprimé: 5

II. Léo Ferré face à la critique..... p.146
Léo Ferré : Chef d'orchestre ?; La critique entre 1954 et 1974 ; La Presse ; Un détracteur : Maurice Fleuret.

Marc Richard 14/7/08 14:04
Supprimé: 8

TROISIÈME PARTIE

Les grandes oeuvres des années cinquante..... p.162

Marc Richard 14/7/08 14:07
Supprimé: 4

CHAPITRE CINQUIÈME

Premières « grandes oeuvres »..... p.163

I. Une messe, un Ave Maria et un récit lyrique..... p.164
Une messe ; De sacs et de cordes ; Situation de l'oeuvre ; Entre L'oeuvre et la chanson ; 1954 et la Symphonie Interrompue.

II. « Poètes vos papiers », entre oeuvre littéraire et phonographique.. ..... p.173
Une oeuvre phonographique ; Une démarche savante et populaire à la fois.

Marc Richard 14/7/08 14:11
Supprimé: 5

Marc Richard 14/7/08 14:11
Supprimé: 5

Marc Richard 14/7/08 14:13
Supprimé: 5

CHAPITRE SIXIÈME

La chanson du Mal Aimé..... p.179

I. Histoire de la chanson du Mal Aimé..... p.179
Écriture de La chanson du Mal Aimé ; Le comité de la Radiodiffusion ; Rencontre d'un prince ; L'enregistrement de la Chanson du Mal Aimé ; Un deuxième enregistrement ; Comparaison des deux versions.

II. Analyse de la chanson du Mal Aimé..... p.198
Un oratorio contemporain ?; Du style ; Rupture de directionnalité

III. Structure de la chanson du Mal Aimé..... p.204
Structure du poème et de la musique : les grandes articulations ; Les thèmes « dans » les parties de la structure du poème ; Les thèmes.

Marc Richard 14/7/08 14:15
Supprimé: 81

Marc Richard 14/7/08 14:29
Supprimé: 81

Marc Richard 14/7/08 14:18
Supprimé: 200

Marc Richard 14/7/08 14:21
Supprimé: 6

QUATRIÈME PARTIE

Le retour à la musique symphonique..... p.219

Marc Richard 14/7/08 14:25
Supprimé: 21

CHAPITRE SEPTIÈME

Entre la chanson et la musique symphonique..... p.220

Marc Richard 14/7/08 14:38
Supprimé: 2

I . Ferré Muet..... p.221
Situation ; Muss es sein ?, es muss ein ! Une écriture verticale !; L'écriture horizontale.

Marc Richard 14/7/08 14:39
Supprimé: 3

II. La chanson symphonique..... p.233
La frime ; (Les musiciens ; Porno Song ; Des mots); La violence et l'ennui ; On n'est pas sérieux quand on a 17 ans ; Les vieux copains : disque testament ?; (Les vieux copains ; Cloclo la cloche ; L'europe s'ennuyait.)

Marc Richard 14/7/08 14:40
Supprimé: 5

CHAPITRE HUITIÈME

Les grandes œuvres..... p.253

Marc Richard 14/7/08 14:44
Supprimé: 5

I. L'opéra du pauvre p.253
Contexte et création : une première version ; L'opéra du Pauvre, sur les traces de La Nuit ; Structures et modifications d'une œuvre ; L'opéra du pauvre : Un héritage poétique et culturel.

Marc Richard 14/7/08 14:45
Supprimé: 5

II. De l'œuvre « classique » à l'opus « atypique »..... p.265
Ludwig, L'imaginaire, Le Bateau Ivre ; (Ludwig ; L'imaginaire ; / Le bateau ivre) ; Le Chant du Hibou ; Une saison en enfer.

Marc Richard 14/7/08 14:46
Supprimé: 7

Conclusion..... p.278

Marc Richard 14/7/08 14:47
Supprimé: 9

Annexe..... p.283

Marc Richard 14/7/08 14:49
Supprimé: 4

Partition de *Vitrines* – Partie A..... p.285
Partition de *Vitrines* – Partie B. p.286
Partition de *Vitrines* – Partie C..... p.287
Extrait de la partition originale de *Mister Giorgina*..... p.288
Extraits de la partition originale de *La Chanson du Mal Aimé*..... p.289
Extrait de la partition originale de *Muss es sein ?, es muss sein !*..... p.293
Documents..... p.294

Discographie complète de Léo Ferré..... p.298
Texte : *Réflexions d'un artiste mineur*..... p.305
Texte : *Préface*..... p.308
Texte : *Ludwig*..... p.309
Disposition de l'orchestre symphonique chez Léo Ferré..... p.312
Distribution des rôles dans *La Chanson du Mal Aimé*..... p.312
Bibliographie..... p.322

Marc Richard 14/7/08 14:50
Supprimé: 3

Marc Richard 14/7/08 14:50
Supprimé: 3

AVANT PROPOS

La rédaction de la présente thèse intitulée *Léo Ferré, chansonnier ou compositeur ?* aura demandé en tout quatre années de travail, de réflexion pour chercher, analyser et synthétiser les diverses sources que l'on peut trouver essentiellement en France et en Italie. La présente étude se veut être un travail sur le compositeur ; j'y ai rapporté de nombreux témoignages de Léo Ferré et de son entourage. Plutôt que de me plonger dans la redite qui alimente souvent les livres SUR l'artiste, j'ai préféré confronter ici les témoignages DE Léo Ferré et de son entourage pour appuyer mon argumentation. Je tiens donc à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé tout au long de cette recherche.

Ma première pensée va auprès de Monsieur Jacques Viret mon directeur de thèse, ainsi que Monsieur Robert Horville, qui ont sû me conseiller et me diriger avec compétence dans mon travail et dont les conseils m'ont été d'une aide précieuse.

Je tiens à remercier vivement Mathieu Ferré ainsi que toute la famille de l'artiste qui m'ont accueilli à deux reprise dans leur maison en Toscane. Merci à eux d'avoir mis à ma disposition des documents d'archives de l'artiste qui m'ont autorisé à les étudier afin d'éclairer certains points obscurs.

Je tiens aussi à remercier Luc Vidal des *Cahiers d'études Léo Ferré*, Patrick Détarain et Serge Lallemand du *Centre de Ressource Léo Ferré* à Aulnoye Aymeries et François André de la revue *Les copains de la neuille* pour leur aide et leurs conseils. Je remercie également Thierry Fontanel et Thibault Fassler pour leurs aides précieuses. Merci à Sarah Erradi qui m'a soutenu tout au long de ce travail, à ma famille pour sa compréhension et à Frédéric Brunaux qui sait pourquoi.

Jean-Baptiste Mersiol, Juin 2008.

INTRODUCTION

« La musique, c'est le doigt de Dieu sur le cœur des hommes »[1]. Voilà la seule définition brève que Léo Ferré a pu donner de cet art auquel il consacra presque toute sa vie. Cette sentence montre l'importance de la musique pour lui. En effet, en la comparant à Dieu, il l'envisage comme un art sacré et unique.

Ferré est reconnu dans le monde de la musique pour ses succès dits de « variétés », tels que *Paris Canaille*, *Jolie Môme*, *C'est extra* et *Avec le temps.* Beaucoup de gens ignorent qu'on lui doit quelque cinq cents chansons. Plus nombreux encore sont ceux qui ignorent qu'il a mis en musique de nombreux poètes, et qu'il a fait évoluer le style de la chanson dans la ligne d'une composition plus « savante ». C'est d'ailleurs sur cette problématique que nous allons centrer notre étude.

On s'imagine souvent que la chanson est un genre populaire à cause de ses mélodies faciles à retenir, de sa courte durée et de ses textes légers. La musique dite « classique » semble répondre à des exigences bien plus élevées, puisque souvent orchestrée. Si Ferré s'est fait connaître par le biais de la chanson, cela ne l'a pas empêché de composer et arranger pour ses orchestres tout au long de sa carrière. Dès lors, une question se pose : dans quel genre compose-t-il réellement ? On serait amené à le qualifier de « chansonnier » avant tout ; cependant cette appellation se réfère surtout aux chanteurs qui tournent en dérision l'actualité politique et sociale. Cela n'étant pas réellement le cas pourle compositeur, nous utiliserons plutôt le terme : « auteur de chansons ». Bien qu'il soit reconnu comme auteur-compositeur-interprète, sa musique revêt un aspect plus sérieux : c'est à ce moment-là que nous parlerons de « compositeur ».

Nous devons justifier les termes de « musique légère » et « musique savante ». Si l'on consulte le *Guide illustré de la musique* d'Ulrich Michels[2], nous y trouvons une définition intéressante de la « musique légère » :

> « Le concept de musique légère ou musique de divertissement, né vers la fin du XIXe siècle, recouvre aujourd'hui une musique facile et destinée à la « consommation » (disques, radio). C'est ce qui distingue la musique légère des musiques, autrefois destinées au divertissement :

[1] FERRÉ, Léo, Interview in *Thank you Ferré*, DVD, Cat Production, Doriane Films, 2002.
[2] MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard, 1990, p. 543.

celles-ci supposaient toujours une participation des individus, ainsi que des relations humaines, entre les participants. En dehors de la danse, la musique légère encourage la passivité de l'auditeur ».

Cette définition suggère un remplacement de la musique de divertissement au profit de la chanson, mais pointe le fait que l'auditeur peut devenir passif à son écoute. C'est peut-être pour cela que Ferré n'entendait pas se limiter à cet art et qu'il s'orienta vers une musique davantage écrite.

Nous entendons par musique « savante » toute musique qui implique une composition relativement complexe, riche et apparentée au répertoire classique. Il est bien difficile de situer la différence entre les deux chez Ferré, mais il importe de faire la distinction afin de mieux comprendre sa démarche compositionnelle. D'autre part, nous utiliserons le mot « savant », en ce qui concerne les textes, quand il s'agit de poèmes et d'une culture littéraire existants. Nous verrons que l'artiste fait figure d'exception dans le paysage de la chanson française. Nous analyserons quelques-unes de ses compositions, afin de montrer en quoi elles se différencient de celles d'autres auteurs. La question serait même de savoir s'il existe, en soi, un art majeur et un art mineur. La chanson est-elle obligatoirement un art mineur, comme le prétendait Serge Gainsbourg ? Où passe, de manière générale, la frontière entre « populaire » et « savant » ?

Récemment, Jacques Layani a nié l'existence de « périodes » nettement délimitées chez Ferré:

« Léo Ferré n'a pas connu de périodes, tout cela est faux. Je ne pense que ne convaincrai pas car l'idée est si ancrée que je n'ébranlerai pas l'édifice. Tant pis

Il n'y a pas de « période Chant du monde », de « période Odéon », de »période Barclay », de « période toscane » (soit les « périodes CBS », « période RCA », « période EPM », « période La mémoire et le mer »). Il l n'y a pas de « période Odette », de « période Madeleine », de « période Marie ». Il y a un homme et son œuvre, en tout et pour tout. Ce qu'on étiquette « périodes » est toujours la conséquence de questions autres qu'artistiques. »[3]

[3] LAYANI, Jacques, « Des "périodes" », in *Les copains de la neuille,* n° 13, automne/Hiver 2007/2008, La Motte Servolex, p. 4.

L'argument de Jacques Layani pourrait être tout à fait exact, car assurément Ferré a composé de la musique symphonique durant presque toute sa carrière, en même temps qu'il a composé des chansons. Nous verrons qu'il a remanié souvent ses œuvres. Toutefois il existe quand même une évolution de sa musique entre les premières chansons qui sont accompagnées au piano et les oeuvres symphoniques des dernières années. Cette thèse mettra à la fois en évidence ces changement tout en démontrant qu'il existe bel et bien des périodes chez Ferré, malgré une utilisation régulière de la musique « savante ». Nous utiliserons parfois les termes « période Chant du Monde » « période Odéon », « période Barclay », « période toscane », afin d'être plus précis en ce qui concerne les dates d'enregistrement des chansons et autres œuvres. Il n'est pas question ici d'esthétique mais de musicologie, et ces appellations nous indiqueront non seulement pour quelle firme Ferré a enregistré ; elles procureront aussi des réponses quant aux conditions de leur réalisation. Certes, chaque firme n'apportera pas à l'auteur les mêmes crédits en ce qui concerne les enregistrements. Ces appellations montreront en définitive que les « périodes » existent et qu'elles se recoupent à la fois. Ainsi nous verrons comment concevoir la musique du compositeur. Nous tenterons de comprendre comment il change de type d'écriture en fonction du support musical qu'il utilise. Nous verrons que les textes de ses chansons sont liés à la composition musicale, notamment dans les années soixante-dix lorsqu'il abandonne l'argotique en même temps qu'il arrange ses musiques de manière symphonique. Son écriture littéraire s'adapterait donc à sa composition musicale ? Nous tenterons de montrer qu'il existe chez Ferré une adéquation parfaite entre le texte et la musique.

Du fait que ces « périodes » se recoupent, nous n'avons pas entrepris d'aborder les œuvres de manière chronologique. Nous aborderons la musique de l'artiste à travers quatre grandes parties, qui elles même contiendront chacune deux chapitres. La première et la deuxième partie auront pour objet l'œuvre de Ferré sous l'angle des chansons, c'est-à-dire de la « musique légère ». C'est donc de l'auteur de chanson dont nous parlerons à moment-là. Nous verrons en quoi la chanson adopte un caractère spécifique chez lui. La troisième et la quatrième partie aborderont les œuvres plus ambitieuses, souvent symphoniques et donc « savantes ».

Si Ferré est reconnu en tant qu'auteur de chansons, quelles sont les influences qu'il a subies ? Nous verrons tout d'abord que les influences liées directement à la chanson sont quasi inexistantes. Il semble plutôt avoir été influencé par des compositeurs classiques. Doit-on alors davantage s'intéresser à l'auteur des textes ? Quel est l'univers de Ferré ? Faut-il séparer le texte de la musique ? Il y a-t-il chez lui une dimension que l'on ne retrouverait nulle part ailleurs ? Nous verrons en quoi les structures des chansons de Léo Ferré sont très particulières. Le compositeur adopte-t-il les codes traditionnels de la chanson ? Quels sont les éléments musicaux qui dénoteraient une différence par rapport à ses contemporains ? Quel est le rôle de la chanson chez Ferré ?

Ces questions nous amèneront à nous pencher sur la problématique plus générale d'un art soi-disant majeur ou mineur. La chanson est-elle un art mineur ? La musique classique est elle un art majeur ? La manière d'aborder le texte, de l'écrire, aura des conséquences sur la mise en musique. Ferré développe entre 1953 et 1970 la « diction » sur de la musique, une technique assez novatrice pour l'époque. S'il s'y emploie peu dans les année cinquante, l'enregistrement de *T'es rock coco* va révéler un genre nouveau dans la chanson française. On sait par ailleurs que l'artiste proposait ses concerts, même symphoniques, à bas prix, afin de permettre à chacun d'y avoir accès. Il y a donc un souci chez lui de rendre la musique accessible à tous. Dès lors la frontière entre la musique populaire et savante devient difficile à définir. Cette démarche se fait également ressentir à travers un très grand nombre de citations dans la chanson. Non seulement textuellement, à travers un large champ lexical qui se réfère à la musique, mais à travers des thèmes musicaux appartenant à des compositeurs. Enfin, la pratique de la musique « pop » avec le groupe Zoo en 1970 et 1971, va révéler un autre aspect dans la musique de Ferré. Cette pratique accentue une volonté de « populariser » une musique parfois plus savante que l'on ne le pense. Pour cela nous étudierons plusieurs titres « pop » de l'artiste, en particulier « La Solitude » dont le genre se mélange avec un orchestre.

Avec la musique « pop », Ferré explore de nouveaux horizons musicaux. S'il lit *Le Chien* en 1970, un long texte de plus de cinq minutes, il ira néanmoins plus loin en 1973 avec *Préface*, *Il n'y a plus rien* et *Et Basta !*, qui s'imposent dès lors non plus comme des chansons mais comme des compositions musicales à part

entière. Cette forme de déstructuration du genre chanson est d'ailleurs en contradiction avec le fait qu'il l'enregistre. En effet, l'enregistrement sonore vise à matérialiser la musique sur un support. « Le disque tue la musique » : voilà l'argument paradoxal chez un compositeur qui jouit d'un discographie abondante. La fin de notre première partie mettra donc en lumière le rapport entre l'industrie phonographique et Ferré, ce qui n'a à ce jour jamais été évoqué. Nous évoquerons également la question du cinéma chez lui, puisqu'il s'agit également d'un support sonore sous forme de bande.

Il y a, chez Ferré, deux univers qui se rejoignent mais qui sont distincts : la présence des poètes qui se réfère au monde littéraire, et celle des compositeurs qui se rattache à celui de la musique. Nous aborderons l'influence des poètes surle compositeur, avant de décrire des influences musicales qu'il a reçues. Cette réflexion sur les poètes est importante, car elle se relie à son entière démarche artistique. En effet, l'influence des poètes met en évidence un désir manifeste de se rapprocher du monde littéraire savant, démarche que Ferré suivra également pour la musique. La mise en musique de poètes comme Rutebeuf, Villon, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire ou encore Aragon révèlera aussi un moyen d'aborder la composition musicale, et nous amènera à nous pencher sur l'auteur Jean-Roger Caussimon que Ferré considérera comme un authentique poète. Caussimon tient un rôle à part dans sa carrière, et se positionne même comme son porte-parole artistique. En effet, seul ce parolier a su mettre l'accent sur la problématique que nous abordons à travers le texte *Les spécialistes*. Les influences de Beethoven, Ravel et Toscanini se révèlent majeures. Il faudra revenir à l'enfance pour comprendre certaines démarches de Ferré envers la musique légère et savante. C'est justement cette musique légère qui le conduira à entamer sa carrière dès 1947. En revenant sur ses premières chansons, nous mettrons en évidence une manière atypique d'aborder l'écriture de ce genre.

Nous pourrons alors faire le point sur la démarche de l'artiste envers la musique. Si Ferré confère une dimension symphonique à ses chansons, où doit-on la situer ? Nous pourrons également nous pencher sur une question sérieuse : quelles sont les positions de Ferré envers la musique contemporaine ? Si notre auteur aborde la chanson sous un angle particulier et s'il cherche à y apporter une touche plus « savante », qu'en est-il de la musique contemporaine ? Nous verrons

non seulement quelles sont ses positions par rapport à cette musique mais aussi en ce qui concerne le jazz et le rock. Enfin, en tant que chef d'orchestre de chansons et d'œuvres, nous verrons comment est perçu son art. Nous aurions pu aborder ce sujet plus tard, lorsque il est question de l'aspect symphonique des chansons de l'artiste, mais nous avons jugé qu'il était important de le faire ici pour une raison bien particulière. En 1975, lorsque Ferré a entrepris ses concert au Palais des Congrès à Paris en dirigeant un orchestre symphonique, la critique a cherché à comprendre ce qu'il a bien pu apporter à la musique classique. Nous avons choisi de nous positionner du côté de la chanson et nous demander pourquoi la critique n'a pas cherché à voir une évolution musicale dans le monde de la « variété ». En effet, si le compositeur propose un programme musical mêlant la chanson et des œuvres classiques, ne serait-ce pas pour donner à la chanson une dimension d'art majeur ? Cela revient à notre problématique qui établit une frontière entre musique légère et musique savante.

Après avoir abordé la musique de Ferré à travers ses chansons, nous proposerons au lecteur de le faire à partir des œuvres « savantes » en cherchant des pistes à travers son style compositionnel. Nous commencerons par étudier les première grandes œuvres qui s'étendent de 1940 à 1956. C'est dès l'âge de vingt-quatre ans qu'il compose un *Ave Maria* pour le mariage de sa sœur. Sans réellement savoir s'il s'agit de la même messe composée dans son enfance, cet élément révèle cependant qu'il compose de la musique classique bien avant une première « chanson » officielle. Cela confirme que Ferré n'aborde pas forcément la musique sous l'angle de la chanson.

À ses débuts, il propose un récit radiophonique intitulé *De sacs et de cordes*, constitué de textes et de chansons dont certaines ont été enregistrées pour la firme *Le chant du monde*. A partir de là, plusieurs interrogations se posent : *De sacs et de cordes* est-elle une œuvre à part entière ? S'agit-il plus d'un montage de chansons ? Comment doit-on considérer cette œuvre ? Nous tenterons de faire la lumière sur ce point. Ferré orchestrera ensuite quatre de ses chansons, en 1954, sur un 45-tours pour la firme Odéon. C'est la même année qu'il écrit *La Chanson du Mal Aimé*, œuvre sur laquelle nous reviendrons, et *La Symphonie interrompue*, qui dure de plus de vingt minute et est totalement instrumentale. Ferré apparaît alors comme un compositeur et non plus comme au auteur de chansonnettes.

L'année 1956 voit naître une œuvre inclassable, voguant entre un art simpliste et compliqué à la fois. Il ne s'agit pas d'un disque de Léo Ferré lui-même, mais celui de sa deuxième épouse Madeleine qui récite les poèmes du recueil de son mari *Poètes vos papiers !* Ce disque fera l'objet d'une étude, car il suscite des interrogations. Nous n'aborderons pas le ballet *La Nuit*, composé la même année, préférant l'étudier plus loin, puisque l'œuvre a été remaniée en 1983 sous le nom de *L'Opéra du Pauvre*.

La mise en musique du poème d'Apollinaire *La Chanson du Mal-Aimé* nécessite un chapitre entier. Il s'agit là d'une œuvre complexe, qui contient de très nombreuses clefs pour comprendre la musique de Léo Ferré, et occupe une place à part dans sa carrière. S'il est intéressant de caractériser le style de Ferré, l'analyse de *La Chanson du Mal-Aimé* se révèle capitale. Bien entendu, il serait fastidieux d'analyser l'œuvre dans les moindres détails, d'autant plus quelle est longue. C'est pourquoi nous avons jugé bon de nous concentrer sur une œuvre qui outrepasse les frontières de la chanson ; ainsi que sur les changements entre les versions de 1957 et 1972. Ce dernier point est significatif, car ces deux versions n'ont pas été enregistrées de la même manière.

Les années « toscanes » (1973-1993) se rapprochent des années cinquante, mais sont tout de même différentes. Si les unes et les autres ont donné naissance à des œuvres tant « savantes » que symphoniques, les années « toscanes » développent davantage un aspect de « chanson symphonique ». Nous devons justifier ce terme à travers la tendance de Ferré à arranger de simples chansons pour un orchestre symphonique. Cette période va aussi montrer distinctement ses procédés d'écriture. L'album instrumental *Ferré Muet* révèle des écritures liées tantôt à la chanson, tantôt à la musique classique. L'analyse de *« Muss es sein ?, es muss sein ! »* connaît des changements, qu'elle soit chantée ou non. Il sera ensuite intéressant d'étudier le rapport de Ferré à la chanson à travers les albums : *Je te donne, La frime, Il est six heures ici, et midi à New York, La violence et l'ennui, On n'est pas sérieux quand on a 17 ans et Les vieux copains.* Pour ces albums, nous analyserons les titres qui ressortissent le plus à notre problématique.

Si cette période symphonique met en avant un arrangement symphonique de la chanson, elle est aussi celle du retour aux grandes œuvres. C'est en 1956 que Roland Petit commande au compositeur un ballet qui sera intitulé *La Nuit*.

Comme il paraît trop long à certains critiques, on demande au compositeur de couper certains passages. Il refuse catégoriquement. Cette œuvre, qui fait l'objet d'une publication en livre, ne sera hélas plus représentée. Ferré la reprend pour en faire *L'Opéra du Pauvre* en 1983. Il y ajoute des chansons et des textes. Nous verrons en quoi cette œuvre se rapproche de *De sacs et de cordes*, notamment à travers les chansons qu'elle reprend. Nous tenterons également de proposer une analyse de cette œuvre, qui a souvent été difficile à comprendre pour l'auditeur, par sa richesse et la quantité d'éléments qu'elle comporte. Nous étudierons également le triple album paru en 1982 *Ludwig, L'imaginaire, Le Bateau Ivre* comme étant une œuvre à part entière. Sa construction englobe trois univers très présents chez lui et que nous aurons abordés précédemment : Beethoven, la poésie surréaliste et Rimbaud. Une autre œuvre instrumentale doit susciter nos interrogations : *Le Chant du Hibou*. Sonate en trois mouvements, ce morceau montre que Ferré a une très bonne connaissance de la musique classique. L'analyse le confirmera et nous éclairera sur sa capacité à quitter entièrement le milieu de la chanson française. Enfin, l'analyse du poème de Rimbaud, *Une Saison en enfer* révèlera un genre rarement abordé chez Ferré, mais qui se rapproche du texte parlé : la psalmodie. On précisera qu'il ne s'agit pas vraiment d'une mise en musique et que cette œuvre reste particulière.

En ce qui concerne la musique de Léo Ferré, les ouvrages sur ce sujet sont peu nombreux, voire inexistants. Ses œuvres classiques sont très peu évoquées, et lorsqu'elles le sont, c'est de manière superficielle. Quelques articles isolés commentent sa musique, mais aucune recherche sérieuse n'a été entreprise jusqu'à présent. Les articles de presse sont un précieux témoignage sur l'artiste et son temps. En ce qui concerne notamment *La Chanson du Mal Aimé* et le compositeur, ce sont d'importants documents, car ils permettent de confronter les opinions et critiques des différentes époques. Le problème est que Ferré a fait l'objet de nombreuses études littéraires, mais de peu de recherches musicales. C'est un grand manque. La présente étude est certainement la première réelle recherche musicologique. Cependant, il y a une source très intéressante pour ceux qui s'intéressent à la musique de Ferré : *Les Cahiers d'études* évoquent fréquemment les aspects musicaux de ses œuvres. Le cahier n° 5 (automne 2000) est entièrement consacré au thème de la musique. Nous en tirerons profit. Le

bulletin d'information *Les copains de la neuille*, par ailleurs, ne se limite plus aux actualités autour de Léo Ferré, mais propose, depuis peu, des articles. Il semblerait que cette revue aborde aussi l'aspect musical de l'œuvre de Ferré.

À vrai dire, la musique de ce dernier suscite un intérêt croissant, et cela pour plusieurs raisons. Il est aujourd'hui plus facile de se procurer les partitions de l'artiste, puisque La Mémoire et la Mer et Les Nouvelles Éditions Méridians ont publié l'intégralité de ses chansons en 1999. Nous restons ici dans le domaine des chansons, quoique *La Chanson du Mal Aimé* et les chansons symphoniques de la « période toscane » s'y trouvent en réduction pour voix et piano. Mais il faut également savoir que les « grandes » œuvres de Ferré sont rééditées en CD par les éditions La Mémoire et la Mer. En effet chaque année, Mathieu Ferré[4], fils de l'artiste, propose de nouveaux enregistrements inédits. Ainsi la première représentation de *La Chanson du mal Aimé* à Monaco en 1954 est disponible depuis l'année 2005.[5] La « période Odéon » est rééditée grâce à la loi du domaine public, que Mathieu Ferré exploite afin de reconstituer, à terme, l'intégralité des enregistrement de son père. Il est donc évident que la musique de Ferré suscite de plus en plus d'intérêt, et nous espérons que la présente étude y contribuera.

Les disques vinyle originaux, ainsi que leurs pochettes, ont été d'une grande aide pour notre recherche. Il existe malheureusement peu de documents vidéo montrant l'artiste dirigeant un orchestre symphonique ; mais cette lacune devrait prochainement être comblée grâce à un DVD édité par La Mémoire et la Mer. Le concert de 1975 au Palais des Congrès n'a pu paraître en DVD, mais il a fait l'objet, en son temps, d'une diffusion sur la deuxième chaîne de télévision. Nous avons pu nous en servir pour connaître comment Ferré dirigeait. Le seul extrait disponible le montrant à la tête d'un orchestre figure sur le DVD *Thank You Ferré*[6]

Nous avons, d'autre part, pu utiliser le fonds audiovisuel de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) pour auditionner les nombreux entretiens radiophoniques conservés par cet organisme. Cette source d'information a permis de préciser certaines dates, entre autres données utiles.

[4] Fils de l'artiste.
[5] FERRÉ, Léo, *La THE Intégrale 1954*, CD La Mémoire et la Mer 9952/53, 2005.
[6] FERRÉ, Léo, in *Thank You Ferré*, DVD, Cat Production, Dorian Films, 2002.

En ce qui concerne l'analyse de *La chanson du mal Aimé*, nous avons mis à contribution une bibliographie assez abondante concernant Apollinaire. Il existe de nombreuses analyses de *La Chanson du mal Aimé*, quelquefois très fantaisistes. Certaines d'entre elles éclairent la mise en musique de Ferré.

Enfin, il n'est pas toujours facile de délimiter la musique « populaire » et « savante » au sein de l'œuvre de Ferré. Ce dernier pratique de nombreux genres ; c'est pourquoi nous avons cru bon de rappeler les définitions de certains termes, en nous référant à des dictionnaires, littéraires ou musicaux.

PREMIÈRE PARTIE

UN GENRE NOUVEAU DANS LA CHANSON

CHAPITRE PREMIER

L'ART DE LA CHANSON

Léo Ferré est aujourd'hui reconnu essentiellement pour ses succès populaires, qu'il a composés pour lui-même et d'autres interprètes. Pourtant son parcours est peu conventionnel, puisqu'il est le premier à avoir changé les codes traditionnels de la chanson afin d'y apporter une dimension plus savante. Pour cela, il propose de construire des structures abandonnant l'alternance des couplets et des refrains, mais aussi d'arranger ses chansons pour l'orchestre symphonique.

Il serait réducteur de considérer que Ferré a uniquement voulu quitter les structures de la chanson traditionnelle en proposant des arrangements savants, d'autant plus qu'il a longtemps été épaulé par d'autres arrangeurs. Nous verrons que son premier souhait a été d'écrire de la musique savante, et qu'il s'orienta vers la chanson à la fin des années quarante pour des raisons alimentaires. On retrouvera souvent, dans ses compositions, deux lignes mélodiques, l'une au chant, l'autre dans la partie de piano. Par la suite, la deuxième ligne mélodique sera souvent confiée au hautbois et à la clarinette dans les arrangements symphoniques. Ferré utilise la technique du contrepoint dans ses chansons, c'est en cela que nous voyons déjà qu'il compose de manière « classique ». Pour commencer, nous étudierons certaines de ses chansons qui se rapprochent le plus de la méthode traditionnelle. Nous reviendrons également sur les influences musicales que des compositeurs de musiques classiques ont exercées sur Ferré. Hormis Charles Trenet, il ne semble guère avoir été inspiré par les auteurs de chansons ou même par les chansonniers du XIXe siècle. Il dira lui-même :

> « Vous savez les monstres sacrés de la chanson française, je ne me mêle pas à ça. Il n'y en a pas beaucoup, non ? Les monstres sacrés il en faudrait plusieurs pour en parler. Il y'en a qui chantent des trucs pas terribles. Il y a un grand auteur de chanson qui a tout découvert, une nouvelle façon d'écrire en 1936-1937, il s'appelle Charles Trenet. Ca c'est un grand chanteur. Il y a eu aussi, deux ou trois auteurs puis après il y a eu Brassens qui était un auteur qui écrivait comme avant et puis Brel mais il était Belge. »[1]

[1] FERRÉ, Léo, Interview sur Radio Bleue, 1990.

Ces propos sont intéressants, car ils montrent en quoi les grands artistes de chanson française sont rares à ses yeux. Cela traduit un désintérêt évident pour la musique dite de variété. Toutefois, Ferré avouera à plusieurs reprises avoir été touché par celle des Beatles. Ses chansons présentent de multiples facettes : passant du simple accompagnement au piano à l'orchestre de variété ou à la musique pop, elles connaissent, dans chacun des cas, des déstructurations et des ambiguïtés au niveau du style. Ferré a pratiqué la musique de variété notamment en composant *Le piano du pauvre* ou encore *Jolie Môme*. Un article récemment retrouvé montre qu'il a écrit des chansons de variété et que celles-ci sont alimentaires :

> « Il y a deux ou trois chansons qui me font vivre parce qu'elles sont *dansées*. Ce sont : *Paris Canaille, Le Piano du pauvre* et *Les Amoureux du Havre*. Elles sont *dansées* parce qu'écrites sur des rythmes dits de danse. Je ne l'ai pas fait à dessein, mais je ne le regrette pas. Les paroles de ce genre de chansons n'ont aucune importance. Le succès de *Paris Canaille* est dû au mètre très court, « quatre pied » et à une coloration spéciale parole et musique sur le schéma Paris, toujours très considéré. *Le Piano du pauvre*, c'est l'accordéon. Parlez de l'accordéon, en France, et vous êtes écouté »[2].

Bien qu'alimentaires, il affirme qu'elle n'ont pas été composées « à dessein ». Cela signifie-t-il qu'il n'y a pas de barrière entre la musique « dansée » et la musique « classique » dans sa démarche ?

I. L'art de la chanson

Avant de revenir sur les débuts de Ferré dans la prochaine partie, nous verrons en quoi les périodes Odéon et Barclay se différencient. La chanson doit-elle être forcément chantée ? Les structures couplet-refrain sont-elles indispensables ? La chanson peut-elle inclure des éléments propres à d'autres styles ? Enfin, la chanson conserve-t-elle le même esprit que par le passé ?

[2] FERRÉ, Léo, « Réflexions d'un artiste mineur », in *Les copains de la neuille*, n° 13, automne/hivers 2007/2008, La Motte Servolex, p. 22.

La musique semble être omniprésente dans l'esprit de Ferré, et cela se caractérise par un champ lexical *ad hoc*. La musique savante et populaire est non seulement citée verbalement et musicalement dans ses chansons, mais elle peut aussi s'orienter vers la diction et prendre une dimension théâtrale se rapprochant de certaines formes de musique classique. La voix parlée de certaines chansons que nous étudierons pourrait se rapprocher de la démarche d'Arthur Honegger dans *La Danse des morts*.

1. Léo Ferré : auteur de chansons

À l'époque des premières chansons de Ferré, seule sa rencontre avec Trenet semble l'avoir intéressé. En effet, celui que l'on surnomme « le fou chantant » est un prestigieux modèle pour lui, sous l'angle tant des paroles que de la musique. Ferré a fait entendre à son aîné quelques titres lors de leur rencontre dans les années quarante, et Trenet lui a dit :

> « C'est très bien ce que vous écrivez, mais je dois vous dire que vous ne chanterez jamais vous-même vos chansons ! »[3].

Voilà dévoilé quelque peu, déjà, le rôle de compositeur qu'aura Ferré au détriment d'une carrière de chanteur. Il semblerait qu'à cette époque, Edith Piaf eut aussi une assez forte influence sur Ferré. Elle chantera d'ailleurs un de ses titres, *Les amants de Paris*, co-écrit avec Eddy Marnay[4].

Il est difficile d'énumérer toutes les influences qui ont agi sur Ferré dans le domaine de la chanson, pour la simple raison qu'il en parle très peu et qu'il ne s'intéresse pas tellement à ce milieu. Ce qu'il écoute surtout, c'est de la musique classique. On retrouve dans son écriture des harmonies fauréennes (le *Requiem*), avec de nombreux accords de septième et de neuvième, et dans ses tournures mélodiques l'élégance très française d'un Massenet (*Cendrillon*).

[3] LACOUT, Dominique, *Je parle pour dans dix siècles*, Paris, Éditions Carpentier, 2003, p. 27.
[4] PIAF, Edith, *Les Amants de Paris*, in Collection Patrimoine, CD Patrimoine, PS 807, 2004.

Dans les années quarante, Ferré, s'accompagne au piano non seulement sur scène, mais aussi sur ses premiers disques, sans doute pour des raisons financières. Son premier enregistrement officiel paraît sous le label Chant du Monde et date de 1950[5]. Cet enregistrement inaugure une série de six 78 tours, dont les titres seront réenregistrés en 1953, en microsillon, pour la même firme. Curieusement, Ferré ne choisit pas de les réenregistrer avec un orchestre, mais toujours en s'accompagnent au piano. On a longtemps pensé que les versions des 78 tours étaient les mêmes que celles du 33 tours 25 centimètres. Nous verrons avec quelle insistance le compositeur les reprendra tout au long de sa vie, comme si ces chansons de jeunesse constituaient un condensé de son œuvre ou de son message. La période Odéon, qui débute en 1953, présente également des chansons d'une certaine spontanéité, qui nous éclairent au sujet des formes stylistiques et musicales utilisées par l'artiste.

La revue *Chorus*, dirigée par Frédéric Hidalgo, a consacré en 2003 un dossier spécial à Ferré. Elle a d'emblée mis en lumière son style répétitif, en insistant sur le fait que son écriture musicale était non seulement « verticale » mais aussi « horizontale »[6]. Cela expliquerait pourquoi Jean-Michel Defaye qualifie parfois le style symphonique de Ferré comme étant « désordonné »[7].

En effet, en 1954 dans *Notre Dame de la Mouise* et *Mon p'tit voyou*, l'accompagnement composé par Ferré suffirait à lui seul pour faire une œuvre musicale. La voix semble presque de trop ! Sans doute le compositeur ne pense-t-il pas à écrire de la chanson quand il conçoit lui-même ses arrangements musicaux. Dans la période symphonique (de 1973 à 1992), le hautbois, la clarinette ou les cordes jouent en solo une mélodie souvent en mouvement contraire par rapport à la ligne de chant.

[5] FERRÉ, Léo, *La Chanson du Scaphandrier*, 78-tours Chant du Monde, PM1574, 1950.
[6] HIDALGO, Frédéric, Spécial Léo Ferré, in Chorus, Hors Série, Brezolles, Éditions du verbe, Été 2003.
[7] DEFAYE, Jean-Michel, entretien avec François Parain et Stéphane Oron, in Cahiers d'études numéro 5, Nantes, Les éditions du Petit Véhicule, 2000, p. 80.

2. Brel-Brassens-Ferré

Les accompagnements au piano sont, en revanche, bien plus épurés. En cela, nous pouvons déjà noter une ambiguïté. Ferré ne semble donc pas être un auteur de chansons comme les autres. Frédéric Hidalgo le soulignera en comparant notre auteur à Brassens et Brel :

> « Brassens, l'intemporel, en dépit de sa tendance à jouer les moyenâgeux, qui nous a inculqué le refus de tous les conformismes (y compris celui d'être un brassenssolâtre lorsque ce qualificatif adopte une tournure exclusive). Brel le contemporain, qui nous a enseigné la nécessité d'"aller voir", toujours et en toutes circonstances, pour ne jamais se suffire de certitudes toutes faites. Et Ferré les deux à la fois – intemporel et contemporain – parfois même le nez collé à l'actualité et prenant néanmoins date pour dans dix mille ans ». [8]

Certes, Frédéric Hidalgo met l'accent sur l'aspect littéraire plutôt que musical ; mais dans un art comme celui de la chanson, l'un ne va-t-il pas nécessairement de pair avec l'autre ?

En effet, Ferré c'est « les deux à la fois », le texte qui va avec la musique. C'est le texte d'une chanson, mais aussi un univers poétique, et un roman, *Benoît Misère*. C'est la musique des chansons, et aussi celle des arrangements symphoniques. Tout un monde s'est construit et déconstruit dans un enchevêtrement de facettes multiples. Comparé à Brel ou Brassens, il va proposer l'œuvre la plus abondante. Sa carrière discographique s'étend de 1950 à 1992, mais il est le seul de ces artistes à ne pas éditer ses disques pour la firme Philips. Il est fort probable qu'avec cette dernière firme, il aurait été obligé de se confiner à l'habituelle chanson de variété. La firme en question n'aurait sans doute pas laissé Ferré diriger entièrement les arrangements de certaines de ses chansons, comme il a pu le faire chez Odéon et Barclay.

Louis-Jean Calvet suggère une comparaison qui confirme l'idée d'une polyvalence chez Ferré :

---

[8] HIDALGO, Frédéric, in Chorus, *Spécial Léo Ferré*, Brézolles, Éditions du Verbe, Été 2003, p. 4.

« Avec Brassens, je n'étais jamais déçu, jamais surpris non plus : j'allais à ses disques comme on se rend à un restaurant dont on sait que la cuisine y est toujours excellente, mais sans attendre que le chef invente un nouveau plat, une nouvelle sauce. *Le Gorille, Hécatombe, La Mauvaise Réputation, L'Auvergnat,* tout Brassens en effet était déjà dans ses premières chansons, et aller ensuite décliner ses thèmes, ses sources d'inspiration, avec bien sûr d'énormes réussites, de petits bijoux parfois, mais sans surprendre. Brassens faisait du Brassens, et c'était bien, c'était rassurant, confortable.

Rien de tel chez Ferré, ce spécialiste du contrepoint et contre-pied, qui nous surprenait sans cesse, à chaque disque, à chaque titre, qui pouvait aussi bien nous faire aimer un vers, une image, que nous emballer sur une provocation ou nous faire partager une indignation, nous plonger dans la rêverie ou nous jeter dans la rue. J'ai appris à jouer de la guitare pour chanter Brassens, mais si je n'ai jamais songé à composer des chansons j'aurais aimé écrire comme Ferré, même lorsqu'il écrivait pour ne pas dire grand-chose et se laissait emporter par la sonorité de ses mots, par le rythme de ses phrases. Deux univers, donc, aussi différents qu'il est possible de l'être, et qui ont longtemps été mes deux références dans la chanson française ». [9]

Louis-Jean Calvet joue sur les mots, lorsqu'il parle de « contrepoint » et « contre-pied ». Il montre ainsi comment Ferré s'est distingué en écrivant une musique plus complexe que celle qui est en général réservée à la chanson française. Ces lignes mettent en évidence la nature classique de la musique de Ferré. En regardant de plus près la carrière de notre artiste, on remarque qu'il s'est essentiellement limité à la « chanson » durant les années où il vivait avec Madeleine Rabereau, sa seconde épouse. Marié à partir de 1952, il écrira quelques œuvres savantes et des arrangements, avant d'entrer dans la période des chansons à forme déstructurée. Il composera à nouveau des arrangements à partir de1971, soit seulement trois ans après sa séparation avec Madeleine. Cette dernière étant « metteur en scène », on devine qu'elle aura conseillé à son mari de se consacrer uniquement à la chanson pour poursuivre sa carrière avec succès, et trouver des interprètes.

[9] CALVET, Louis-Jean, *Léo Ferré*, Paris, Flammarion, 2003, p.10-11.

3. Entre concessions et arrangeurs

L'un des problèmes majeurs, pour Ferré, aura été d'avoir à négocier avec sa maison de disque. En effet, deux contraintes expliquent le caractère musical de certaines chansons. En premier lieu, les techniques d'enregistrement étaient limitées dans les années cinquante. Il semble que pour Ferré, la firme Odéon n'ait pas été à la hauteur à ce point de vue. Il insinue que la voix pouvait être déformée, donc la musique aussi. Il dira au sujet de la chanson *Le Pont Mirabeau*, enregistrée en 1953 :

> « Je crois qu'il y a des marques de disques, et des gens qui faisaient des choses mieux que ça du point de vue de l'enregistrement. Je pense ! La voix est un peu déformée. La prise de son ! »[10]

L'autre contrainte n'est pas moindre. Il s'agit du choix imposé d'orchestres appartenant souvent à la firme de disques. Il est vrai qu'Eddie Barclay attendra plusieurs années avant de confier l'orchestre à celui qu'il ne considérait longtemps que comme un simple interprète. Dans ce cas, comment se fier à l'arrangement ? Comment analyser chacune des chansons ? Seule la ligne mélodique chantée devrait-elle être prise en compte pour l'analyse ? Veillons à ne pas mélanger les œuvres arrangées par ou bien pour Ferré :

> « C'est la galère d'écrire l'orchestration, parce que j'écris tout, toujours, depuis des années maintenant. Avant je ne le faisais pas, j'avais la flemme. Je travaillais avec un arrangeur qui s'appelle Defaye, qui est très bon musicien qui, la plupart du temps, faisait les choses comme il faut. Vraiment ! C'était évidemment, très bien, parce qu'il apportait quelque chose en dehors de moi à ce que je faisais avec les musiques et à ce mariage avec les paroles, où il faut une liaison musicale, sans que ce soit trop débordant ». [11]

Cet extrait d'interview témoigne implicitement du malaise qui peut surgir dans le tandem chanteur/arrangeur. Même s'il s'investit dans ses orchestrations, Ferré pointe le problème de la musique ajoutée par l'arrangeur. Ainsi il est difficile, pour nous, de faire la part des choses. En écoutant les arrangements de

[10] FERRÉ, Léo, Interview Radiophonique, *Une nuit avec Léo Ferré*, France Culture,1988.
[11] FERRÉ, Léo, Interview sur Radio Suisse Romande, 15 février 1980.

Defaye, on se rend compte que ce dernier était imprégné par la ligne mélodique de Ferré : ses arrangements restent, en effet, très proches de la substance musicale initiale. La publication des bandes de travail piano/voix inédites et destinées à l'arrangeur attestent que Defaye n'a pas modifié les accords et les rythmes de base proposés par Ferré[12]. On ne pourrait pas en dire autant de tous ses autres arrangeurs.

Si en effet l'on compare les arrangements de Ferré avec ceux de son pianiste Paul Castanier (de 1958 à 1973), on remarque qu'il s'agit d'une tout autre démarche musicale. Plus qu'une simple interprétation des accords et des lignes mélodiques de base, Castanier arrange aussi les chansons à sa manière. Les enregistrements en public de cette époque témoignent d'un esprit d'improvisation : deux concerts ne semblent jamais se dérouler de la même manière. Musicien non-voyant, Castanier semble avoir la mentalité d'un pianiste de style classique, notamment lorsqu'il inclut des motifs empruntés à Mozart ou Bach dans les chansons de Ferré. Durant toutes ces années, il démontre le véritable challenge que représente la mise en valeur des mots et de la poésie :

> « Un jour, Léo et Popaul[13] travaillaient à l'élaboration d'une nouvelle chanson devant moi, Popaul disait à Léo : « Fredonne » et il improvisait ; et c'était une discussion sur un bémol par-ci, un ton plus haut par là. Ça communiquait farouchement entre eux ». [14]

L'improvisation est une chose ; peut-on penser que les textes de Ferré influaient sur la musique de Castanier ? Le pianiste, en tout cas, savait aussi citer Bach, Mozart, Beethoven[15].

Outre l'accompagnement au piano par Castanier ou lui-même, Ferré se munissait des bandes d'orchestre. Pour des raisons d'économie, il ne lui était pas possible de toujours engager des musiciens.

---

[12] FERRÉ, Léo, *Maudit soient-ils !,* CD La Mémoire et la Mer, 10016/17, 2005.
[13] Surnom de Paul Castanier auprès de ses proches et ceux de Léo Ferré.
[14] OLIVIER, Philippe, *Dans les pas de Léo Ferré*, Nantes, Éditions les 3 Orangers, 2003, p. 23.
12 FERRÉ, Léo, *Sur la scène*, 2 CD La Mémoire et la Mer, 10038/39, enregistrements de 1973, édité en 2001. On y trouve plusieurs titres où Paul Castanier insère des thèmes de musique savante.

4. Un style à part

Ferré déconstruit la chanson française lorsqu'il quitte le schéma couplet/refrain. Il va même plus loin, quand il adapte ses musiques à des styles plus poétiques que musicaux. Dans *Les assis* de Rimbaud, par exemple, il déclame le poème avant de passer au registre musical de la chanson. Ce titre caractérise bien la démarche souvent employée par Ferré : linéarité, voix chantée, voix parlée. Ferré, semble-t-il, cherche à introduire dans un art populaire le côté savant de la musique, non seulement à travers les paroles, mais aussi en usant de citations musicales. En 1960, *Est-ce ainsi que les hommes vivent ?* révèle une technique aboutie du texte parlé, cependant cette technique n'a pas été inventée du jour au lendemain. Il faut revenir au début des années cinquante pour déceler les premiers essais dans cette direction.

Si l'on prend l'exemple de la chanson *Vitrines*, datant de 1953, nous constatons que sa musique s'articule autour de trois thèmes selon une structure répétitive. Une structure que l'on pourrait noter :

A-B-C - A-B-C - A-B-C - A-B-C

Ou encore (C = couplet, R = refrain) :

Intro – C – R - Intro – C – R - Intro – C – R - Intro – C – R

Il s'agit ici de montrer de quelle manière Ferré se sert d'une introduction suivie d'un couplet et d'un refrain.

La première partie, que l'on nommera A, semble servir d'introduction aux deux suivantes. Le texte parlé donne la situation initiale, en formulant un avis personnel dans le dernier vers :

A1 : « Y'en a vraiment pour tous les goûts »
A2 : « Parole de Léo Ferré »
A3 : « En attendant d'avoir vingt ans »

A4 : « Où l'on m'étend le poil se lasse »

La suite du texte (partie B) consiste en une simple description de ces vitrine, en un style assez chromatique, ce qui donne une impression de détachement. Enfin, ce qu'on pourrait appeler le refrain (partie C), apparaît dans une tout autre mélodie et de manière ralentie. Nous reproduisons en annexe les trois parties A- B et C (Annexe 1-2 et 3)

Cet exemple illustre la distance prise par Ferré par rapport à la chanson linéaire, ou à couplet/refrain, et ce dès 1953.

Ferré aurait pu se limiter à la chanson ordinaire de variété, mais il ne semble pas y tenir, comme le montre cet extrait de « Musique Byzantine » :

« Je ne pense pas que la chanson actuelle puisse s'accommoder de l'atmosphère Weill. Il en est qui font du Kurt Weill, c'est mauvais et sans lendemain ». [16]

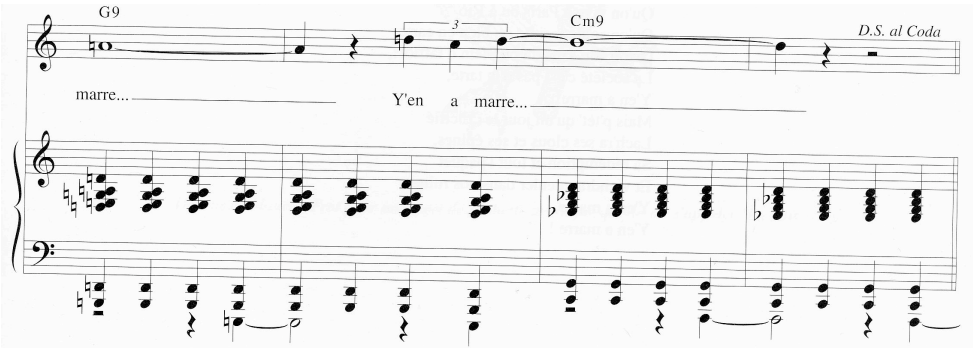
Il est vrai que les chansons de Ferré se dirigent souvent vers une forme plus savante de la musique. Dans leur déstructuration, elles peuvent d'ailleurs être comparées à d'autres arts, comme le fait Robert Belleret :

« "Mon piano" est un peu à la chanson ce que le cubisme est à la peinture, une destruction des formes. »[17]

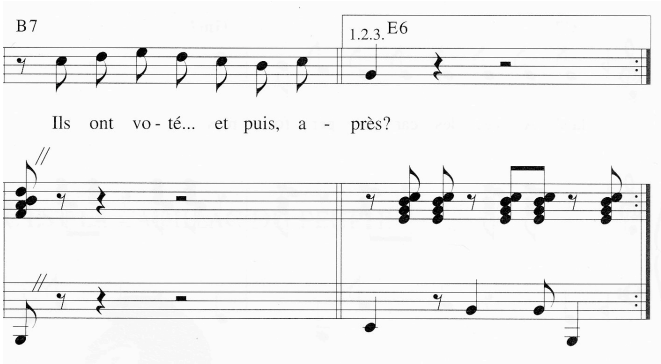
Les exemples de chansons à structure répétitive sont multiples chez notre auteur, et revêtent diverses formes. Il s'agit de chansons ignorant l'alternance entre un couplet et un refrain. Il y a souvent une mélodie récurrente, sur des couplets qui se suivent. Beaucoup d'entre elles sont chantées, comme *La chanson triste, La vie moderne,* ou *Ils ont voté*. Louis-Jean Calvet pensait que *Y'en a marre, Les temps difficiles*, qui sont également des chansons répétitives ne s'écoutaient pas pour des raisons purement esthétiques. Cela est défendable, car les orchestrations sont ancrées dans le style des années soixante, mais elles proposent une répétitivité déconcertante. Des titres comme *La vie moderne, Y'en*

[16] FERRÉ, Léo in FROT, Maurice, *Je ne suis pas Léo Ferré*, Rodez, Fil d'Ariane Éditeur, 2003, p. 217.
[17] BELLERET, Robert, Léo Ferré, *Une vie d'artiste*, Arles, Éditions Actes Sud, 1996, p. 353.

a marre ou *Ils ont votés* présentent à chaque couplet une conclusion que l'on pourrait qualifier de faux refrain.



1 : Le faux refrain de la chanson *Y'en a marre*.

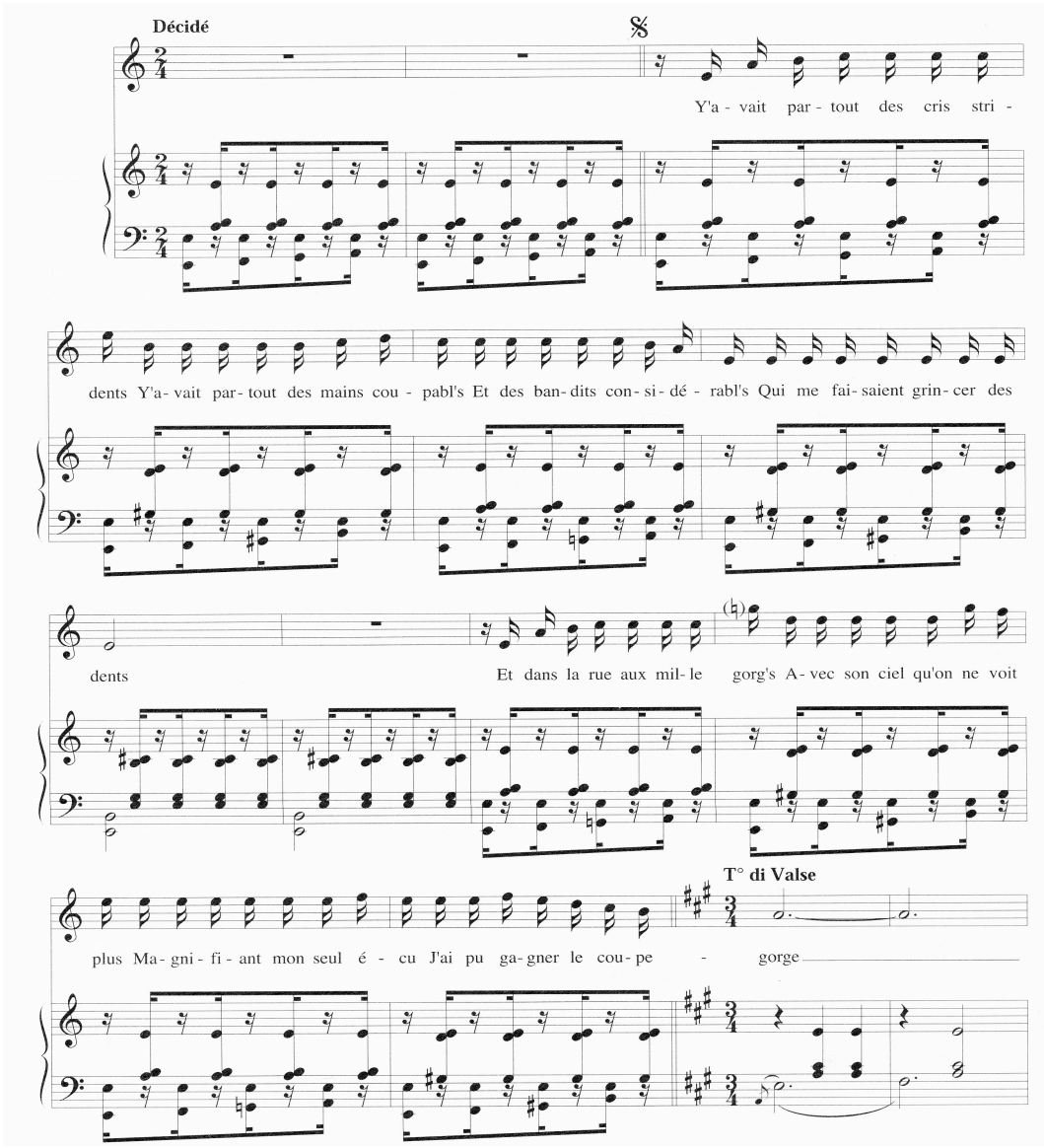


2 : Le faux refrain de la chanson *Ils ont votés*

À l'inverse du *Boléro* de Ravel, ces chansons n'évoluent pas vers une orchestration plus riche au fur et à mesure des répétitions, à croire que le texte doit être mis en avant au maximum. Plus tardivement, *Psaume 151* ou *Écoute-moi* auront des arrangements évoluant au fil des répétitions.

En revanche, Ferré est certainement le premier, à cette époque, à enregistrer des chansons intégralement parlées. La chanson *T'es rock Coco*, en 1962, n'est en fait que l'aboutissement des tentatives précédentes. *L'inconnue de Londres*, en 1950, proposait déjà la même structure que *Vitrines*.

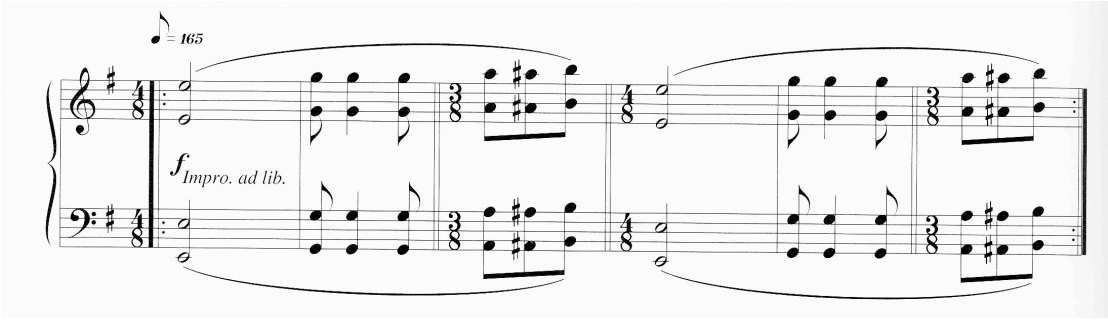
La première partie est chantée sur peu de notes et semble presque parlée.



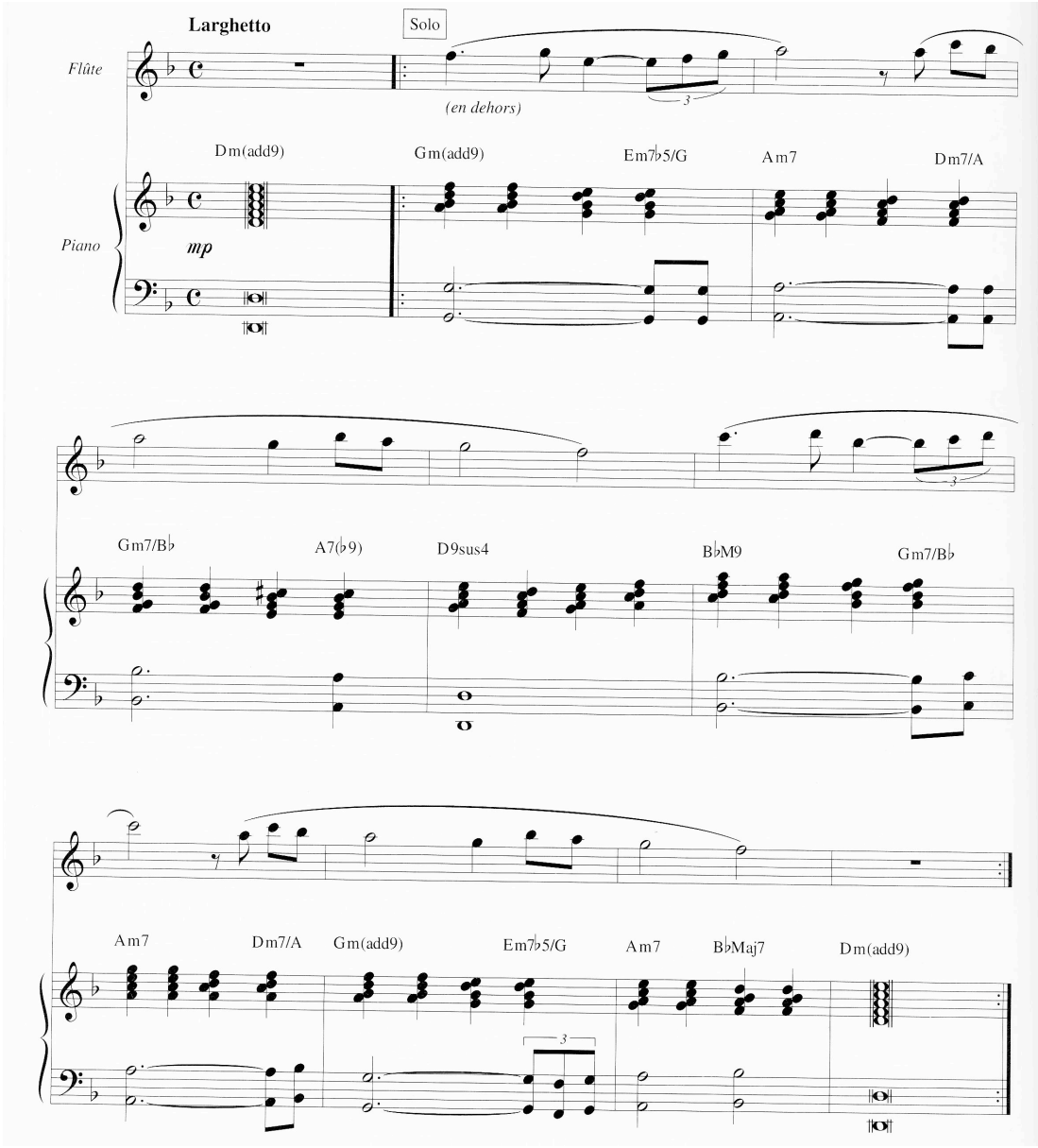
En 1953, *Vitrines* est le premier titre introduisant une voix parlée. Par la suite, ce procédé sera appliqué entre les couplets, notamment dans *Le Guinche* ou encore *La vie moderne*, afin de conférer à la chanson une coloration théâtrale.

En 1972, Ferré réalisera une nouvelle version de *La vie d'artiste*, parlée cette fois-ci, avec un thème improvisé. L'une des raison de la reprise de ce titre est que certains droits sur la musique originale reviennent à sa deuxième femme. Il est étonnant de constater qu'il choisisse de recomposer ce morceau avec une voix parlée. Cette technique est également utilisée auparavant avec *Le chien* en

1970, *Le conditionnel de variété*, ou encore *La solitude* en 1971. Ces titres, qui respectivement durent 3’33’’, 6’52’’, 4’54’’ et 5’19’’, seront enregistrés sur la base d’un unique thème pour chacune. Nous reproduisons ci-dessous les thèmes de ces chansons.



Thème *Le chien*



Thème *La solitude*

5. Changements des codes de la chanson française

Dans le processus de déstructuration, la chanson connaît une exception chez Ferré : le style récitatif. En 1969, dans la chanson *La révolution*, Ferré insère des dialogues entre les différents couplets. Il y a donc alternance de couplets et de « ponts » parlés, avec absence totale de refrain. On pourrait qualifier ces intermèdes parlés de faux refrains. Il est vrai que la chanson explore des formes peu traditionnelles avec Ferré ; ses longs textes parlés ont même été perçus comme les prémices du rap, ce qui est certainement fort exagéré !

Il est également vrai que les chansons de Ferré sont des plus déconcertantes, car elles naviguent très souvent entre un art musical savant et populaire. Si l'on se penche sur la totalité de ses textes, on perçoit tout de même une évolution entre les deux manières d'écrire. En effet, Ferré quitte l'écriture argotique dans les années Toscane, et cela dans le but de mieux servir l'arrangement symphonique. Les chansons des années cinquante et soixante sont beaucoup plus légères quant au texte. Toutefois, leurs structures et les lignes mélodiques sont souvent inattendues et ne correspondent pas au schéma habituel couplet/refrain. Même dans la répétition, Ferré trouve le moyen d'enrichir sa composition. Un seul thème avec une voix parlée ressemble fort à une répétition accentuée, mais plus encore, à une œuvre souvent plus longue qu'une simple chanson comportant des codes bien spécifiques. Calvet souligne, non sans raison, que Ferré n'était autre qu'un explorateur des genres musicaux et qu'il faisait sans cesse de nouvelles trouvailles[18]. Effectivement, il s'est essayé à tous les genres savants : symphonie, opéra, oratorio, ballet, concerto etc…

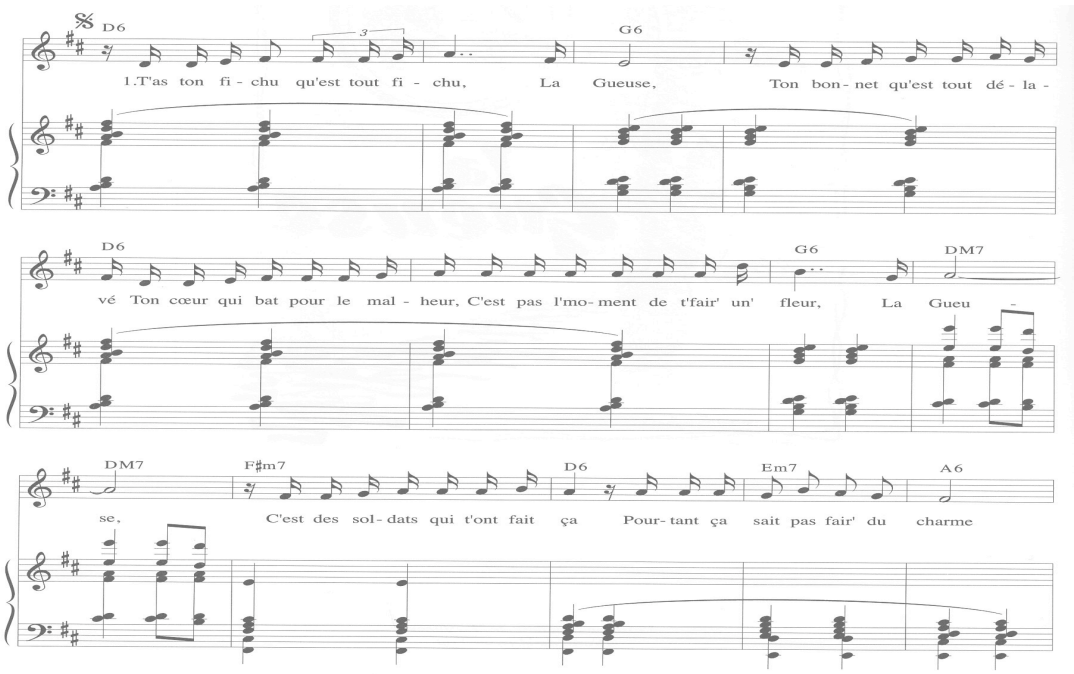
Cependant, distinguer nettement les « chansons » et les « musiques » de Ferré serait une erreur, car elles ont entre elles d'étroits rapports en ce qui concerne le système compositionnel. Ferré est influencé par Beethoven, mais aussi par Debussy et Ravel. Cela signifie qu'il tend à mélanger une touche de romantisme avec les dissonances de septième ou de neuvième. Comment alors situer Ferré dans le milieu de la chanson française ?

[18] CALVET, Louis Jean, *Léo Ferré*, Paris, Flammarion, 2003, p.7-8.

Les accords de septième majeurs et mineurs, ainsi que ceux de quinte et sixte, caractérisent déjà le système compositionnel de Ferré au début de sa carrière : *L'Homme, Graine d'Ananar* et *Barbarie* en sont des exemples parmi tant d'autres. Il arrivera même souvent à Ferré de proposer la septième ou la neuvième à la basse, ainsi dans *La gueuse*. C'est en ceci que Ferré se rapproche de certains compositeurs de mélodies de la fin du XIXe siècle et du début du XXe. Son écriture musicale est celle d'un « mélodiste ». Ses mises en musique de Verlaine ont des teintes qui rappellent Fauré, voire Debussy. Claude Martinet relève tout simplement, dans les *Cahiers d'études*, que les chansons de Ferré sont d'inspiration « classique » :

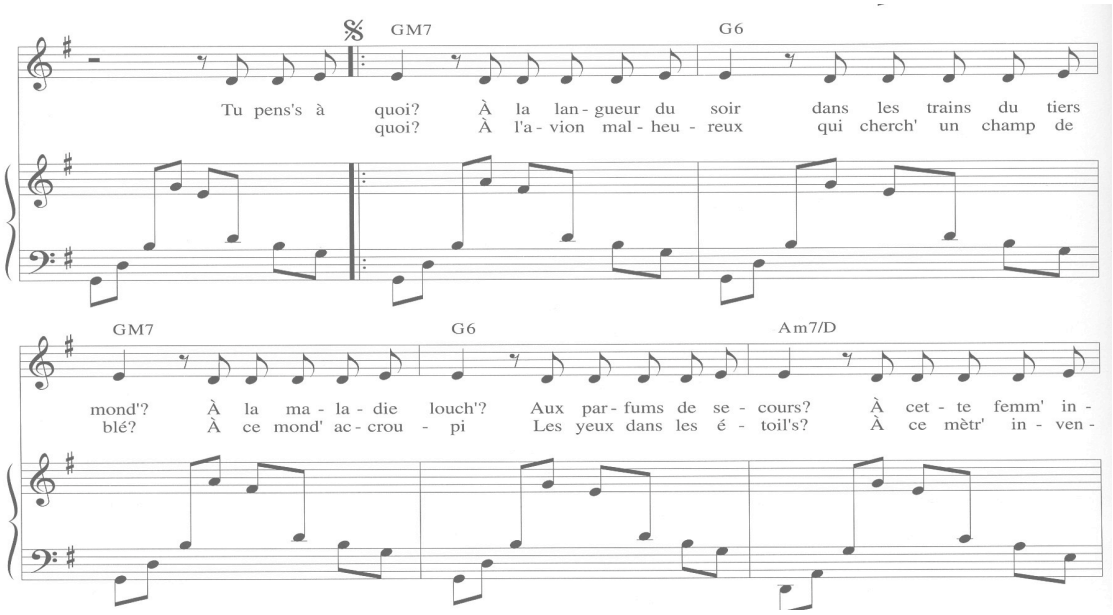
> « Certaines de ses chansons pourraient avoir été écrites par Fauré jeune. Il y a un certain nombre de mises en musique de poèmes, qui typiquement ne sont pas des chansons mais sont des mélodies au sens où l'on emploie ce mot par la musique française du dix-neuvième siècle c'est-à-dire Fauré, Debussy, Duparc. »[19]

L'extrait de *La gueuse* ci-dessous met en évidence une certaine complexité de l'harmonie et un bourdon en *ré* majeur dans les basses, assez rares dans la chanson traditionnelle de l'époque (1958) et s'apparentant plutôt à une musique savante[20].

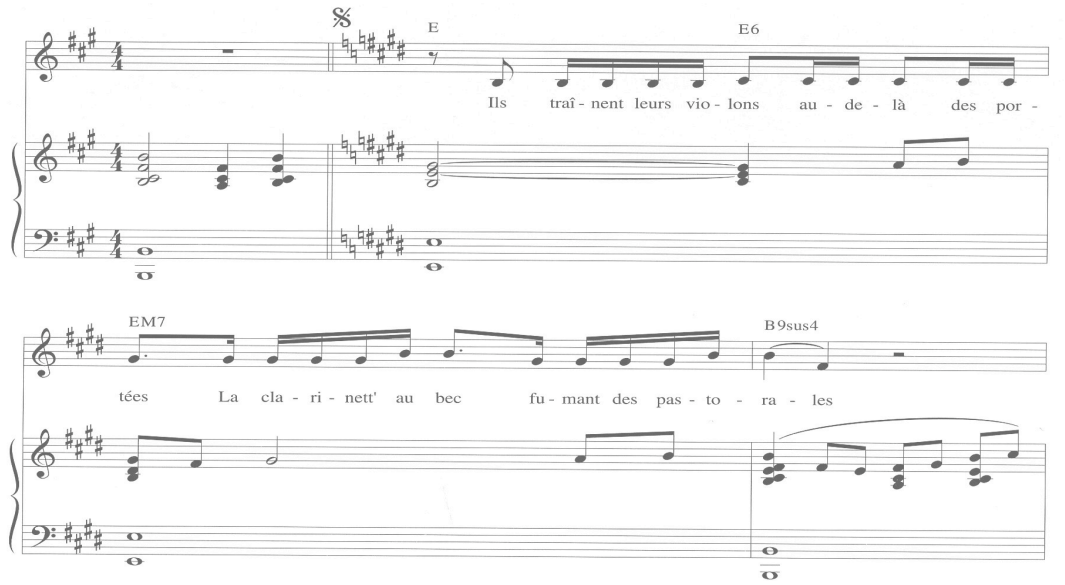


[19] MARTINET, Claude, in *Cahiers d'études Léo Ferré,* numéro 5, Nantes, Les éditions du Petit Véhicule, Nantes, automne 2000, p. 69.
[20] La chanson *La gueuse* a été écrite en 1958 et enregistrée en 1960 pour la firme Barclay.

Très rares sont les chansons de Ferré constituées uniquement d'accords parfaits. Bien qu'il soit déjà en quête d'un style musical personnel dans les années quarante et cinquante, il développe plus encore plus l'aspect « dissonant » dans ses orchestrations à partir de 1971. Dans les années toscanes, sur lesquelles nous reviendrons plus en détail par la suite, il effectuera tous ses arrangements et utilisera souvent des accords de quarte, de septième et de neuvième (accords d'ailleurs analysables de plusieurs manières), notamment dans *Les musiciens* et *Tu penses à quoi ?*, deux exemples très révélateurs.



Extrait de la partition de *Tu penses à quoi ?*



Extrait de la partition de *Les musiciens*

C'est donc dans cet esprit de dissonance que Ferré compose. Il emploiera de tels accords également dans ses œuvres plus amples et savantes. Il est certain que sa rencontre avec Ravel et son amour d'enfance pour la musique de Beethoven ont eu des répercussions sur son style musical. Il y a toutefois chez lui une musicalité hors norme, bien que romantique. Peut-on alors situer Ferré dans le XXe siècle, ou du moins dans son époque, s'il reste attaché aux influences de Beethoven et à la fin du XIXe ? Comment peut-on qualifier Ferré en tant que compositeur ? Le pianiste Dag Achatz a déjà tenté de répondre à cette question :

> « C'est avant tout un compositeur français. On sent une influence nette dans son langage musical de Ravel à Debussy en passant par Duparc. Un peu aussi de l'Europe centrale, celle de Moussorgski, *Les Chants de la Mort*. La musique de Léo a son relief particulier qu'on ne trouve pas dans ses premières chansons mais dans les dernières, cette orchestration excessivement riche. »[21]

Si Ferré semble être, à son époque, un peu désuet dans sa composition, cela peut avoir des raisons. Nous verrons qu'il n'apprécie guère la musique contemporaine, et en particulier celle de Boulez. Il dit vouloir de la « musique qui chante ». Assurément, il voulait simplement composer ce qui « chante dans sa tête ». Nous ne savons pas précisément ce que Ferré entend par les termes « musique qui chante », mais tout laisse supposer qu'il a en vue une partition consonante et non déconstruite. Il serait toutefois excessif de voir en lui un ennemi irréductible de la musique contemporaine. La musique néo-romantique de Stravinsky semble, pour lui, supplanté la musique sérielle et contemporaine. À partir de cela, nous pouvons peut-être envisager que Ferré voyait encore des possibilités d'innovation pour ce genre d'écriture. Cette continuité semble s'exprimer essentiellement dans la musique de variété américaine à travers le Blues, le Jazz où encore la musique Pop, elle même influencée par les Ragtime et les airs de Gershwin. En fait Ferré, sans le vouloir, a réalisé une sorte de suite à ces dissonances en écrivant ses arrangements. Avec le recul, nous voyons aujourd'hui que la chanson française a eu son rôle dans cette évolution de

[21] Ibidem.

l'harmonie, notamment par la sonorité de ses mots et de fins de phrases ponctuées par des dissonances de septièmes et de neuvièmes.

Maurice Fleuret voyait dans la musique de Ferré de l'arrangement « industriel » ; il est vrai que la musique de « variété » dont il est issu pratique des lignes verticales ornées de septième et de neuvième dans la majorité des cas. Ce que Fleuret n'a pas mentionné, est que Ferré a toujours écrit de cette manière, déjà en 1954 dans *La Chanson du Mal Aimé* que nous étudierons en détail. Il ne semble pas non plus prendre en considération les mélodies en mouvement contraire par rapport à l'harmonie qui s'y dégagent. Même si la chanson est d'un autre domaine, on ressent l'influence de l'écriture horizontale dans ses arrangements. Fleuret condamnait aussi le manque de cohérence, lorsque Ferré enchaînait ses œuvres et celles de Ravel et Beethoven lors de son spectacle au Palais des Congrès. Or, à l'écoute de ses orchestrations, on devine qu'elles pourraient s'inscrire dans la continuité de celles-ci. Dans ce cas, nous revenons à cette problématique du chansonnier qui dérange. L'auteur de chansons prime-t-il sur le compositeur ?

Il importe de voir en quoi Ferré a apporté quelque chose de plus à la chanson. En effet, les critiques se demandent ce qu'il apporte à la musique classique ou à l'ouverture de *Corolian* de Beethoven en 1975, mais ne se demandent souvent pas ce qu'il apporte à la chanson. Car rappelons que Ferré disait : « Nous c'est dans la rue qu'on la veut, la Musique ! Et elle y viendra ! et nous l'aurons, la Musique ! »[22]

Le compositeur a cassé les formes traditionnelles de la chanson. Il y a tout de même introduit un orchestre symphonique ainsi que des chœurs. Lorsqu'il arrange les chansons *L'espoir* et *Les Amants tristes* en 1973, elles prennent une dimension symphonique et restent cependant des chansons. En effet, à cette époque Ferré apporte de nouveaux éléments à la chanson. Ce n'est d'ailleurs qu'un début qui va déboucher sur sa période de chansons symphoniques.

[22] FERRÉ, Léo, *Muss es sein ?, es muss sein !* in *Je te donne*, CD La mémoire et la mer, 10 001, 1977.

Ferré n'a jamais été critiqué pour avoir orchestré de cette manière ses « chansons », mais lorsqu'il dirige ses propres arrangements, on lui fait comprendre qu'il n'a pas à le faire. Quand bien même il ne serait pas un bon chef d'orchestre, le résultat compositionnel est bien présent. Il y a fort à parier que la critique ne sait pas que Ferré orchestre et dirige lui-même ses disques. Sans doute pense t-elle que le concert de 1975 au Palais des Congrès n'était qu'une folie des grandeurs ? Fleuret s'était lui-même trompé dans *L'homme en question* en 1977 : il ignorait que Ferré effectuait lui-même ses arrangements, pensant que celui-ci s'était fait fournir les orchestrations. Et puis, que pourrait apporter Léo Ferré à la musique classique ? Quelle musique reste-t-il au XXe siècle ? Une musique sérielle qu'il refuse ?

II. Entre art mineur et art majeur

Dans *Réflexions d'un artiste mineur*, texte récemment retrouvé, Ferré pointait le malaise de la médiocrité, notamment dans la musique de variété. Il y évoque également le problème de la mise en musique :

> « Lorsque je mets de la musique sur Le Pont Mirabeau d'Apollinaire, je fais de l'art mineur. J'en demande pardon à Guillaume. Lorsque M. Jean Rivier, musicien symphoniste, met de la musique sur le pont Mirabeau d'Apollinaire, il écrit une mélodie. Il fait de l'art comment ? Apollinaire lui demande t-il pardon ? »[23]

Ces lignes montrent en quoi la musique symphonique est mise à part et considérée comme sérieuse, à l'inverse de la chanson. Il y a aussi le préjugé selon lequel la musique populaire ne saurait être « grande ». Ferré n'aura de cesse de bouleverser les codes de la chanson afin de l'enrichir, rendant parfois difficile le jugement à leur sujet. Donne-t-il une dimension savante à la chanson ? Veut-il populariser la musique symphonique ?

[23] FERRÉ, Léo, « Réflexions d'un artiste mineur », in *Les copains de la neuille*, numéro 13, La Motte Servolex, hivers 2007/2008, p 22-23.

1. La chanson dans la rue

Il est inutile de rappeler que Ferré est connu comme auteur de chansons et non pour ses compositions symphoniques. Il y a fort à parier, même, que très peu de gens savent qu'il composait de la musique savante. De son côté, le compositeur se situe entre deux contradictions : d'une part, ne pas faire la différence entre la musique savante (art majeur) et la musique populaire (art mineur) ; d'autre part, chercher à être reconnu en tant que compositeur classique :

« J'ai fait *La Chanson du Mal Aimé*, il y a quelques années. Et puis, maintenant je travaille de la musique chez moi, mais c'est difficile la musique, parce qu'il y a quelque chose qui me dessert, c'est d'être « Léo Ferré, compositeur de chansons ». Il faudrait que je change de nom pour écrire de la musique… Je pense que ça me dessert de m'appeler Léo Ferré quand j'écris de la musique, simplement ». [24]

Ferré paraît tout à fait conscient du problème. Ce dont il ne se rend peut être pas compte, c'est la manière dont il change les conventions du « compositeur de chanson ». Une frontière est ordinairement tracée entre un art mineur, qui s'apparente à celui de la chanson, et l'art majeur qui, lui, est associé à la musique classique. Serge Gainsbourg estimait que la chanson ne nécessite pas d'« initiation », à l'inverse de la musique classique[25]. Ferré ne semble pas approuver cette distance que beaucoup établissent entre art majeur et mineur :

« Ça me fout en rogne, la chanson est un art mineur ! Qu'est ce que ça veut dire ? Et quand des écrivains comme Marc Orlan ou Queneau écrivent, on dit des chansons d'écrivain, c'est pareil, c'est aussi con ». [26]

De toute manière, s'il y a déstructuration de la forme « chanson », il y a aussi changement du statut du compositeur à partir de ce moment-là. Ainsi, Calvet relève que :

« Mettre les mots sans dessus dessous, c'était les mettre sens dessus-dessous, se condamner à ne plus communiquer. C'est donc plutôt au langage de la chanson qu'il va s'attaquer.

[24] FERRÉ, Léo, Interview d'Alain Poulange, *En avant la zizique*, mai 1983 (diffusion).
[25] GAINSBOURG, Serge, interview de Bernard Pivot, *Apostrophe,* France 2, 26 décembre 1986.
[26] FERRÉ, Léo, Interview de Jean-Pierre Cabrol, Magnal TV, 1975.

Plus de rimes, de textes bien carrés, de mélodies léchées. S'il n'a pas vraiment réussi à faire sauter la langue, il est en revanche parvenu à bouleverser le genre chanson. Et sa production des années 1970 va sans cesse osciller entre des chansons « traditionnelles » et un renouvellement du genre ».[27]

Il va donc de soi que s'il y a renouvellement du genre à travers les mots, cela s'effectue également à travers la musique. Mais on oublie souvent de relever les intonations de la voix de Ferré, l'alliance qu'il effectue entre le parlé et le chanté. On oublie aussi son intention, depuis toujours, de faire descendre, non seulement la chanson, mais toute la musique dans la rue, ce qui signifie qu'elle doit être accessible à tous. Il écrira en 1977 dans la chanson *Muss es sein ?, es muss sein !* :

« La Musique... La Musique...
Où elle était la Musique ?

Dans les salons lustrés aux lustres vénérés ?
Dans les concerts secrets aux secrets crinolines ?
Dans les temps reculés aux reculs empaffés ?
Dans les palais conquis aux conquêtes câlines ?

C'est là qu'elle se pâme c'est là qu'elle se terre la Musique...
Nous c'est dans la rue qu'on la veut la Musique !
Et elle y viendra !
Et nous l'aurons la Musique ! »[28]

En effet, Ferré veut rendre la musique accessible à tous. Il le fera en vendant des billets à bas prix, notamment lors de son spectacle en 1975 au Palais des Congrès de Paris : dix francs maximum. Il le fera aussi en mettant les poètes en musique. Sans le savoir, peut-être casse-t-il la barrière entre la musique populaire et la musique savante. Dès lors, il n'y aura plus de distinction entre les deux genres, notamment au Palais des Congrès. D'où le malaise signalé par

[27] CALVET, Louis-Jean, *Léo Ferré*, Paris, Flammarion, 2003, p.154-155.
[28] FERRÉ, Léo, *Muss es sein ?, es muss sein !* in *Je te donne*, CD La mémoire et la mer, 10 001, 1977.

Gainsbourg : « L'art majeur a besoin d'une initiation et l'art mineur n'en a pas besoin »[29].

2. Procédés stylistiques

Charles Szymkowicz apporte un éclaircissement quant à l'exception de Ferré dans le milieu de la chanson :

« Il est l'inégalable « messager » de tous ces poètes qu'il a fait découvrir à des millions d'êtres humains par l'irrépressible magie de sa musique. Léo Ferré a fait descendre dans la rue la poésie et la musique. Par sa musique. Qu'il me soit permis aussi de dire que ceux qui n'ont pas connu l'embrasement de ces spectacles et de leur fantastique tension de bonheur ne pourront peut-être jamais tout à fait comprendre et ressentir la dramaturgie salvatrice de cette voix. Mais l'œuvre est là. Œuvre poétique. Œuvre musicale. Œuvre vocale. Intacte. Immense. Foudroyante ; Superbe. Exemplaire. Illuminée. Lyrique. Torrentielle. Suprême. Grandiose. Totale. Et quelle émotion particulière, voir Léo par l'ouverture d'un rideau à l'arrière scène ! »

Tous ces adjectifs se réfèrent aussi bien au texte qu'à la musique. Ils permettent, en outre, de constater avec quelle force Ferré associe les mots à la musique. Le mot « con », par exemple, occupe chez lui une place à part. Il l'emploie souvent mais de manière cachée, estimant déjà qu'il n'a pas besoin de rimer lorsqu'il commente la chanson *Rotterdam.*

« J'en avais assez de la chanson bien faite, bien léchée. J'avais envie de dire : je ne veux pas de rime. Déjà dans Rotterdam, « publicité con » ne rimait avec rien. Le mot « con » d'ailleurs, n'a pas besoin de rimer avec quelque chose… Il rime en soi ! »[30]

« Où y a un Christ debout
Derrière un bar de nuit
Qui cause avec le bout
Avec le bout d'la nuit
Où y a des exilés
Qui sortent leur exil
Dans le ciel barbelé

[29] GAINSBOUG, Serge, interview de Bernard Pivot, *Apostrophe*, France 2, 26 décembre 1986.
[30] FERRÉ, Léo, Interview de Françoise Travelet, LP Album *La Solitude*, Barclay 80449, 1971.

D'un' publicité con »[31]

Il utilise les mot « cul » et « con » de manière cachée, en 1960, dans une version de concert de *Les temps difficiles :*

« A Rome il y a l'œ**cu**ménique
De quoi remplir la basilique
Il faut être **con**ciliant mes frères
Les **con**ciles c'est si rare mon père. »[32]

Ses intonations de voix soulignent les ***culs*** – ménique, ***con***-ciliant et ***con***-ciles. En 1966, il récidive dans *Ils ont votés* :

« C'est un pays qui me débèqu'te
Pas moyen de se faire Anglais
Ou Suisse ou **con** ou bien insecte
Partout ils sont **con**fédérés… »[33]

Dans *La Mélancolie*, il y avait déjà :

« C'est dé**con***tracté ouvrir la télé »*[34]

De façon générale, les sonorités prennent souvent de l'importance. Ainsi *Avec le temps* comporte des échos de sonorités :

« Avec le **temps**
Avec le **temps va**
Tout s'en **va »**[35]

Cela donne une forme **A – AB – B**, comme une symétrie apparentée à celles de la musique classique. Il est étonnant de constater de quelle manière Ferré applique aux paroles des codes musicaux.

[31] FERRÉ, Léo*, Rotterdam,* in *Amour Anarchie* (volume 1), CD Universal 076193-2, 1970.
[32] FERRÉ, Léo, *Les temps difficiles* (deuxième version) in *Léo Ferré à L'Alhambra*, CD Universal 076183-2, 1961.
[33] FERRÉ, Léo*, Ils ont votés* in *Cette chanson*, CD Universal 076187-2, 1967.
[34] FERRÉ, Léo, *La mélancolie* in *ferré 64*, CD Universal 076185-2, 1964.
[35] FERRÉ, Léo, *Avec le temps* in *Amour Anarchie*, CD Universal 076193-2, 1971.

Une récurrence évidente en forme de symétrie figure dans *La Damnation :*

« Ce qui est **mal** c'est **bon**
Et tout ce qui est **bon** c'est **mal**
Alors Damne toi ! »[36]

Nous retrouvons une forme **A- B – B –A** dans le texte, mais plus étonnant est qu'il interprète la première phrase sur la note fondamentale et la seconde sur l'accord de dominante (à la contrebasse), ce qui permet de différencier le mal du bien, poussant le texte vers la métaphore musicale.

Un autre procédé pourrait passer inaperçu chez Ferré, et pourtant cela concerne directement la musicalité et le texte : la langue anglaise. Bien qu'il semble la dénoncer, elle tient pourtant une place importante dans son œuvre et lui sert à rimer ou faire sonner sa musicalité. Ce n'est sans doute pas pour rien qu'un grand nombre de ses chansons portent des mots ou diminutifs anglais : *Jazz Band, E.P Love* (un E.P voulant signifier Extented Playing pour un 45 tours comprenant quatre chansons dans les années soixante. Mais aussi, *Night and Day, I have a rendez-vous avec the wind, La THE nana, Words words words* et bien d'autres encore.

S'il emploie le « the » après le pronom personnel la dans *La the nana* cela est bien pour accentuer sa musicalité, d'autant plus qu'il la prononce phonétiquement « dze ».

L'un des exemple les plus frappants reste *Jolie Môme*, chanson populaire dans laquelle il utilise l'abréviation de « Pullover » à l'anglaise pour la rime.

« T'es tout'nue
Sous ton **pull**
Y'a la rue
Qu'est **maboule** »[37]

[36] FERRÉ, Léo, *La Damnation*, in *L'espoir,* CD Universal 076202-2, 1974.
[37] FERRÉ, Léo, *Jolie Môme,* in *Paname*, CD Universal 076181-2, 1960.

Cela peut paraître anodin mais le choix de le prononcer le mot « pull » à l'anglaise est assez original. En 1962, son audace ira jusqu'à écrire *La langue française* qui si l'on y prête attention contient à quasi-chaque phrase un mot anglais. En dénonçant l'invasion des mots anglais dans le vocabulaire français, Ferré s'en sert pour en faire une chanson que l'on entend avec l'accent américain. Il faut aussi relever que seul son demi-couplet de conclusion est intégralement en français mais qu'il le chante ironiquement avec un accent américain. Nous reproduisons ici le texte dans son intégralité afin de pouvoir mieux s'en rendre compte, tout en prenant le soin de mettre en gras les termes anglais.

« C'est une **barmaid**
Qu'est ma **darling**
Mais **in the bed**
C'est mon **travelling**
Mon **best-seller**
Et mon **planning**
C'est mon **starter**
After-shaving
J'suis son **parking**
Son **one-man-show**
Son **fuel**, son **king**,
Son **slip** au chaud
Rien qu'un p'tit **flash**
Au **five o'clock**
J'paie toujours **cash**
Dans l'bondieu **scope**

Et j'cause français
C'est un plaisir

C'est ma **starlett**
Ma **very good**
Mon **pick**-galette
Mon **Hollywood**
C'est ma **baby**
Au **tea for two**
C'est ma **lady**
Au **one-two-two**
J'suis son **jockey**
Son **steeple-chase**
J'sais la **driver**
A la française
Dans l'**sleeping car**
After paillasse
A son **milk-bar**
J'me tape un **glass**

Et j'cause français
C'est un plaisir

C'est ma **call-girl**
Ma **savourex**
Qu'efface sa gueule

A coups d'**Kleenex**
C'est ma **Lucky**
C'est ma **Pall Mall**
Ma **Camel** qui
Fait ça pas mal
Quand c'est **OK**
On fait l'**remake**
Quand c'est loupé
On fait avec
J'lui fais l'**mohair**
Et la syntaxe
Très **rock in chair**
Je **shoote relaxe**

Et j'cause français
C'est un plaisir

C'est une **barmaid**
Qu'est ma **darling**
Mais **in the bed**
C'est du **forcing**
C'est du **Pam Pam**
A chaque coup d'**gong**
C'est plus une femme
C'est un **ping-pong**
Quand je suis **out**
Elle m' **sex-appeal**
Et dans **l'black out**
Je **smash** facile
Sur son **standing**
In extremis
J'fais du **pressing**
Au **self-service**

Et j'cause français
C'est un plaisir

C'est mon amour
Mon coqu'licot
Mon p'tit bonjour
Mon p'tit oiseau
And je **speak french**
C'est un **pleasure** »[38].

Ferré ne sera pas le seul à proposer ce genre de chanson. Aznavour a également écrit le titre *For me Formidable* dans le même esprit. Nous reproduisons ici un extrait de la chanson d'Aznavour :

« You are the one for me... for me... formi... formidable.
You are my love... very... very... véri... véritable.
Oh, je voudrais tellement pouvoir enfin te le dire,
Te l'écrire dans la langue de Shakespeare.

[38] FERRÉ, Léo, *La langue française*, in *La langue française,* CD Universal 076184-2, 1966.

My daisy... daisy... dési... désirable,
Je suis malheureux d'avoir si peu de mots à
T'offrir un cadeau.
"Darling I love you, love you, darling, I want you."
Et puis, c'est à peu pres tout.
You are the one for me... for me... formi... formidable »[39].

3. Citation en chanson

Par citation en chanson, nous entendons ici l'apport d'éléments culturels savants ou populaires. Chez Ferré, elle s'opère essentiellement à travers le texte et la musique, où il cite souvent des musiciens et des poètes ce qui permettra un éclairage supplémentaire sur ses influences musicales mais aussi sur sa démarche artistique.

Avant de montrer, de quelle manière Ferré cite ses maîtres à penser, il serait dommage de ne pas mettre l'accent sur l'aspect scénique de sa carrière. Il est étonnant de constater qu'il n'a jamais autant chanté ses premières chansons qu'à l'époque des disques « symphoniques » (1971-1991). En 1984, il enregistre un triple album au théâtre des Champs-Élysées[40]. Louis-Jean Calvet y dénonce sa démarche et n'y voit qu'un mauvais « détriturage » des chansons :

« En tout, trois heures de spectacle, une performance physique dont on sort épuisé à sa place. On se dit qu'il a toujours le même coffre et le même talent. Qu'il est capable d'interpréter d'anciennes chansons de façon novatrice. *A la Seine* par exemple, dont le texte est de Jean-Roger Caussimon, est chantée a capella, d'une voix à la fois virile et émue, qui devient de plus en plus lointaine, perdue dans la brume, et elle en prend un sens très particulier. Le Chien est dit, sur un fond de chœurs féminins, avec une énergie comparable à celle du début des années 1970, Allende est une création émouvante. Mais quel bilan ? Je veux dire quel est son bilan ? Quel rapport à son œuvre transparaît-il dans cette sorte de *best-of* en public ? En fait cette dérision qu'il encode parfois, cette façon de détruire certaines pièces ne porte pas sur son œuvre mais sur certains événements de sa vie auxquels elle renvoie : le traitement réservé à *Avec le temps* est de ce point

[39] AZNAVOUR, Charles, *For Me Formidable,* in *Jazznavour*, CD EMI, 1998.
[40] FERRÉ, Léo, *Au théâtre des Champs-Élysées*, CD La mémoire et la mer, 1984.

de vue exemplaire, puisque c'est évidemment Madeleine qui, une fois encore, est visée par ces triturages, par cette destruction, et non pas la chanson elle-même. Tout cela, c'est fini, semble t-il nous dire, et le « message » dominant paraît être une sorte de haussement d'épaules. C'est en quelque sorte *Et…basta* ! ou *Il n'y a plus rien* projetés sur une dizaine de chansons anciennes et du coup multipliés par dix. »[41]

Cette critique est étonnante car Louis-Jean Calvet reste ambiguë, condamnant tout en relevant le caractère exceptionnel de l'artiste. L'analyse qui mériterait cependant d'être faite de ce concert est certainement le mélange des œuvres « symphoniques » et des chansons.

Ce qu'il appelle un chœur féminin n'est rien d'autre que la chorale de la cathédrale de Monaco interprétant le *O Vos Omnes* de Victoria. Il y a donc ici le mélange de texte populaire et musique sacrée. C'est très intéressant car il ressemble à un processus de destruction de la chanson. La mélodie composée par Ferré, l'arrangement pop et rock du groupe Zoo de 1971 sont alors effacés au profit d'une musique sacrée. L'adjectif « destruction » chez Calvet est intéressant mais il serait plus juste d'employer « déstructuration ». Ferré dans ce concert ne déconstruit pas uniquement *Le Chien*, mais également *Avec le temps* par la présence d'un monologue face au public au sujet de sa vie privée. Il le fait plutôt dans le mélange *La solitude/L'enfance/L'invitation au voyage* où il raconte son enfance à l'internat du collège de Bordighera, où il divulgue même son âge. Dès lors ses chansons lui servent de support de communication. La déconstruction s'opère via le changement des structures et l'arrêt net de certaines chansons, la prolongation de certains titres. Mieux encore, il alterne entre accompagnement au piano et les bandes orchestre pour les oeuvres d'envergure symphoniques. Il s'essaye même à une improvisation dodécaphonique pour introduire *La solitude*. Sa déconstruction de la chanson est évidente et ces trois heures de spectacle ressemblent plus à une pièce de théâtre, une mise en scène, un peu comme le fait Zappa dans ses œuvres et de manière plus humoristique.

On a souvent reproché à Ferré d'intellectualiser la chanson, or ne devrait-on pas percevoir son art comme étant autre chose que de la simple chanson ? En

[41] CALVET, Louis Jean, *Léo Ferré*, Paris, Flammarion, 2003, p. 224-225.

effet il est toujours déconcertant de constater avec quelle aisance Ferré relate la vie des poètes et des musiciens. Verlaine, Rimbaud, Baudelaire ou Apollinaire sont quasi omniprésents dans la carrière de l'artiste, il n'existe sans doute aucun album où ils ne sont pas cités. Nous avons dit auparavant que Ferré ne s'intéresse guère à la chanson sauf en ce qui concerne Trenet, on ne peut donc guère s'attendre à autre chose qu'à des citations de musique savante. Si Ferré a exécuté des interprétations de Beethoven, Wagner ou encore Ravel, *Que reste-t-il de nos amours* de Trenet est la seule chanson qu'il a reprise. Il s'agissait en fait d'une émission de radio en compagnie de Pierre Desproges sous forme de tribunal burlesque qui amena Ferré à exécuter une reprise.

Dès 1950, Verlaine le hante déjà dans *À Saint Germain des Prés*. En 1953, c'est Apollinaire qui est mis en musique avec *Le Pont Mirabeau*. On sait que le poète avait déjà mis de la musique sur ses vers au début du XXe siècle. Dans *Préface,* Ferré le souligne : la poésie doit être chantée :

> « 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. »[42]

Dès 1953, il fait le choix de mettre en musique *La chambre*, texte de René Baër. Il est déjà question de Mozart :

> « Le divan de Shéhérazade
> Et le clavecin de Mozart »[43]

Ferré va ensuite se dévoiler en énumérant tout au long de sa carrière ses compositeurs favoris : on retrouve souvent Ravel, Beethoven. En 1964, *Mon piano* conclut sur la phrase suivante :

> « En 45, Bélà Bartok est mort à New-York
> Mort de faim…de piano »[44]

[42] FERRÉ, Léo, *Préface,* in *Il n'y a plus rien*, CD Universal 076197-2, 1973.
[43] FERRÉ, Léo, *La chambre,* in *La « The » Intégrale*, CD La mémoire et la mer, 9951, 2004.
[44] FERRÉ, Léo, *Mon piano,* in *ferré 1964*, CD Universal, 076185-2, 1964.

Le texte le plus révélateur est très certainement *Préface* où il rend hommage à la plupart de ces compositeurs et plusieurs poètes.

> « 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 Bélà 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'anecdotique. La lumière ne se fait que sur les tombes. »[45]

Si l'on prenait le temps de relever toutes les chansons qui font référence à ces compositeurs, la liste serait très longue. Il faut toutefois signaler que sur plus de quatre cents chansons écrites par Ferré, plus des deux tiers font référence à un compositeur ou au champ lexical de la musique soit par la citation d'un instrument, d'un nom de musicien, d'un style ou procédé musical, ce qui est énorme et pointe bien le malaise entre la musique populaire et savante. Ferré est-il alors un auteur de chansons ou un compositeur ?

Outre les quelques reprises de Ferré (*Corolian* de Beethoven et *Concerto pour la main gauche* de Ravel), il cite en musique les œuvres de plusieurs compositeurs.

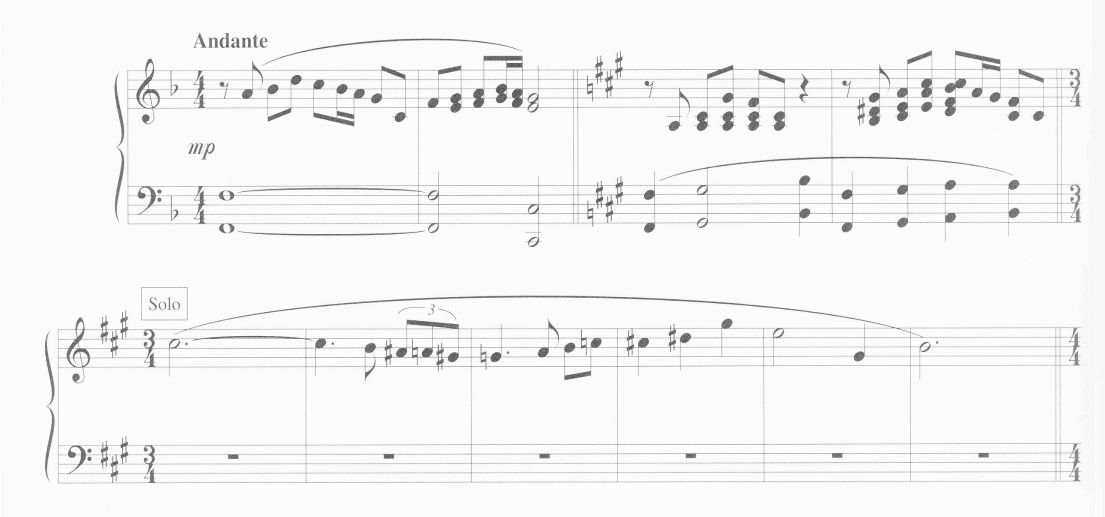
En 1962, il enregistre *Mister Georgina*, et s'interroge sur l'avenir de la musique en reprenant la célèbre phrase de Toscanini ; « En l'an 2000, plus de musique » ! La chanson se conclut sur un passage de la Toccata en *ré* mineur de Bach. Dès lors le compositeur se sert d'un passage de cette oeuvre pour apporter un impact à son raisonnement.

Il devient un court instant, Bach et conclut par : « Jean-Sébastien Bach ? Tu connais ? ». Il est donc évident que l'intention de Ferré est d'apporter une touche culturelle et savante à sa chanson. Nous reproduisons le document original en Annexe (numéro 4). On y voit que Ferré a indiqué à son orchestrateur (Jean-Michel Defaye) qu'il fallait finir la chanson par la fugue en *ré* mineur. Cela montre que cela était une idée venant de lui et non une suggestion de son arrangeur.

[45] FERRÉ, Léo, *Préface,* in *Poètes vos papiers*, Éditions La table Ronde, 1956.

Curieusement, ce n'est qu'en 1977 que Ferré aura à nouveau recours à ce procédé si l'on exclut les quelques citations de Mozart, Bach et Beethoven jouées par son pianiste Castanier pendant les concerts.

La chanson *Les artistes* consacrée essentiellement aux compositeurs se conclut sur les trois célèbres notes de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. Tout d'abord au hautbois seul mais ensuite avec l'ensemble de l'orchestre. Beethoven est à nouveau l'honneur deux ans après sur l'album *Il est six heures ici et midi à New-York* dans la chanson *Les musiciens*. Il cite directement dans l'introduction le premier mouvement de la *Sixième Symphonie* dite « La Pastorale ».



Si l'on revient sur le triple album de 1982, son contenu révèle une audace particulière. Tout d'abord parce qu'il ne fut enregistré qu'en deux semaines, mais aussi parce que Ferré ouvre le disque avec un texte relatif à Beethoven sur une musique de ce dernier. Il prononce sur l'ouverture d'*Egmont* un texte exceptionnel qui confirme à nouveau que son compositeur de prédilection est bien Beethoven. Plus que cela, il raconte comment il est tombé amoureux de la musique un jour de 1923. Il est étonnant de constater que ce titre est le seul a proposer la démarche inverse que celle que Ferré avait pour habitude de faire. En général il compose de la musique sur les textes des poètes. Ici il met un texte sur une musique déjà existante.

Enfin pour conclure cette partie, il est utile de reparler du concert de Ferré au théâtre de Champs-Élysées en 1984. Le mélange de plusieurs titres reste certainement le moment le plus riche de ce concert. Il s'agit bien de *La solitude/L'enfance/L'invitation au voyage*. Plus qu'un mélange de ces chansons qui ne cessent de s'enchevêtrer, Ferré y parle de son enfance chez les frères des écoles chrétiennes. Il énumère cette fois-ci une anecdote de Raimu, la seule recensée à ce jour dans le domaine du cinéma. Il s'adresse au public, lui parle d'un monde meilleur. Outre le thème de *La solitude* qui revient de manière récurrente, il introduit sa chanson par une improvisation qui vogue entre l'atonalisme libre et un système dodécaphonique. Il suggère même avec humour qu'il va désormais pratiquer cette musique. Le mélange des chansons est long : il dure plus de trente minutes. Cela ne montre pas pour autant un total hermétisme envers la musique contemporaine chez Ferré, nous y reviendrons.

III. La musique pop

Il n'est pas étonnant de voir un artiste de chanson s'orienter vers la musique pop et rock. En 1962, Maurice Chevalier enregistre *Le twist du Canotier* en compagnie des Chaussettes Noires. En 1969, Jacques Brel enregistre un titre en duo avec Danyel Gérard, premier rockeur français depuis septembre 1958 mais la chanson reste à ce jour inédite. Georges Brassens collabore avec le batteur de Jazz-rock Moustache. En cherchant nous trouverions bien d'autres collaborations de ce genre dans le panorama de la chanson française. La fusion des styles musicaux ne date pas d'aujourd'hui mais semble s'être effectuée durant les années soixante. Il n'est donc pas si étonnant que cela que Ferré se soit orienté vers la musique pop.

Il serait être plus étonnant que le symphoniste s'oriente de ce côté-là. Toutefois Berio, que Ferré rencontra dans les années soixante-dix, s'intéresse beaucoup aux rythmes et à l'expressivité du rock. A la fin des années soixante, les disques des Pink Floyd, dont on sait que Ferré les acheta tous, prennent une

ampleur symphonique. Les Moody Blues, qu'il cite dans *C'est extra*, effectueront en 1967 un « album concept » symphonique marquant le début de l'ère progressiste.[46] Il faut comprendre à travers « album concept », le fait qu'un album entier soit articuler autour d'un même sujet, ou que ses titres soient développés autour d'un thème musical. Souvent ces albums enchaînent la quasi totalité des titres pour ne proposer au final, qu'une œuvre complète.

1. Impressions

Il y a une distinction importante à faire chez Ferré. Il ne faut pas mélanger, musique pop et rock. Lorsqu'il parle de rock, il faut comprendre « rock américain ». Il s'en explique notamment en 1990 à Radio Bleue :

> « Il dit – « Je veux parler de la belle musique qu'ils font ». J'ai dit – « les Américains ? » ; Mais quelle musique ? C'est de la musique noire, écrite et chantée par des esclaves noirs et c'est ignoble ça ! »[47]

Ferré a raison de souligner que le rock est issu de la musique Jazz et du Blues des Américains noirs esclaves qui chantaient l'espoir dans les champs de coton. Mais plus que ça, il souligne dans la même émission, le caractère sociologique du rock :

> « Le rock, c'est une façon de danser. Tout le temps. Vous avez vu comment ça marche ? On voit les gens comme ça, des spectacles[48]. Ils lèvent la voix, le bras dans la salle. C'est une expression violente et populaire de pouvoir se dire : « je ne suis pas comme les autres, je suis là, je râle, je chante aux gens. »[49]

La musique « pop » quant à elle a plus de choses à dire pour lui que l'on ne pourrait le penser. En 1971, Léo Ferré voit en cette musique une évolution de la musique en général :

---

[46] MOODY BLUES, *The, Days of future passed*, Deram, LP Album Decca, SML 707, 1967.
[47] FERRÉ, Léo, Interview sur Radio Bleue, 1990.
[48] Il bat en même temps la mesure pour mimer la grosse-caisse régulière d'une batterie.
[49] FERRÉ, Léo, Interview sur Radio Bleue, 1990.

« Ca a tué tous les paroliers minables qu'il y avait en France depuis la libération. Ils sont musiciens la plupart du temps. Ces jeunes sont des musiciens. Le bruit compris, c'est bien foutu, que voulez-vous y faire. Je parle en tant que public, vraiment ! »[50]

Dès lors le bruit devient musique, élément de construction à l'œuvre. Il n'est donc pas si étonnant de constater que les disques des Pink Floyd aient suscité l'intérêt du compositeur. Mieux encore, il essaya d'entrer en contact avec eux sans succès, une autre interview en atteste :

« Moi, un jour, j'ai demandé à travailler avec Pink Floyd. J'étais à Europe n°1, avec ce type qui s'appelait Desjeunes, qui est mort d'ailleurs. Il s'est suicidé, je crois. Le type, il était derrière le studio et il reçoit un coup de téléphone qui lui a dit : « Ici l'agent de Pink Floyd, c'est possible de faire ça ». Alors j'étais content. Et Pink Floyd, on ne les a plus vu. Vous comprenez, ces gens-là avaient du talent, beaucoup. »[51]

Il ne pourra jamais les joindre et l'éventuelle idée de collaboration ne se concrétisera jamais. Lors de la célèbre interview « Brel-Brassens-Ferré », effectuée le 6 janvier 1969 par François René Cristiani, il répondra à la question : « Que pensez vous des Beatles ? », par « Ce sont des gens bien je crois ! ». S'il les cite dans la chanson *Sur la scène*, une autre interview va révéler que Ferré est en fait très sensible à leur musique :

« …Alors là, je m'arrête et je salue….Vraiment ! Parce que ça nous est arrivé par des gens qui avaient un immense talent. Les Beatles, très grand talent ! Très grand talent ! Je dis que Lennon, c'est aussi important que Schubert. Il n'ya pas de problèmes ! Il y a davantage d'intérêt à écouter Lennon aujourd'hui que Schubert ! C'est curieux, comment les choses se passent. C'est un type qui a un immense talent. ET Paul Mc Cartney aussi, et les autres aussi…En fait c'est un groupe et, au début, je me suis dit : « Les Beatles, lancés comme ils l'ont été, très astucieusement, par Epstein qui était leur impréssario, qui faisait partie de la bande et qui est mort… Voilà, c'est encore une histoire de gens qui veulent faire du fric… » C'est pas vrai ! C'était le talent. ET le grand talent… ! C'est ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est ce qui m'a étonné !

J'ai écouté assez tard, parce que je n'écoutais pas la radio. Je vivais dans un personnage que je m'étais laissé construire, quoi ! Et puis après, je suis sorti de là, et j'ai serré la main à des gens, et j'ai regardé les gens avec un œil comme ça, en disant : « Ce sont des hommes et des femmes comme moi, quand même ! Il n'y a pas que des salauds sur terre. Il y a des gens qui me ressemblent ». Alors les gens qui me ressemblent, j'en connais, et puis ça fait plaisir. Et alors, ça a

[50] FERRÉ, Léo, Interview d'Emile Noel, 1971.
[51] FERRÉ, Léo, Interview sur Bonheur F.M, 1987.

été une porte ouverte sur moi… Et, c'est pas une blague, j'étais dans ma voiture, j'étais seul, j'avais quitté tous mes drames anciens… J'avais acheté un appareil pour pouvoir écouter des cassettes. Et j'ai acheté les Beatles. Et je me rappelle que j'étais tout seul dans ma voiture sur l'autoroute, j'écoutais ça et j'avais les larmes aux yeux. C'est vrai ! Et puis, ça venait au bon moment psychologique pour moi, en définitive ! Oui ! ça va très loin ! C'est dommage qu'ils se soient séparés. Les Beatles ! Formidables ! »[52]

2. La « musique pop » dans l'œuvre de Ferré

On situe souvent les débuts de Ferré avec la musique pop à 1970, année où il publie sur l'album *Amour Anarchie* les chansons *Le chien* et *La The Nana* en compagnie du groupe Zoo. Il serait trompeur de n'y voir qu'un essai ou un coup commercial de la part du compositeur. Il est vrai que l'album sort en pleine période « pop » mais il faut souligner que Léo Ferré s'était déjà rapproché de ce style plusieurs années auparavant.

En 1958, Ferré s'essaye déjà au Jazz à travers quelques compositions : *La zizique* prend des airs de charleston au rythme envolé et populaire, *Le Jazz Band* revêt une atmosphère dansante alternant les accords du premier, du second et du sixième degré de l'harmonie. *Dieu est nègre* fait quant à lui l'apologie de Louis Armstrong de manière textuelle et orne l'arrangement d'une trompette de Jazz. *La vie moderne* sorte de boléro aux accents de jazz émane déjà d'une complexité musicale en y apposant un rythme en 5/4. Ferré qui durant toute sa vie affirma ne pas apprécier le Jazz s'y essaya tout de même en cette fin des années cinquante. Il y revient en 1990 en interprétant un titre composé en 1959 : « La poisse » pour le film *Douze heures d'horloge*. Il faut savoir qu'il interprète ce titre tout au long des années soixante également. Dès lors deux questions se posent : « Pourquoi toutes les compositions approchant le jazz datent t-elles de cette époque ? » ou encore « Ferré a-t-il entrepris à cette époque une approche du jazz à travers la composition ? ». Cette deuxième question comporte en elle une réponse à placer au rang des hypothèses mais il est probable que cela fut le cas. Par la

[52] FERRÉ, Léo, in *La mémoire courte*, Michel Lancelot, 11 au 15 octobre 1969, Europe n°1.

suite, Ferré enregistrera quasi uniquement des « chansons à textes », dotées d'harmonies riches proches des styles plus savants.

Dès le début des années soixante, le compositeur tente une approche du rock, du moins par l'harmonie. Il simplifie les chansons pour entrer dans un procédé employé de manière récurrente dans le rock and roll. Il s'agit de l'alternance des degrés forts (I-IV-V) tout au long d'un titre. Ainsi en 1960, *Jolie Môme* s'impose comme un véritable succès populaire bien que Ferré ne semble pas considérer cela comme de la « musique ».

L'emploi de la guitare électrique ne s'était fait jusqu'en 1966 que dans les titres jazz ou à des fins d'ornementations très discrètes notamment dans *La vie moderne* ou *Comme à Ostende*. Très rarement employée comme instrument rythmique, elle apparaît très discrètement dans *Les temps difficiles* en 1960 mais noyée dans les autres instruments dans le mixage. Sa présence sera évidente en 1966 dans *Le palladium*.

Ce dernier titre est ni plus ni moins le premier titre « pop » de Ferré. Il ne faut pas oublier que le mot « pop » est l'abréviation de populaire, il s'agit donc avant tout d'un style qui s'apparente à la chanson de variété. *Le Palladium* relate un lieu dansant où sont déjà énumérés les Beatles bien avant *Sur la scène*. Il faut savoir que la musique « pop » est en pleine expansion en France en 1966, plus tardivement que les anglais et les américains qui la pratique depuis 1962 . L'arrangement de Defaye dévoile une batterie avec une caisse claire en perpétuel contre temps, guitare rythmique également en contre temps pressentant presque le reggae, tempo rapide et style qui vogue entre le twist et le rock. L'analyse de cette chanson n'a jamais été entreprise, bien qu'elle apporte des éléments sur sa musique. Son arrangement montre encore une fois l'exception dans le genre chanson mais aussi du rock car sa forme est plus que déstructurée car le texte est à considérer comme un poème sans rupture et transition. L'absence de toute notion de refrain est à signaler car Ferré y apporte une dimension mi-savante à travers la structure du poème et mi-populaire par la simplicité de la structure de la musique linéaire mais toutefois complexe dans l'exécution de ses arrangements.

La parution en 1969 de son album éponyme va révéler un tout autre compositeur que celui qui était connu jusqu'ici. La présence de titres comme *La Nuit* va renforcer la composition à l'aide des degrés forts. *Comme une fille* va également se positionner en chanson populaire non seulement à travers sa musique mais aussi dans le maniement du texte, qui s'oppose à l'autorité en faisant directement référence à la violence de mai 1968. Il n'est donc pas surprenant que le titre le plus connu de ce disque soit *C'est extra* pour deux raisons. La première est qu'il est composé sur la base d'une anatole (I-VI-IV-V) autre procédé compositionnel très courant dans la musique populaire et savante mais essentiellement dans le rock de cette époque. Ce procédé propose d'enchaîner quatre accords basés sur les degrés suivants (I-VI- IV-V). En *do* majeur, on obtiendrait donc *do, la* mineur, *fa* et *sol*. Ferré y ajoute néanmoins le troisième degré (*mi*) sur le couplet. Nous reproduisons ici une partie du texte avec les enchaînements des accords.

C(I) **Am(VI)**
Une robe de cuir comme un fuseau
Qu'aurait du chien sans l'faire exprès
F(IV)
Et dedans comme un matelot
Em (III) **G (V)**
Une fille qui tangue un air anglais
C(I)
C'est extra
Am(VI)
Un moody blues qui chante la nuit
Comme un satin de blanc d'marié
F (IV)
Et dans le port de cette nuit
Em (III) **G(V)**
Une fille qui tangue et vient mouiller

Le refrain reste quand à lui fondé sur le procédé de l'anatole. La deuxième raison qui fait le succès de ce titre en est certainement son champ lexical. Il s'apparente au monde du rock, ainsi les « Moody Blues » sont cités deux fois, le jazz est mis à contribution dans le jeu de mot « Ce jazz qui d'jazze dans le noir », et les guitares, les amplis et les violons symbolisent les cris de jouissance que procure l'amour. Tout est affaire de métaphore dans un jeu musical et littéraire de modernité et de culture pop. Rappelons aussi le sens de « pop » qui n'est que l'abréviation du mot « populaire ». Tout porte à croire que Ferré tente toutefois de

se rapprocher du genre populaire à cette époque Il n'a jamais été aussi proche de la « chanson » qu'à ce moment là.

L'enregistrement du titre *Le Chien*, sort pour la première fois en 1969, sur le 45-tours *Un Chien à la Mutualité*[53], accompagné au piano par Castanier. Un premier enregistrement studio est effectué à New-York peu de temps après comme en atteste Ferré :

> « *Le chien*, ça n'était pas de la musique de moi ! J'avais été au Canada, et puis le directeur artistique, avec qui je travaillais chez Barclay, m'avait dit : « Tu devrais aller un jour, à New-York ». Et c'est comme ça que j'ai été un jour à New-York, pour rencontrer et pour faire *Le chien* avec Jimi Hendrix. Il me dit : « On lui a donné la traduction, tout ça ». Enfin, je suis allé à New-York, je suis allé au studio et on a attendu. On a attendu, et puis il n'est pas venu ! Et quelques temps après, il est mort. Alors il y a eu trois musiciens…un guitariste, un contrebassiste et un percussionniste, qui, après, ont eu une grand nom en Amérique, qui sont venus pour enregistrer cette musique. On leur avait dit ce dont il s'agissait. Ils ont enregistré cette musique qu'ils avaient envoyée chez Barclay. C'est comme ça que les Zoo, en écoutant cette musique, ont fait ça. »[54]

On sait aujourd'hui que la musique enregistrée à New-York ne convenait pas pour des raisons esthétiques, car les musiciens américains ne comprenaient pas le texte et le jeu musical ne le mettait pas forcement en valeur. On sait également aujourd'hui que le guitariste qui a remplacé Jimi Hendrix était John Mc Laughlin. Le contrebassiste et le percussionniste étaient Mioslav Vitow et Billy Cobham[55].

Comme nous l'avons déjà vu, l'enregistrement du texte *Le chien* sera quant à lui plus proche de la musique contemporaine que de la pop. On sait que Ferré proposa thème musical à Paul Castanier au départ, la version avec les Zoo, le fera disparaître entièrement. *La The Nana* sera arrangé à la manière de la musique pop à l'aide de guitares électriques saturées et d'orgues. Les deux titres paraîtront donc en 45-tours[56] mais seront aussi publiés sur le premier volet de

[53] FERRÉ, Léo, *Un Chien à la Mutualité*, 45-tours Barclay, 71416, in CD Universal 076189-2, 1969.
[54] FERRÉ, Léo, Interview de Marc Legras et Louis-Jean Calvet, *Avec le temps*, 1er janvier 1988.
[55] Noms retrouvés grâce à Richard Marsan dans la revue paroles et musique, paru l'été 1985.
[56] FERRÉ, Léo, *Un Chien à la Mutualité*, 45 tours Barclay de 1969, 71416, in CD Universal, 2003.

l'album *Amour Anarchie*[57]. Il faudra attendre l'année suivante pour que Ferré ré-enregistre avec le groupe Zoo. Cela ne l'empêche pas d'introduire des éléments « pop » dans le deuxième volet *d'Amour Anarchie* qui sort également en 1970.

Le compositeur récupère partiellement un texte précédemment publié en 1962 dans la série « Poètes d'aujourd'hui » de Pierre Seghers pour en faire un titre psychédélique. La chanson est rebaptisée *Écoute moi*. Sorte de pamphlet sur la sonorité de sa voix « microsillone ». Il demande alors à Defaye » de lui orner le morceau d'une cithare indienne :

> « J'avais écrit un texte, il y a des années, qui était paru dans le petit livre qui m'est consacré dans la collection Poètes d'aujourd'hui, chez Seghers. Et…c'est un poème quoi ! J'ai fait des coupures là-dedans, et j'ai mis ça en musique. Comme je travaille avec Jean-Michel Defaye, qui est mon orchestrateur, je lui ai dit : « Ecoute…Tu fais Bartok-pop ! ». J'étais en Italie, je lui ai envoyé une bande que j'ai enregistrée là-bas. Comme on était pressé, il fallait qu'il fasse vite la partition. J'ai dit : « Bartok plus pop ». Alors, il l'a fait avec l'orchestre qui est venu enregistrer le matin. Et le soir, est venu le seul type à Paris, qui est un Français, qui joue de la cithare électrique, qui est un instrument pop. Eh bien, c'est ça qui donne la couleur pop à tout ! Pourquoi . Prce que c'est cette sonorité un peu inaccoutumée. Et s'il n'y avait pas cette cithare, il n'y aurait pas la couleur pop dans cette chanson. »[58]

Dans cet extrait d'interview, Ferré souligne bien le fait que sans la présence de la cithare, la chanson n'aurait aucun aspect « pop ». Il faut voir en cela qu'il a sans doute composé cette chanson avant de vouloir la porter sur un plan populaire, c'est en cela que le compositeur dépasse une fois de plus l'uteur de chansons. Il faut noter cependant que le rythme et les percussions de la chanson se prêtent à un arrangement pop. Le reste de l'album est quant à lui arrangé de manière traditionnelle bien que les titres soient plus envolés, comme *Paris, c'est une idée* ou encore *Sur la scène* ou une fois de plus les Beatles sont cités dans le texte.

[57] FERRÉ, Léo, *Amour Anarchie Volume 1*, CD Universal 076193-2,2003.
[58] FERRÉ, Léo, Interview d'Alain Poulange, *En avant la zizique*, mai 1993 (diffusion).

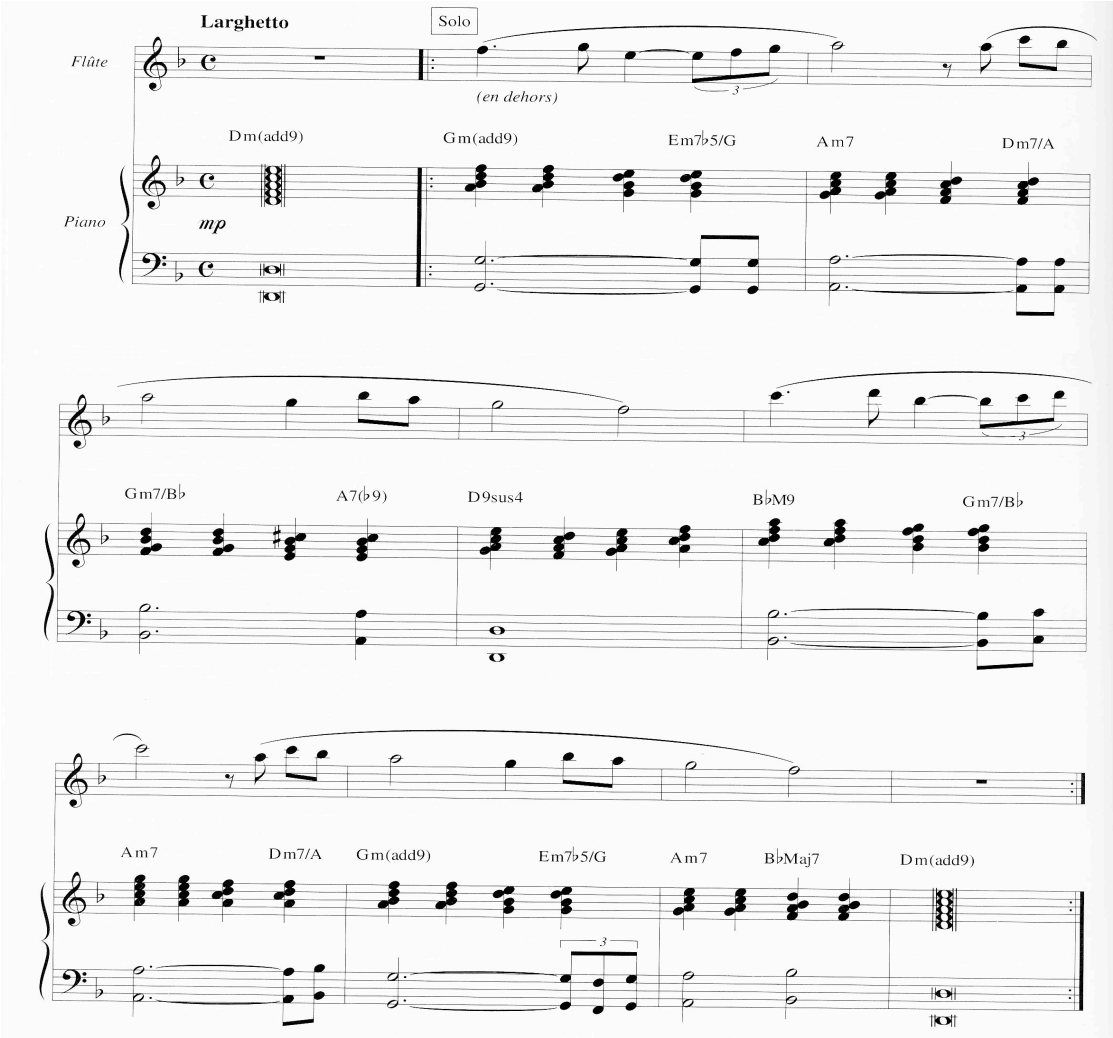
Ce n'est qu'en 1971, que le projet de la pop musique va enfin s'accomplir pleinement. Sept titres vont être enregistrés avec le groupe « Zoo » aux côtés de deux autres orchestrés et dirigés par Léo Ferré lui-même : *Tu ne dis jamais rien* et *Ton style*.

La cohabitation de titres « pop » et symphoniques arrangés par Ferré montre en quoi le fossé entre l'art savant et populaire n'est pas si grand à son point de vue. Il faut souligner le fait qu'à partir de cet album, Defaye ne travaillera plus jamais pour Ferré qui prendra lui-même en charge toutes ses orchestrations symphoniques.

3. Un album à thème

L'album *La solitude* comporte donc neuf titres dont sept à être arrangés par les Zoo et à travers la musique pop. Il est intéressant de faire ici l'analyse ce certains titres afin d'en comprendre la démarche :

La chanson titre ouvre cet album. Il en résulte certainement la démarche la plus intéressante de tout le disque puisqu'elle associe un arrangement de cordes dirigé par Ferré et la pop musique ce qui ne sera la cas d'aucun autre titre. Le compositeur propose donc un thème de départ qui sera suivi par les deux parties. Lors de ses récitals en public, Castanier le suivra à la lettre entre chaque couplet.

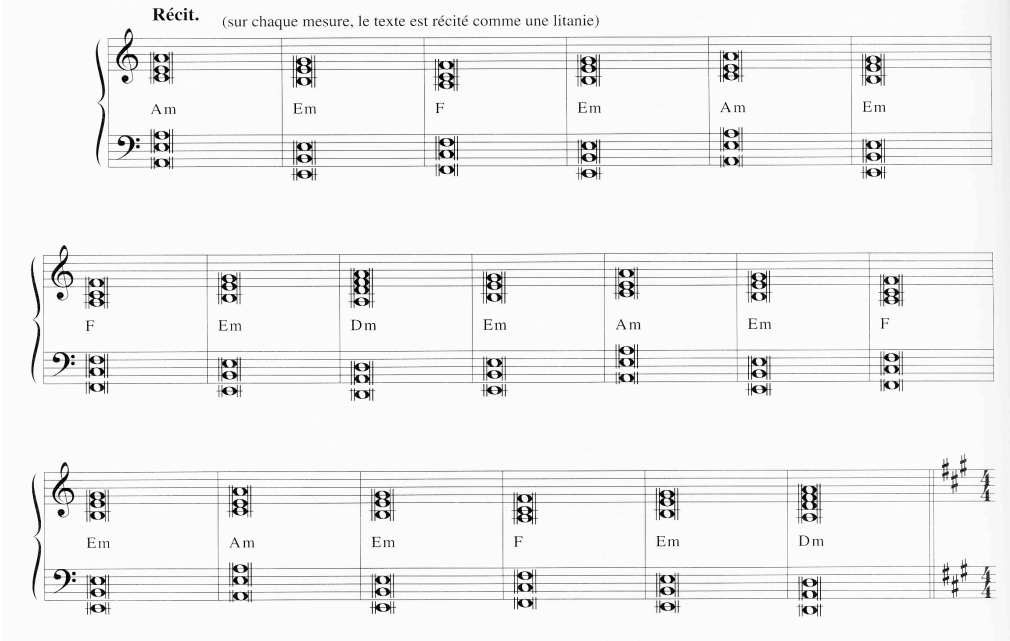


L'arrangement n'en est cependant pas si riche qu'il en a l'air. Les parties de cordes et de flûte traversière par Ferré accompagnent des nappes d'orgue et quelques impacts percussifs à la batterie. Seul le final en fondu propose un solo de guitare improvisé. La chanson s'apparente fortement aux approches de la musique « pop » des groupes de rock progressifs qui déstructurent les formats conventionnels de la musique rock. *La solitude* pourrait en un sens se rapprocher de la chanson *The End*[59] ou encore la première partie de *The Soft Parade*[60] des Doors.

Un autre titre, *Le conditionnel de variété*, est intéressant car il propose à nouveau une base pour arranger le titre. Deux thèmes bien distincts vont servir à la démarche musicale. Une fois de plus, Ferré casse la convention du

[59] DOORS, The, *The End,* in *The Doors*, CD Elektra, 7559-74007-2, 1966.
[60] DOORS, The, *The Soft parade*, in *The Soft Parade*, CD Elektra, 7559-75005-2, 1975.

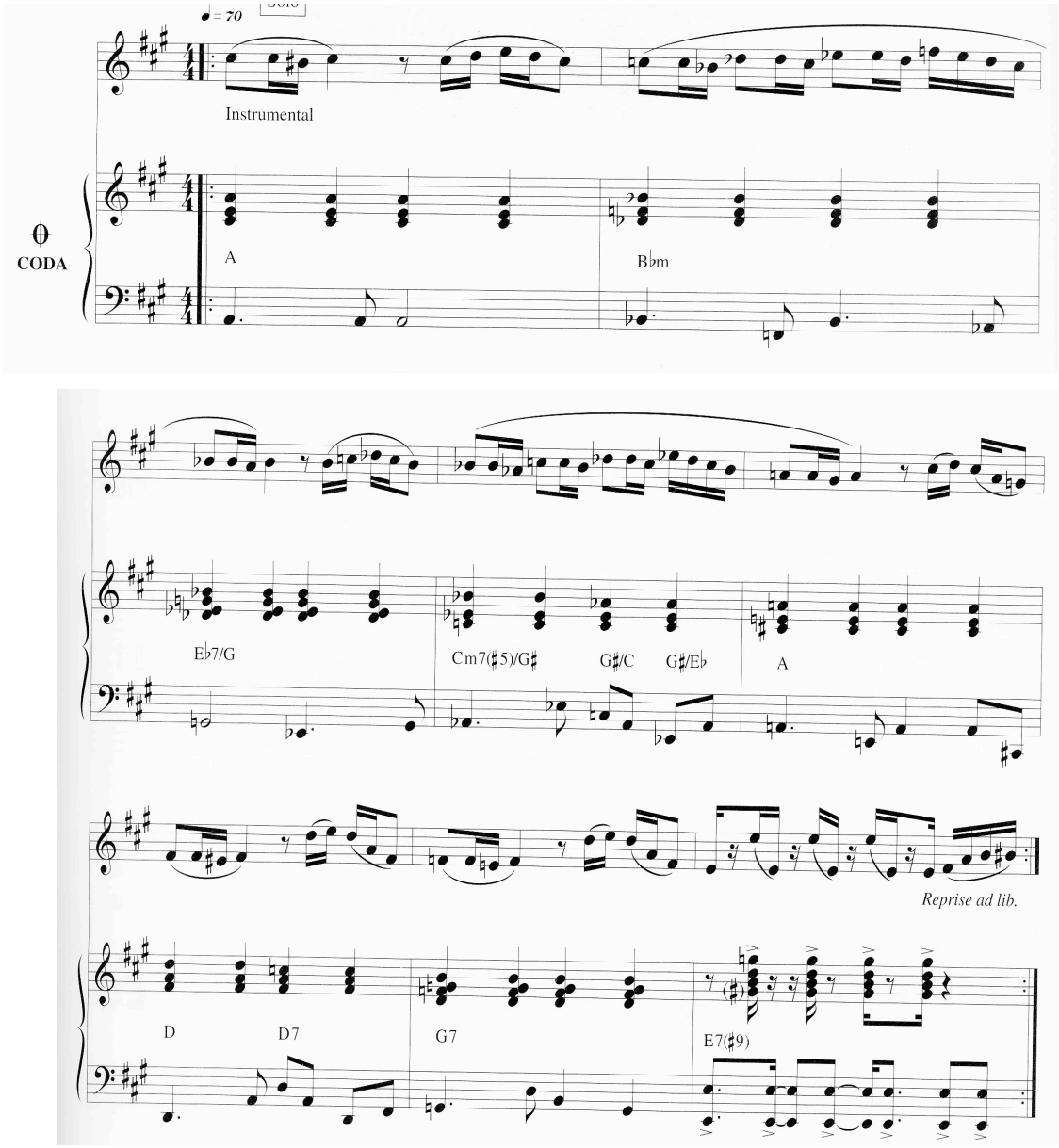
couplet/refrain pour chanter ou plutôt dire son texte. Seul un enchaînement d'accord va lui servir à argumenter son texte. Il emploie les degrès I-V et VI (*la* mineur, *mi* mineur et *fa* majeur). Les accords sont joués par un orgue et la batterie accentue les fins de phrases.



Ce procédé est très proche de *La solitude*. Ce qui est encore plus étonnant est le fait que ce morceau termine précisément l'album. Il y a donc comme une sorte de récurrence dans la manière de concevoir l'album. Dès lors *La solitude* n'est plus uniquement un disque de chansons pop mais elle impose sans doute inconsciemment son idée de concept album.

Le concept existe notamment à travers sa démarche d'enregistrer de la musique « pop-rock » mais aussi dans la construction de l'album. S'il ne s'agit pas d'une démarche entièrement voulue, *Sgt Pepper's* des Beatles revêt des similitudes avec *La solitude*[61]. Les Beatles ont choisi une idée, celle du Sergent Poivre qui dirige le club des cœurs solitaires, Ferré, lui, utilise la thématique de la solitude. Un dernier thème est alors proposé pour conclure le disque :

[61] BEATLES, The, *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*, CD EMI, CDP 7464422, 1967.



Extrait de la partition *Le conditionnel de variété*

La chanson *Les pops* et *L'albatros* présentent tous les deux des caractéristiques similaires. Ils s'apparentent en fait plus à l'arrangement rock. Il en résulte tout de même une déstructuration de la musique en elle-même et une

cacophonie annoncée par Ferré dans le texte *Les Pops*. Defaye y voyait une déstructuration totale et un manque d'organisation[62]

[62] DEFAYE, Jean-Michel, entretien avec Stéphane Oron et François Parain in *Cahiers d'études Léo Ferré*, numéro 5, Nantes, Les éditions du petit véhicule, automne-hivers 2000, p 81.

CHAPITRE DEUXIÈME

LA MATERIALISATION DE LA MUSIQUE

La transformation du genre chanson, va aboutir après 1970 à une technique des textes entièrement lus. Dès lors la chanson ne peut plus être qualifié en tant que telle. De quel art va-t-il s'agir ? Si l'on peut parler de déstructuration de la chanson française nous verrons que la carrière de Ferré demande plus qu'une analyse de ses œuvres. Avant d'aborder les débuts du compositeur, partant de l'auteur des chansons jusqu'à sa période symphonique, il faut souligner un point important. Il y a chez Ferré un problème majeur, celui des contradictions incessantes en ce qui concerne le rôle de *la* et de *sa* musique. Nous entendrons par matérialisation, l'utilisation de la musique sur un support, phonographique ou cinématographique.

Le disque voilà, le grand problème et la majeure contradiction dans l'univers de Ferré. Nous verrons en quoi il considère que le disque tue la musique, cependant sa discographie demeure à ce jour très abondante. Comment un auteur compositeur qui prend ses distances vis-à-vis de l'enregistrement peut-il produire autant de disques dans une carrière ? Quels sont les enjeux du monde phonographique et cinématographique sur la musique de Ferré ? Nous allons ouvrir ici une piste jamais explorée jusqu'ici et qui va servir à montrer son rôle exceptionnel dans le milieu de la chanson.

I. LE PARLÉ EN MUSIQUE

La démarche d'une sorte de déconstruction de la chanson française à travers la musicalité, s'opère à travers des textes dits dans les titres comme *Préface, Le Chien, Et Basta* ou encore *Il n'y a plus rien.* Nous verrons que les textes de Ferré y sont très personnels et permettent un éclaircissement bénéfique dans l'analyse de sa musique. Ils regroupent un état d'esprit et ses influences musicales, littéraires et politiques. Nous verrons en quoi l'auteur de

chansons est largement supplanté par le musicien. Plus que cela, le « poète » ou plutôt l'homme de lettre s'empare de la musique. Le parlé en musique est donc pleinement accompli.

I. Le Chien/ La solitude/ Préface

Ces trois titres ont un point communs, ils sont constitués de textes récités n'excédant pas les sept minutes. Ils se suivent avant de présenter des textes plus longs *Il n'y a plus rien* et *Et basta !* que nous étudierons ensuite. Tout porte à croire que Ferré à déstructuré la chanson et la poésie progressivement.

1. Le Chien

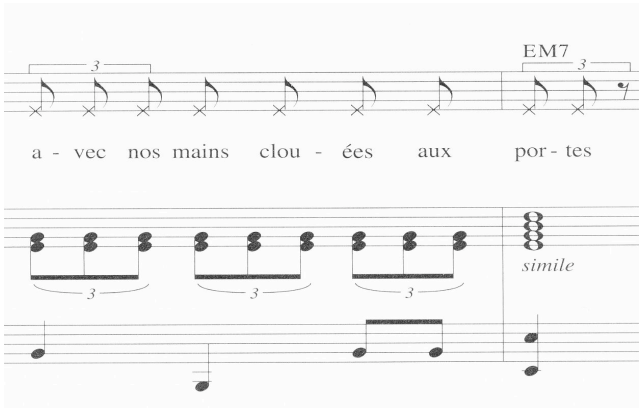
Nous avons déjà abordé auparavant les incursions de la voix parlée dans les chansons de Ferré déjà en 1953 dans *Vitrines* où il le fait partiellement.

En 1956 *Jazz Band* propose une voix parlée en guise d'introduction, en 1958, *La vie moderne*, propose quelques réflexions parlées entre les couplets. En 1960, dans la mise en musique du poème de Louis Aragon *Est-ce ainsi que les hommes vivent*, Ferré utilise la voix parlé sur la quasi-totalité du titre (mis à part le refrain). La version enregistrée en 1961 à L'Alhambra accentuera davantage la diction poétique, allant jusqu'à l'exagération comme le feront bien plus tard des artistes comme Jacques Higelin et Hubert Félix Thiéffaine.

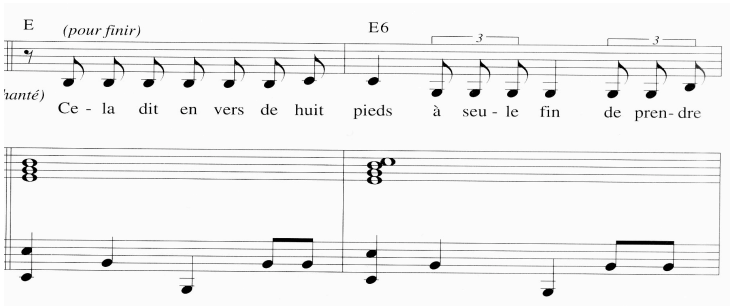
Ces chansons restent construites la plupart du temps sur des structures régulières en forme de couplet/refrain ou de couplets alternés.

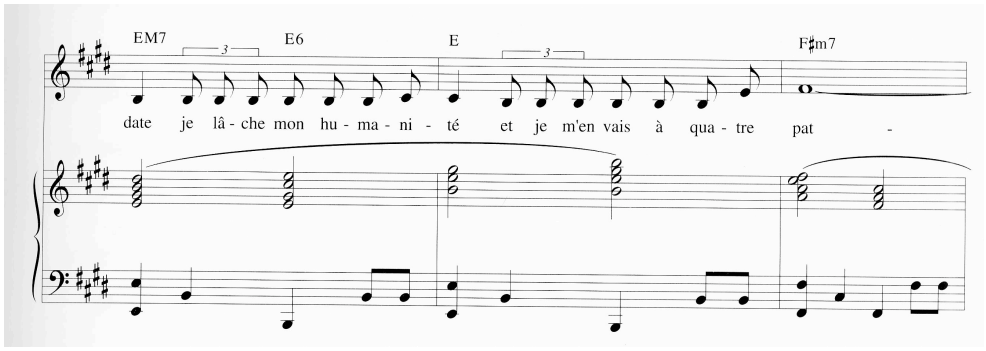
En 1962, *T'es rock Coco* va rompre avec les méthodes habituelles de la chanson en cassant le rythme des paroles. Bien que la chanson semble encore suivre une structure ordonnée dans les rimes, elle représente déjà une rupture conséquente dans la chanson chez Ferré. On attribue souvent le récit chez le compositeur avec *Le Chien,* or *T'es rock Coco* est bel et bien la première chanson récitée de l'artiste.

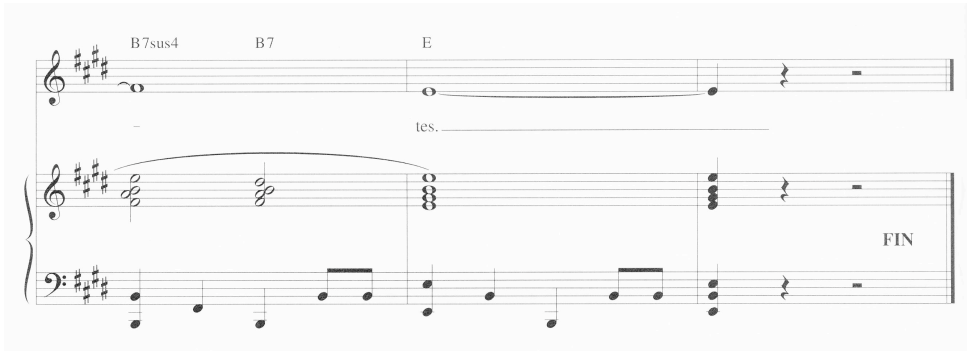
L'ensemble du texte est déclamé à l'exception de la conclusion, cependant elle sera elle aussi récitée dans les années quatre-vingt lorsque Ferré, l'interprétera notamment au théâtre des Champs-Élysées sur la bande playback utilisée dans *L'opéra du pauvre*.



La partie vocale récitée de *T'es rock coco* notée à l'aide de croix.







***T'es rock coco*, Final de la version Barclay**

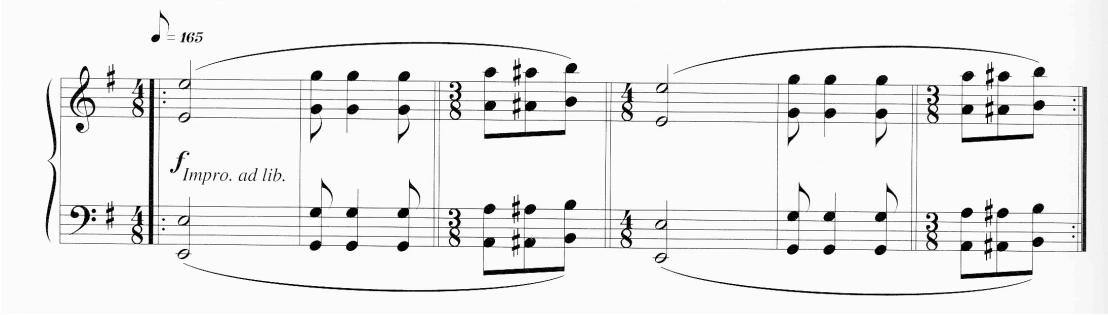
C'est à partir de *Le Chien* que Ferré changera entièrement ses chansons et l'on aboutira à une dématérialisation complète du genre. Cela s'opérera dans la rupture avec la rime au profit d'un texte argumentatif. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, çe n'est pas la première fois que Ferré met en musique un « récit ». On peut citer en exemple le poème en prose de Baudelaire, *L'étranger* ou encore *Abel et Cain*. En 1697, Ferré décide de les chanter, bien qu'il s'agisse plus d'une très courte nouvelle et d'un poème tronqué. Preuve que la musique peut aussi s'adapter aux genres littéraires. Le texte va donc servir de support à la musique du compositeur où il y exposera ses idées de poète anarchiste notamment dans *Le chien* mais aussi *Préface* et *La solitude* dont nous avons déjà parlé.

Le chien semble avoir été écrit en 1969 ce qui situe son écriture pendant la séparation avec sa seconde épouse. L'abbé Lambert apporte un éclairage important sur ce texte :

> « *Le chien* est, dans le langage ferréen , un texte essentiel. Est-il besoin de souligner qu'une grande part de l'écriture de Léo Ferré plonge ses racines, ou plus exactement dialogue avec Les Chants de Maldoror de Lautréamont, Les Champs magnétiques d'André Breton et de Philippe Soupault, la poésie de François Villon ou celle de Rutebeuf. Léo Ferré utilise admirablement l'art de leur métrique. « Le Chien », choisi par l'artiste au début du récital, est parcouru par les thèmes de : la fraternité, l'amour ébloui, la révolte contre les morales absurdes et les idées reçues, l'insurrection de l'intelligence, l'alphabet de la libération, la mélancolie de vivre, ceux du double album : Amour/Anarchie. C'est un voyage dans les galaxies du vocabulaire comme un voyage amoureux. Un combat avec le verbe et la recherche de clés pour le sens. »[63]

Il est vrai que le texte contient beaucoup de clés pour celui qui veut comprendre l'artiste. Ce premier titre récité ne sera pas mis réellement en musique par Ferré puisqu'il confie les arrangements en premier lieu à son pianiste Paul Castanier puis au groupe Zoo qui travaillera, comme nous l'avons déjà dit, sur la bande effectuée à New-York. Ferré n'avait en effet écrit qu'un thème de départ qui sera peu respecté :

[63] LAMBERT, Henri, Luc VIDAL, Patrick OLIVIER, *Sur les pas de Léo Ferré*, Nantes, Les 3 Orangers, 2003, p. 32.



Thème *Le Chien.*

Plus tard Ferré dira le titre de manière plus douce sur le *O vos omnes* de Victoria. Une interview de l'artiste montre en quoi l'œuvre était idéale pour le texte :

> « J'ai fait un texte un jour, tout à fait par hasard. Des circonstances m'ont amené à écrire ce texte que j'appelle Le Chien, qui est une chose un peu violente, et je la disait d'un façon d'autant plus violente qu'il y avait derrière un groupe de musiciens pop, avec ces rythmes endiablés. Et je disais le texte comme si j'avais été dans un meeting. Et alors, j'ai voulu remettre ce texte dans mon tour de chant. Je recherchais une autre musique. Je voulais changer. Et j'avais trouvé une musique d'un percussionniste Brésilien que j'avais enregistrée dans une grotte que j'ai à la mer, dans une maison, je dis ça parce que c'est un studio naturel d'enregistrement extraordinaire. C'est un type qui a beaucoup de talent, mais c'était encore ces rythmes de jazz, des rythmes fantastiques, Sud-Américain, mais il fallait que j'en sorte. Et pas loin de mon tourne disque, il y avait un disque, qu'un cousin germain m'avait donné quelques temps avant. C'est un type qui aime la prise de son et qui avait enregistré à la maîtrise de la cathédrale de Monaco « Ovos Omnes » de Da Victoria, qui est un musicien espagnol du seizième siècle, contemporain de Palestrina. Je l'avais chanté à l'église quand j'étais petit. On chante ça le Vendredi saint. J'ai mis ça sur le tourne disque et j'ai dit *Le Chien* en même temps. Et ce qui est extraordinaire, c'est que ça correspond vraiment au temps de dire *Le Chien*. Il faut que je fasse très attention pour que ça se passe très bien et que je dise *Le Chien* comme si je lisais le texte dans une église. Et ça porte davantage parce que c'est beaucoup plus simple. Alors ça, j'aime beaucoup ce « Ovos Omnes » de da Victoria »[64].

Cet extrait nous renseigne non seulement sur la démarche du compositeur mais également sur plusieurs de ses points de vue musicaux. Tout d'abord il dit ne pas utiliser les rythmes jazz, « parce qu'il fallait en sortir ». Nous avons déjà vu que Ferré n'appréciait pas *beaucoup* cette musique bien qu'il la pratique dans les années cinquante. Il admet donc ici qu'il a fondamentalement pratiqué le jazz,

[64] FERRÉ, Léo, Interview de Jacques Paoli, janvier 1969.

aucun argument ne saurait alors mettre certains titres comme *Jazz Band, La vie moderne* au rang de chanson saupoudrée « d'influences » jazz. Elles sont alors bel et bien du jazz pour lui. Étonnement, il enregistrera *La poisse* en 1990 alors que cette version de *Le chien* figure au tour de chant de 1984. Il est encore plus étonnent que la musique de *La Poisse* a été enregistrée en 1983 et été utilisée comme support musical dans *L'opéra du Pauvre*.

Nous avions déjà montré auparavant que Ferré tenait à faire la distinction entre la « pop » et le « rock ». Si nous avons vu qu'il se distance beaucoup du « rock » tout au long de sa carrière il semble s'intéresser à la musique « pop » en 1970 quand il enregistre *Le Chien* et *La The nana* puis dans son album *La solitude* avec le groupe Zoo. Cependant cet extrait révèle qu'il associe la pop à la violence. En 1981, le titre *La violence et l'ennui* sera orchestré de manière similaire à *Le Chien* avec des percussions et des sons en distorsion. La musique « pop » était alors pour lui un moyen de métaphoriser la violence en musique. Elle devient dès lors un procédé stylistique à part entière, loin d'être vide de sens, elle apporte une musicalité au vocabulaire employé par Ferré. La chanson pop devient une œuvre à part entière comme une pièce de musique écrite.

Il est étonnant de voir que *Le chien* a connu tant de modifications. Partant de l'accompagnement au piano par Castanier, passant par les arrangements « pop » jusqu'à la musique de la renaissance, elle demeure certainement la chanson la plus remaniée par Ferré. Vis-à-vis de ce texte, la démarche du compositeur Ferré aura toujours été de laisser d'autres musiciens s'imposer à lui. Castanier sera libre dans l'arrangement, Les Zoo également et Victoria supplantera toute musique de Ferré.

L'orientation vers une oeuvre religieuse montre en quoi le texte de Ferré n'est pas aussi anti-religieux qu'il peut le faire croire. Si les thèmes de la fraternité, de l'amour y sont abordés de manière presque abusive, la musique de Victoria renforce alors le fond du texte. L'arrangement « pop », lui, mettait plus en relief la forme notamment à travers la violence. Mis à part le violon qui métaphorisait *Le Pierrot Lunaire* de Schoenberg aucun élément ne semblaient se lier au fond et c'est sans doute ce qui a dû également gêner le compositeur.

2. La solitude

Nous avons déjà dit que *La solitude* est le seul titre de Ferré à combiner l'orchestre « symphonique » et la musique « pop ». A cette époque de nombreux groupes anglais avaient déjà participé à ce genre d'aventure : Parmi les plus célèbres, le fameux trente trois tours des Moody Blues[65], groupe que Ferré citera dans son texte *C'est extra*. Barclay James Harvest enregistrera également avec un orchestre[66], Les Pink Floyd, que Ferré cherchera en vain à contacter s'essayent à des expériences sonores en tous genres. Par la suite Deep Purple enregistrera un concert avec le « Royal Philharmonic Orchestra ».[67]

Par la suite les groupes Métallica et Scorpions en ce qui concerne la métal enregistreront également avec des orchestres symphoniques. Dans la chanson française, Gilbert Bécaud, Claude Nougaro et Charlélie Couture composeront également de la musique savante parallèlement à leurs activités d'auteurs de chansons, mais seul Ferré les écrira et les dirigera lui-même.

La solitude s'inscrit dans un genre nouveau qui se situe entre le manifeste anarchiste et la mélodie récurrente. Le texte est parlé sur un fond d'orgue et de batterie comme nous l'avons déjà remarqué et la mélodie est jouée par un orchestre complet. Le texte va renforcer l'orchestration qui se veut pour l'époque futuriste dans ses nappes d'orgue. Une phrase en particulier doit éveiller notre attention dans tout le surréalisme qu'elle contient au niveau de son sens par-delà sa syntaxe :

> « Les moules sont d'une texture nouvelle je vous avertis, elles ont été coulées demain matin ».

Demain matin est donc déjà dans le passé, ce qui pressent un avenir proche qui pourrait être mis en parallèle avec des textes comme *L'âge d'or* et *Il n'y a plus*

[65] MOODY BLUES, The, *Days of futur Passed*, CD Deram, SML 707, 1967.
[66] BARCLAY JAMES HARVEST, *Once Again*, CD Harvest, 538-7912522, 1971.
[67] DEEP PURPLE, ROYAL PHILHARMONIQUE ORCHESTRA *Concerto for group and Orchestra,* CD EMI, CDP, 948862, 1977.

rien lorsqu'il affirme : « Nous aurons tout dans dix mille ans ». Non seulement le texte se veut intemporel mais la musique qui y est employée rompt avec l'habitude dans son orchestration pop. L'alliance des genres classiques et « pop » dans ce titre montre bien l'état d'esprit de renouveau et de liberté que souhaite le compositeur. L'interview de Françoise Travelet dans la pochette du disque original le révèle.

> « Françoise Travelet : Avec votre dernier disque apparaît une forme nouvelle dans votre univers musical : la pop music. Pourquoi ?
>
> Léo Ferré : La pop-music – ça a l'air d'être une blague mais c'est vrai, du moins au début c'est un bruit énorme. Cela dit, c'est une façon neuve de concevoir la musique, c'est une esthétique particulière. Ce n'est pas tellement la musique en soi que tout ce qu'il y a autour, politiquement, sociologiquement. Elle est liée à une pensée jeune, libérée. »

Françoise Travelet, relève juste après que la démarche de *La solitude* s'apparente à *Le Chien* tout en se demandant si Ferré a conscience du développement de ce style mais manque peut-être de dire que le fond à rattrapé la forme. Car dans *La solitude* aussi, la musique métaphorise le fond au détriment de la forme, les structures sont tronquées voir même inexistantes.

3. Préface

Il existe deux textes de *Préface*, le premier servira d'introduction au livre *Poètes vos papiers* paru aux éditions de La table Ronde en 1956. Ferré l'écrira suite au refus soudain d'André Breton de présenter le livre et en lui demandant de le brûler.

La deuxième version du texte sera la même mais écourtée, sans doute pour laisser place aux arguments principaux et pour ne pas partir trop en longueur. L'analyse de ce texte révèlera ici beaucoup de traits qui caractérisent l'écriture de Ferré. Le texte est d'autant plus intéressant qu'il n'a pas été écrit en 1973, date de son enregistrement mais en 1956. Nous signalerons d'une étoile tout extrait du texte se trouvant dans la version enregistrée de 1973 et tout extrait de la version originale (1956) fera l'objet d'une note se référant à la page de l'édition de poche « folio » disponible actuellement. Au niveau de la mélodie orchestrée par Ferré il

n'y a pas grand-chose à en dire si ce n'est le fait que l'arrangement est typiquement de type Ravelien. Toutefois dans son analyse des chansons de Caussimon, Francis Hébert cite les arguments de Paul Zumthor dans chansons « médiatisées » :

> « La forme de la chanson peut, il est vrai, se décomposer sous les instruments d'analyse : un tel se chargera d'en radioscoper les phrases et les couplets, tel autre la mélodie, ou tel la mimique de l'interprète. Travail pédagogique qui, en fait, nie l'existence même de la Forme. »

Cet argument est discutable en ce qui concerne beaucoup de chansons françaises traditionnelles car la fin de chaque couplet est souvent ponctuée d'un retour soit de champ sémantiques, de style, ou illustrée par la récurrence d'un mot. Dans ce cas-là, on admettra que la musique est souvent mis au service du texte. Cependant, l'éclatement des formes chez Ferré peuvent amener à résonner dans ce sens. Dans les textes *Préface, Il n'y a plus rien* et *Et Basta !* que nous allons dès lors analyser, ce n'est qu'à travers le texte que nous trouverons des explications puisqu'il ne s'agit plus de chansons. Les couplets et les refrains font la place à un texte argumentatif. Déjà dans *Le chien* cela était le cas mais pas dans *T'es rock coco !* C'est sans doute en cela que l'on attribue le texte parlé chez Ferré à partir du Chien. *T'es rock coco !,* bien qu'oeuvre éclatée et parlée se décompose toutefois en couplets et en rimes.

Avec *Préface*, une nouvelle piste s'ouvre dans l'univers de Ferré, celle du texte argumentatif. Il y développe en fait ses positions sur l'art à l'aide de nombreux exemples. En revanche, *Le chien* s'apparente plutôt au texte surréaliste, avec ses nombreuses métaphores.

Nous ne sommes donc plus en présence d'une chanson mais bien d'un texte récité, en cela nous pouvons en analyser les éléments qui révèlent une fois de plus que Ferré est plus qu'un simple auteur de chanson. Il devient à la fois l'auteur d'un récit qui est lu, mais aussi le musicien à l'initiative d'une musique qui ne s'apparente plus du tout à la chanson française.

Il faut se rendre bien compte que s'il existe une œuvre qui défende les convictions de Ferré, il s'agit bien de celle-là. Nous y trouvons des éléments que nous avons déjà relevés auparavant. Elle utilise la poésie comme support

d'arguments pour les autres arts, la preuve en est que le compositeur y dit que : « L'art n'est pas un bureau d'anthropométrie »*.

On y verra ici le refus des codes et de l'art contemporain. Dès le départ l'argument est lancé : « La poésie contemporaine ne chante plus, elle rampe ». Si l'on remplace le mot « poésie » par « musique », on retrouve tout à fait la similitude avec les positions de l'auteur sur la musique contemporaine. Nous développerons ces positions dans la partie suivante. On sait que la rupture avec André Breton l'amènera à écrire ce texte en guise d'introduction pour le recueil *Poètes vos papiers* et que c'est contre l'écriture automatique qu'il se tournera d'abord. Or dans le remaniement du texte non enregistré pour son autre livre *Testament Phonographe*, il conclut en utilisant la musique : « À l'école de la poésie *et de la musique*(*), on apprend pas, on se bat ». Ceci montre qu'il a pu envisager que son discours soit adaptable à la musique. Notons que contrairement à *La violence et l'ennui*, la musique proposée dans *Préface* reste entièrement tonale comme si elle devait soutenir le texte et ses arguments.

L'intégration de noms savants est un des éléments clef de ce texte. Mozart sert d'exemple développé :

(*)« Car enfin, le divin Mozart n'est divin qu'en ce bicentenaire ! Mozart est mort seul accompagné à la fosse commune par des chiens et des fantômes. Q'importe ! Aujourd'hui la catalogue Koechel est devenu le Bottin de tout musicologue qui a fait au moins une fois le voyage à Salzbourg ! »[68]

Bien que la poésie serve de support à la musique, elle-même sert de support à l'art en général ce qui revient presque à un argument souvent évoqué par certains compositeurs dont Beethoven : « La musique est le plus grand de tous les arts ». La musique est représentée ici par ses compositeurs, aux cotés de la littérature et de ses poètes mais également des peintres comme van Gogh y sont cités. La tumeur de Ravel et la mort de Bartok y sont dépeintes comme des arguments de mort artistique. La surdité de Beethoven y est exposée ainsi que Villon, Baudelaire, Rutebeuf comme si la fatalité de ces génies les rendait plus légitimes.

[68] FERRÉ, Léo, « Préface », in *Poètes vos papiers*, Paris, La table ronde, 1956, p. 10.

Enfin la poésie n'est plus suggérée comme étant la musique mais comparée : « La poésie est une clameur, elle doit être entendue comme la musique ». Ferré cherche donc une utilité à la musique là ou beaucoup ne voient que de l'art. À travers plusieurs métaphores il démontre, sans doute sans s'en rendre compte, qu'il n'a pas de considération pour elle en tant qu'art mineur. La poésie doit être « entendue » signifie bien qu'elle est légitime. Comment considérer que Ferré puisse se classer auprès des simples chansonniers s'il possède l'intime conviction que la lecture parlée et par conséquent la musique sert-elle de support à la poésie ? :

« 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. »[69]

Le chant des cordes vocales est donc légitime pour lui. Comment penser alors qu'une personne comme lui qui n'envisage pas de lecture « enfermée » de la poésie et qui l'associe directement à l'art musical doit être vu comme « chansonnier ». Il faut le dire, Ferré pense que la poésie doit être chantée. Il s'insurgera d'ailleurs contre Victor Hugo qui ne concevait pas que l'on puisse composer de la musique sur la poésie :

« Victor Hugo a écrit une chose que je trouvais abominable. C'était un type intelligent. Il ne devait pas être entièrement intelligent, puisqu'il a écrit à propos de Béranger : « Défense de déposer de la musique le long de mes vers. »

II. Le texte lu dans les oeuvres plus conséquentes

Il n'y a plus rien et *Et Basta !* paraissent tous les deux en 1973. Tout en constituant les titres des albums sur lesquels ils se trouvent, ils prennent une forme savante proche de la démarche de la musique classique. Dès lors on ne peut plus parler de « chanson » mais bel et bien d' « œuvre » musicale. La musique y sont

[69] Ibidem, p.9.

composées de manière savante, avec des thèmes qui sont développés. Il ne s'y dégage aucun couplet et aucun refrain.

Il n'y a plus rien paraît en 1973 sur un album portant le même nom. Il faut dire qu'à ce moment-là, Ferré est au sommet de sa notoriété puisqu'il est reconnu en tant que chanteur des succès *C'est extra* et *Avec le temps*. Après avoir été considéré comme le porte parole de l'après mai 68, l'artiste rencontre cependant quelques difficultés dans sa carrière à ce moment-là. Aimé autant que détesté par le public, il lui arrive fréquemment d'être insulté lors de ses tours de chant. Pour revenir au côté cinématographique, il faut savoir que *Il n'y a plus rien* a au départ été écrit pour servir de voix-off dans un film. Ce texte ne sera pas retenu et n'a jamais été destiné à être chantée. Il va donc s'agir d'un monologue sur fond de musique et de bruitage. L'introduction et la conclusion du titre suggèrent une ambiance chaotique tandis que l'orchestration n'a rien de dissonant. L'arrangement et la direction de l'orchestre sont effectués par Ferré lui-même tandis que Castanier en assure l'accompagnement au piano lors des concerts. Ferré récitera par la suite le texte sur fond de percussion dans les années quatre-vingt. Cette œuvre n'est pas la première à être consacrée à la méthode récitative, mais elle est la première à dépasser les huit minutes.

Le disque suivant *Et Basta !* détiendra le record de la durée du monologue chez le compositeur, tout comme Préface et *Il n'y a plus rien* c'est à travers le texte que nous comprendrons la démarche savante de Ferré qui s'installe à cette époque là jusqu'à devenir omniprésente à partir de 1975. Le thème proposé par Ferré n'apportera guère plus d'éclaircissement sur sa musique, c'est donc à travers le texte qu'il faut chercher les clés et c'est ce que nous allons voir maintenant.

1. Il n'y a plus rien

Il n'y a plus rien semble s'inscrire textuellement dans la tendance nihiliste d'un visionnaire qui met en évidence les espoirs vaincus de mai 68. En lisant le texte de plus près on peut s'apercevoir qu'il représente plutôt un manifeste du rejet de toutes les valeurs de la société. Tout comme *Le chien*, ces valeurs rejetées sont toutefois mises en évidence. La lecture du texte montre en

fait que *Il n'y a plus rien* est un appel à l'espoir. On sait que Maurice Frot, secrétaire de Ferré, trouvait le morceau très désespérant au point qu'il sera l'une des raisons de la fâcherie entre les deux hommes. *Il n'y a plus rien* ressemble cependant à une sorte de traité anarchiste où la pensé de l'artiste y est totalement exposée. Il s'agit d'un texte difficile à analyser mais qui apporte des clefs en ce qui concerne la démarche artistique de Ferré.

Cette œuvre est un magnifique exemple « d'écoute » dans le sens où elle met en avant les caractéristiques de la condition humaine. Elle inscrit l'auteur comme étant celui qui contemple cette condition essentiellement dans sa conclusion : « Nous aurons tout. Dans dix mille ans ! ».

Ferré se positionne comme le témoin d'une époque, il est intéressant de relever la façon avec laquelle il s'adresse à l'auditeur et comment il met en scène des situations d'écoute. Une sorte de mythe d'espionnage ou même de dénonciation de la société qui met en image *Il n'y a plus rien*. Il y réside une manière très personnelle d'insister sur les pronoms et les adjectifs possessifs, ainsi qu'une cohérence entre le verbe et la musique. C'est cette magnifique mise en scène de l'écoute qu'il faut comprendre comme une « surrécoute » notamment par l'utilisation du mot en lui-même dès la première phrase :

> « Écoute, écoute…Dans le silence de la mer il y a comme un balancement maudit qui vous met le cœur à l'heure, avec le sable qui se remonte un peu, comme les vieilles putes qui remontent leurs peaux, qui tirent la couverture. »

Lorsque Ferré introduit son texte, il s'appuie sur des bruitages assez flous. On y devine le bruit des vagues qui symbolise la mer dont il parle, une mer qui vit et s'oppose à ce silence comme si l'auditeur écoutait les vagues de l'intérieur. Le compositeur voudrait certainement inciter l'auditeur à prêter attention à tout ce qu'on ne voit pas au premier plan. Le bruitage se prête alors à une sorte d'écoute approfondie qui incite l'auditeur à espionner la société, puisqu'il s'agit bien de cela durant plus de dix-sept minutes.

En réfléchissant bien, la relation entre auditeur et compositeur est souvent ambiguë dans l'oeuvre, ainsi on pourrait parler d'intrusion lorsque ce

premier vient à écouter l'œuvre. Dans *Il n'y a plus rien*, Ferré nous plonge dans une sorte de « télécoute ». Il faut comprendre en cela, le fait qu'il plonge l'auditeur dans une situation d'intensification de l'écoute. Le bruitage chaotique, tire vraiment dans le dedans de la musicalité alliant la forme et le fond sur un même plan. Pour illustrer son propos, l'auteur va se servir de ce monologue en se confrontant à lui-même. En s'appuyant sur la vie quotidienne il ouvre les portes de l'écoute :

> « Je suis un nègre blanc qui mange du cirage, parce qu'il se fait chier à être blanc ce nègre, Il en a marre qu'on lui dise « sale blanc ! ».

Il y a ici une écoute du discours *de* et *par* Ferré et l'on s'aperçoit aisément que la musique est soutenue par des percussions et une voix de femme, comme si elle devait apporter une clarté et une écoute supplémentaires. Lorsque le solo de hautbois intervient, on remarque que l'auteur se penche sur la question de la parole : « Les mots…toujours les mots, bien sûr ! ». Il y a ici une incitation à l'écoute et au sens des mots, comme s'ils étaient stables, le hautbois exécute une simple mélodie. Par la suite sa pratique de l'écriture horizontale et des écritures contraires de la musique ne peut que renforcer cette idée. Que penser alors de l'apparition du violon qui exécute un vibrato quand il clame : « À l'encyclopédie les mots ! Et nous partons avec nos cris ! » ? Les mots deviennent dénués de sens et la musique les supplante. Cela peut paraître anodin, mais chaque moment de *Il n'y a plus rien* regorge de subtilités et de métaphores comme celles-ci.

Il faut voir dans *Il n'y a plus rien*, une écoute non seulement critique mais surtout panoptique en quelque sorte. Si l'auditeur voit Ferré, il ne faut pas oublier que lui ne nous voit pas et il le sait parfaitement. Déjà dans l'album *La solitude*, la distance entre l'auditeur et l'artiste était évoquée par Ferré :

> « Je me sens bien avec les spectateurs, surtout les jeunes, quand ils sont avec moi et moi avec eux. C'est l'amour instantané. Mais il faut que cela reste au niveau du spectacle. Il ne faut pas connaître le public. Le vrai public, c'est le type, qui, ce soir, à Hong-Kong ou à Nevers, écoute un disque ou lit un livre, met sur son électrophone une chanson de moi…et que je ne

connaîtrai jamais. Je vis avec lui par une espèce de phénomène hertzien, et c'est cela que nous a apporté la mécanisation de la musique. »[70]

Cet entretien avec Françoise Travelet montre en quoi Ferré est conscient de la distance que procure le spectacle ainsi que le disque entre le public et lui-même. Ce passage permet également d'évoquer la question du disque chez lui que nous évoquerons plus longuement dans un instant. S'il prend ses distances par rapport au disque qui « tue la musique », pourquoi s'accommode-t-il de la distance que sa mécanisation apporte ?

Pour en revenir à la notion de dénonciation envers l'auditeur, il faut voir cela dans la dénonciation des paroles à travers le texte. Cela est bien plus complexe, car c'est en fait Ferré qui nous espionne en dénonçant les comportements humains et en parlant de notre quotidien :

> « Ils te tairont, les gens.
> Les gens taisent l'autre, toujours.
> Regarde à table, quand ils mangent…
> Ils s'engouffrent dans l'innommé
> Ils se dépassent eux-mêmes et s'en vont vers le l'ordure et le rot ponctuel !. »

On remarque d'ailleurs qu'à ce passage, les trompettes sont doublées dans l'orchestration comme si elles devaient accentuer la parole. Par la suite, Ferré prononce un passage fort intéressant :

> « Nous partîmes…Nous étions un poignée…
> Nous nous retrouverons bientôt démunis, seuls avec nos projets d'imagination dans le passé
> Ecoutez-les… écoutez-les…Ca râpe comme le vin nouveau.
> Nous partîmes…Nous étions une poignée
> Bientôt ça débordera sur les trottoirs
> La parlotte ça n'est pas un détonateur suffisant
> Le silence armé, c'est bien, mais il faut bien fermer sa gueule…
> Toutes des concierges !
> Ecoutez-les ».

[70] FERRÉ, Léo, Interview de Françoise TRAVELET, in *La Solitude*, 33-tours Barclay 80449, 1971.

Ce qui est étrange c'est de voir de quelle manière Ferré fait appel à la fois au vacarme et au silence. De nombreux mots se rapportent à leurs champs sémantiques. « Écoutez-les » est répété trois fois tandis que le silence est appelé comme instrument d'écoute. Dans l'incitation à sa taire, l'auteur invite à une écoute du silence qui parlerait de lui-même. C'est d'ailleurs dans ce passage que la musique semble tomber dans un sorte de crescendo qui comme le bruitage de la mer du début semble mettre en métaphore le silence dans ce qu'il peut suggérer dans son fond : Un vacarme énorme ! Ainsi la barrière entre silence et bruit devient floue.

Une caisse claire vient alors soutenir le verbe « chanter » : « Ils chantaient, ils chantaient, dans les rues ». La démarche de la surrécoute peut-être vue ici à travers la métaphore musicale.

Il convient certainement de préciser que la conclusion de l'œuvre englobe toute la pensée développée auparavant. On remarquera d'ailleurs que le titre est très structuré dans le sens où les bruitages n'apparaissent qu'à partir de la phrase *Il n'y a plus rien.* Ces bruitages ressurgissent la dernière fois que la phrase est prononcée. Il faut noter également une interruption dans la transition entre la fin de l'œuvre et l'orchestre symphonique qui la précédait.

« Il n'y a plus rien, et ce rien on vous le laisse ! Foutez-vous en jusque là si vous pouvez, nous on peut pas. »

Ces mots ont beaucoup d'importance car dans le silence suggéré ils résument la pensée du moment chez Ferré, qui rejette la société et qui laisse aux « autres » le libre choix d'y participer. Lorsqu'il utilise les métaphores pour symboliser l'éternel dans « Nous aurons tout, dans dix mille ans ! », l'auditeur est confronté à l'écoute. L'orchestre symphonique se greffe alors pour la dernière fois afin de conclure. La chose étonnante est qu'il n'y a plus ici d'alternance entre l'orchestre symphonique et les bruitages, ils sont présents tous les deux à la fois. Le titre se termine alors sur les bruitages qui se terminent en « fade out » pour accentuer l'effet « infini » de la phrase.

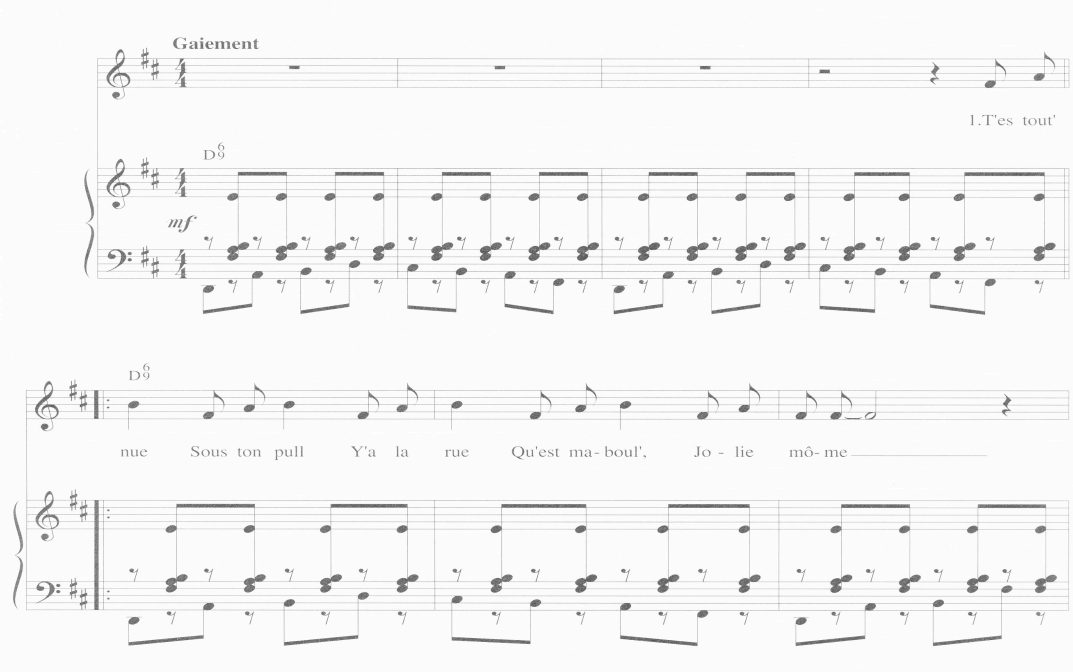
L'écoute chez Ferré est très importante car *Il n'y a plus rien,* ressemble fort à un communiqué d'espionnage dans la technique d'enregistrement. Elle se ressent évidemment moins lors des concerts. En lisant uniquement le texte, on perd toutes ses notions, c'est en cela que l'on remarque que la musique apportée par Ferré n'est pas anodine ou laissée au hasard. La voix et l'orchestre sont des instruments d'écoute et de dénonciation dans l'œuvre.

Il est très important de distinguer trois éléments distincts dans l'œuvre mais toujours exploités simultanément : La société qui est le sujet même du texte, ensuite le personnage de Ferré dans son monologue qui appelle l'auditeur non à *l'écouter* mais à *écouter*, et pour finir, les métaphores musicales qui englobent le sens du texte et qui font de la forme un fond. Si on prend en considération ces trois éléments comme nous venons de le faire, on se rend compte que le titre n'est pas uniquement une « chanson » se servant du monologue mais une oeuvre à part entière.

2. Et Basta !

Et Basta ! œuvre longue de plus de trente-cinq minutes est une œuvre à mettre à part dans la carrière de Ferré tout comme *La chanson du Mal Aimé*, parce qu'elle représente son testament artistique et privé, de ses débuts dans les cabarets parisiens à 1973. Œuvre entièrement consacrée à la méthode phonographique, elle sera toutefois représentée à L'opéra-comique en 1974. Ce long monologue se différencie distinctement de *Préface* et *Il n'y a plus rien* qui seront adaptés et chantés sur la scène. L'analyse de cette œuvre montrera ici les procédés stylistiques ré-employés par Ferré, ainsi que ses métaphores musicales. Il faut d'abord s'étonner de sa forme mais encore plus de son fond. *Et Basta* ! est un titre long à l'image des durées des œuvres classiques, mais revêt une formation minimaliste. Uniquement orchestrée par Ferré au piano, Marc Chantereau aux percussions, puis deux guitaristes, Paco Ibanez et Juan-Carlos Cedron, l'œuvre aspire à la musique savante tout en gardant des aspects propres à la chanson. Le texte non chanté, rappelle un côté théâtral, moins décousu mais proche d'une

œuvre telle que *Le soldat* de Stravinsky. Le coté phonographique quant à lui, est renforcé par la présence de bruitages. Au sujet de la musique et de sa forme, Ferré emploie un thème récurrent en *fa* dièse mineur, dont il s'inspirera pour composer *Le vieux marin* publié sur l'album *Métamec*, sept ans après sa disparition.[71] Hormis la présence de quelques montées et descendantes harmoniques et diatoniques pour soutenir son texte, Ferré n'emploie pas d'autres thèmes musicaux si ce n'est celui de *Avec le temps*. Son thème principal quant à lui emploie des improvisations qui rappellent un grand nombre de ses chansons. Les percussions soutiennent le texte mais rappellent curieusement *Jolie Môme* à 5' 50'' sur trois notes, ambitus limité, sur lequel Ferré chantait au départ de cette chanson.



Les percussions font également référence à la cinquième symphonie de Beethoven à 4'12''. Enfin, Ferré n'utilise pas uniquement le piano, mais le xylophone et l'orgue pour accentuer les références à son parcours musical. Une fois de plus, le compositeur ne se contente pas de réciter sur de la musique, il emploie l'arrangement minimaliste pour se référer à des citations musicales, souvent liées à ses succès comme si la métaphore musicale devenait indispensable à la construction d'une « œuvre ». Très organisé, *Et Basta !* représente en 1973 une exception dans la chanson française. Par la suite d'autres artistes s'en

[71] FERRÉ, Léo, *Le vieux Marin*, in *Métamec*, CD La mémoire et la mer, 10015, 2000.

inspireront, comme Bertrand Cantat dans *Nous n'avons fait que fuir*.[72] Le tableau ci-dessous propose de mettre en avant les principaux axes de l'œuvre.

Minutage	***Thèmes, éléments musicaux en rapport au texte***
00'00 - 00'10	Bruitage.
00'00 - 02'50	***Thème principal*** : Suggère *Le vieux marin* et une improvisation utilisée au Théâtre des Champs-Élysées en 1984 dans *La solitude et L'invitation au voyage.*
02'50 - 03'23	Montée diatonique.
04'12	Percussion qui rappelle l'introduction de la cinquième symphonie de Beethoven.
05'50	Percussions qui suggèrent *Jolie Môme* lorsqu'il est dit « Tu te prostitues Ferré ? ». Hypothèse : Relation avec le texte de *Jolie Môme* ? : « T'es toute nue sous ton pull ».
15'00 – 17'48	Orgue lent qui rappelle *L'amour 1956* et *Avec le temps.*
17'48 – 18'25	Voix en fond qui rappelle *Madame Angleterre* sur l'album *Poètes vos papiers*[73]
18'25 – 19'50	***Quartes justes aux Percussions*** : Évoque *Madame la misère* et *Ton style.*
19'50 – 21'45	Évoque *La vie d'artiste*. Retour de la voix en fond
21'45 – 22'46	***Piano*** : *Avec le temps* joué. Évoque la solitude. Doublage de voix « Tu parles !! »
22'46 – 23'47	***Orgue :*** Descente qui rappelle les années Odéon.
23'47 – 24'21	Percussions.
24'21 – 24'50	***Piano et voix en fond avec le thème :*** Évoque : *Je t'aimais bien tu sais !*
24'50 – 25'58	Même thème au Xylophone.
25'58 – 29'30	Même thème au Melotron.
29'30- 30'52	Guitares Flamenca. Descente diatonique en *la* mineur.
30'52 – 32'00	Thème avec improvisation qui rappelle *Barbarie.*
32'00 – FIN	Voix qui conclue sur le xylophone.

[72] CANTAT, Bertrand, *Nous n'avons fait que fuir,* CD Universal, 2004.
[73] FERRÉ, Madeleine, *Madame Angleterre*, in *Poètes vos papiers*, CD Sony 478232, 1956.

Nous n'avons volontairement pas inclus la reprise de la chanson *Ni dieu, ni maître* qui conclut l'album tout simplement car elle fut ajoutée pour soutenir les arguments textuels de Ferré sur sa personne. Toutefois on remarquera que le titre rassemble l'ensemble des éléments de forme musicale proposée auparavant : texte dicté, piano soutenu, percussions, voix à l'arrière plan et bruitages. Seule la guitare n'y apparaît pas. Si l'on se réfère au bruitage de la mer qui revient de manière récurrente au final, on peut penser à une structure quasi similaire à *Il n'y a plus rien* enregistré la même année.

Nous reviendrons dans la dernière partie sur le fait que Ferré emploie la technique de *re-recording* avec des claviers et sa voix, notamment en 1981 sur son album, *La violence et l'ennui*.

Il est évident que le compositeur ne se contente pas d'écrire des chansons, il se soucie bien de donner une dimension savante à ses œuvres, essentiellement à cette époque. Il semblerait que l'année 1973 marque un réel tournant dans sa carrière : elle sera celle de l'éclatement le plus total de la forme chanson vers le monologue orchestré. Il faut rappeler que personne avant lui ne s'est aventuré dans ce genre. À cette époque, le monde musical populaire s'est déjà rapproché de la musique savante. En effet, les groupes de rock se sont orientés vers la musique progressive. En Angleterre, Pink Floyd en ont été les pères, Barclay James Harvest et Les Moody Blues enregistrent avec des orchestres symphoniques. En France, Ange fait évoluer la chanson rock française. La chanson ne s'était pas vraiment essayée à ce genre de mélange. *L'Homme de la Mancha*[74], de Brel pourrait contredire notre argumentation, mais rappelons qu'il ne s'agit que d'une adaptation française d'une œuvre déjà existante. En 1954, avec *La Chanson du Mal Aimé*, Ferré avait composé un oratorio avec des chanteurs d'opéra, le pas n'était donc pas totalement franchi, il n'était qu'un chansonnier également compositeur de musique savante. Au niveau de la musique classique il n'avait guère fait avancer les choses, or lorsqu'il ré-enregistre son oratorio avec sa propre voix en 1972 pour Barclay et *Et basta !* la donne change. Il y a enfin une véritable nouveauté dans le paysage musical de la chanson

[74] BREL, Jacques, *L'homme de la Mancha,* CD Universal, 9808175, 1968.

française qui se marie volontiers avec la musique savante, tout comme les poètes vont faire irruption chez Ferré.

III . Le disque

Longtemps l'enregistrement phonographique s'est emparé de la musique sans que l'on se pose de questions. En effet, une question se pose : Le disque est-il de la musique ? Le problème du disque réside dans le fait qu'il est considéré comme étant de la musique. L'argument est discutable. C'est ce que sous-entend d'ailleurs Michel Chion dans cet extrait :

« Dans le monde acoustique non technique, un son qui s'éloigne change en timbre harmonique en certaine réverbération, la décroissance d'intensité d'une note de piano s'accompagne d'un appauvrissement progressif du spectre harmonique, etc. Or la déliaison acoustique créée par les machines permet d'isoler ces différentes variables, donnant naissance à des sons à la lettre « inouïs » avant l'ère technologique. Inouïs non dans le sens de la bizarrerie, mais dans leur contradiction avec des lois acoustiques jusque là incontournables. Par exemple, comme le soulignait David Rissin dans une émission de radio du Groupe de Recherches Musicales, le long accord decrescendo terminant la chanson des Beatles *A day in the life* (dans l'album Sgt Pepper's), et où le spectre harmonique ne s'appauvrit pas alors que l'intensité retombe, est un bon exemple de déliaison acoustique anti-naturelle. »[75]

Comme le montre ce passage, un disque semble ne pas pouvoir reproduire le même son qui s'est fait entendre dans la réalité. C'est en cela, que l'on peut condamner le disque. En effet, on peut lui reprocher de ne pas être de la musique puisqu'il « perd » certaines fréquences.

Nombreux sont les musicologues qui avancent l'argument que le disque n'est pas de la musique mais sans doute un peu trop hâtivement. Sergiù Célidibache et Glenn Gould n'étaient visiblement pas d'accord sur la nature du disque : Célidibache pensait que le disque n'était pas de la musique :

« Le disque tue la conscience musicale. Le disque reste lettre morte. Il ne peut jamais être musique. Le disque tue la spontanéité, il tue l'oreille et, à terme, la conscience musicale. Le disque n'a rien à voir avec l'art ou avec la musique. »[76]

[75] Ibidem.
[76] CELIDIBACHE, Sergiù, (réf. Du 12 janvier 2007), Disponible sur : www.entretemps.asso.fr.

Mais Gould en avait visiblement une vision moins négative :

« L'enregistrement est un art en soi, qui possède ses propres critères et qu'il faut respecter. L'éthique de l'enregistrement tient à ce qu'en matière d'art, la fin justifie les moyens, aussi biscornus soient-ils. Peu importe la quantité de prises, et d'inserts, du moment que le résultat a l'apparence d'un tout cohérent. »[77]

Comment doit-on considérer l'art phonographique chez Ferré ? Quelles sont alors ses positions à ce sujet ?

1. Les enregistrements de Léo Ferré

La carrière discographique de Ferré est très riche et nous verrons en quoi cela constitue une contradiction majeure chez lui. Elle s'étale sur exactement quarante deux années puisqu'elle débute officiellement en 1950 et s'achève en 1992 avec son dernier album reprenant le texte de Rimbaud *Une saison en enfer*[78]. Les archives de l'INA nous ont permis de retrouver notamment des enregistrements de 1947 à 1950 qui ont été édités en 1998 aux cotés des 78-tours d'époque remasterisés. En effet, Ferré signe son premier contrat pour une série de soixante dix-huit tours pour le Chant du Monde au début des années cinquante qui connaissent un succès relativement moyen. Il se produit énormément dans les cabarets parisiens et cherche essentiellement à placer ses compositions auprès d'interprètes. Ce n'est qu'en 1953 qu'il signe un contrat de cinq ans avec la firme Odéon, bien qu'il doive encore un disque à *Chant du Monde* qui sortira en 1954. Son titre *Paris Canaille* est un énorme succès. C'est ainsi que la firme *Odéon* édite entre 1953 et 1958, treize 78-tours, trois 33-tours 25 centimètres, six 33-tours 30 centimètres (si l'on compte le disque de poèmes lus par sa femme, *Poètes vos papiers* et son oratorio *La Chanson du mal Aimé* et une vingtaine de 45-tours, souvent édités sous des pochettes différentes). La carrière discographique du compositeur s'amplifiera davantage à partir de 1960 lorsqu'il signera avec Barclay puis encore plus à partir de 1975 où il produira lui-même ses disques. À partir de 1964, ses albums deviendront souvent doubles, triples et même

[77] GOULD, Glenn, (réf. Du 12 janvier 2007), Disponible sur : www.entretemps.asso.fr.
[78] FERRÉ, Léo, *Une saison en enfer*, CD la mémoire et la mer, 10014, 1991.

quadruples en 1983 pour *L'opéra du pauvre.* On peut compter un total de quarante-quatre albums de son vivant si l'on compte les albums réalisés en public. De très nombreux inédits ont vu le jour depuis sa mort le 14 juillet 1993. Cela montre que Ferré a enregistré énormément de chansons mais aussi qu'il utilisait beaucoup les bandes pour travailler[79]. Il est donc étonnant de constater qu'un artiste « écrivant » la musique sur papier ait utilisé aussi fréquemment les bandes. La technologie mécanique a aussi été employée par Ferré lors de ses concerts. En effet, il utilisera souvent des bandes orchestre pour chanter en concert. Certains de ses disques en concert en attestent. Déjà en 1969, il utilise les bandes lors de son passage à Bobino, ce qui lui vaut des démêlés avec les musiciens de studio qui avaient été enregistrés et qui ne sont dès lors pas payés pour cette deuxième prestation. La réponse de Ferré est intéressante à ce sujet, puisqu'il y condamne le « play back » des artistes de variété. Nous en reproduisons ici une partie :

> « Si je chantais en « play back » sur la scène, c'est à dire, si j'apprenais, très bien, à bouger mes lèvres sur l'audition de mon disque avec accompagnement d'orchestre et des voix à la fois, si j'allais même jusqu'au bout de l'illusion, si je trichais au point que le public n'y pourrait rien déceler sinon une bande sonore enregistrée par des musiciens, je veux dire la même bande. Alors là tout serait permis, n'est-ce pas ? »

Au moment d'écrire cette lettre, Ferré imagine un play-back pour orchestre et n'imagine sans doute pas que cela se produira très rapidement. Non content d'être une musique figée la musique devient un support à illusion que le compositeur désapprouve mais qu'il accepte à partir du moment où il peut accompagner. Cela est une grande contradiction chez le compositeur vu ses positions sur le disque.

2. Le disque tue la musique

Ferré dira souvent que son époque est fantastique puis terrible à la fois et aura souvent des problèmes avec la « modernité ». À l'exception d'une dizaine de chansons comme *La vie moderne, Les temps difficiles* ou encore *Épique époque*,

[79] De nombreux morceaux ont été enregistrés sur bande au domicile de l'artiste avant que celui-ci puisse en faire des versions définitives.

ses chansons ne parlent pas du monde présent et demeurent intemporelles. Cette modernité passe aussi par la mécanisation de nombreux outils ce qui dépasse parfois l'homme. Ferré dira dans ses émissions de radio :

> « L'homme du Moyen-Âge pensait avant la machine, L'homme de 1954, pense après la machine »[80].

Si en effet la pensée change, l'évolution est de plus en plus rapide mais à ce moment doit-on toujours parler de progrès ? Il dénoncera souvent les chanteurs à petit souffle et l'évolution mécanique en musique même s'il reconnaît que cela est utile :

> « L'enregistrement de la voix humaine est évidemment un cadeau royal de la science et nous permet d'entendre les « voix chères qui se sont tues », Caruso, Nellie Melba, Tita Ruffo, Chaliapine… mais cet instrument diabolique, à porter de toutes les bourses et de toutes les mains, a créé une race de nouveaux chanteurs à petit souffle et à courte tessiture qui ont fait de la science vocale un magazine à sensation où la musique est reléguée dans les dernières pages. »[81]

Ou bien :

> « L'enregistrement de la voix humaine est évidemment un cadeau royal de la science et nous permet d'entendre les voix chères qui se sont tues. »[82].

Cette dernière expression reprise plus tard dans *Préface* montre tout de même l'utilité du disque. Ferré y voit un côté plus pervers déjà en 1954 :

> « Le seul vrai danger de la musique mécanique et il est hélas de taille, c'est l'accoutumance qu'elle crée dans l'oreille de l'homme d'aujourd'hui. »[83]

Ferré était un véritable visionnaire car il reprendra dans *Préface* en 1973 : « La musique se vend somme le savon à barbe ». Le disque se faufile partout et devient abordable pour quelques francs puis va petit à petit remplacer la musique de concert. Visionnaire, Ferré l'est encore plus par rapport à aujourd'hui

[80] FERRÉ, Léo, *La musique souvent me prend…comme l'amour*, Monaco, La mémoire et la mer, 1999, p. 112.
[81] Ibidem, p. 117.
[82] Ibidem.
[83] Ibidem, p. 144.

où chacun d'entre nous ne peut plus passer une journée sans entendre une musique dans un magasin, un supermarché ou encore à travers son ordinateur en chargeant des MP3. La musique est devenue omniprésente et l'avenir que redoutait le compositeur a bel et bien eu lieu. En 1962 dans le final de *Mister Giorgina*, Ferré conclura avec la Toccata en *ré* mineur de Bach en citant textuellement Toscanini : « En 2000, plus de musique ». À travers cette phrase, nous sommes confronté à une banalisation de la musique :

« La photo a tout abîmé, elle a mis dans la rue les images, d'une façon plate, comme le disque a abîmé la musique. »[84]

ou encore

« Oui le disque a abîmé la musique, il a fait de la musique une amie connue, tirée a des milliers d'exemplaires. »[85]

Il ne s'était pas réellement trompé. De manière générale, Ferré a une opinion assez négative de la musique mécanique :

« La mémoire du disque est d'une précision qui va de pair avec l'aiguille qui la mange, et cette mémoire qui amenuise petit à petit est à la portée de toutes les mains et de pas mal de choses. »[86]

Il est étonnant de voir comment le compositeur pressent la musique des « DeeJay » mais aussi de la musique concrète. La contradiction chez le compositeur réside en fait dans son action d'utiliser les bandes orchestre lors de ses concerts. Cela est étonnant car si la bande amène à l'accoutumance pourquoi ne s'accompagne t-il pas au piano ? Ferré alternait les chansons au piano et des bandes *playback* dans les années quatre-vingt, surtout s'il ne pouvait avoir d'orchestre. Sans doute voulait-il rompre une éventuelle monotonie dans son spectacle ? L'artiste a beaucoup enregistré et utilise les bandes orchestres, il est

[84] Ibidem, p. 9.
[85] Ibidem.
[86] Ibidem, p. 144.

donc étonnant de constater qu'il emploie l'enregistrement mécanique aussi fréquemment. Dans une interview il s'en expliquera :

> « Je peux faire des disques maintenant. Il faut que j'en fasse vous savez, j'ai un problème, je pense tous les jours à la mort. Je veux laisser à mes enfants tout ce que j'ai encore dans la tête, et j'en ai pas mal. »[87]

Si la technique du disque déplaît à Ferré, son utilité n'en demeure pas moins intéressante. Une fois de plus le musicien se contredit sur un sujet et l'on remarquera qu'il différencie à nouveau le fond et la forme. Il s'agit plus d'un coté pratique, car il en va de même des bandes orchestres. Il les emploie uniquement pour des raisons de budget. Lorsqu'on lui fournit l'orchestre, il supplante la technique au profit de la musique vivante. Cela a été plusieurs fois le cas dans les années soixante-dix, lorsqu'on lui donnait l'orchestre sous sa direction.

Ferré fait figure d'exception dans la musique française. Reconnu comme chanteur, il n'en demeure pas moins un grand compositeur. S'il passe de la chanson à la musique symphonique, il n'est pas entièrement fermé envers la musique contemporaine, mais il préfère une musicalité que des règles mathématiques pour composer une œuvre. S'il casse les formes traditionnelles de la chanson, il propose une ouverture vers une musique tonale savante parsemée d'éléments contemporains notamment dans le temps musical. La question du temps chez Léo Ferré passe aussi par la question de l'enregistrement sonore avec lequel il préfère garder ses distances bien qu'il le pratique beaucoup tout au long de sa carrière et qu'il emploie les bandes lors de ses concerts.

Il faut aussi remarqué que les compositions complexes de l'artiste sont arrangées de manière symphonique, comme il le fera régulièrement à partir de 1973. Ces compositions nécessitent les bandes orchestres tandis que des titres plus traditionnels en ce qui concerne le genre de la chanson française, peuvent se satisfaire d'un simple piano. C'est un point sur lequel nous devrons revenir dans notre dernière partie consacrée aux chansons orchestrées symphoniquement.

[87] FERRÉ, Léo, interview de Carole Chabrier, RMC, date inconnue.

Ferré est un compositeur en avance sur son temps par son décalage et son refus de faire comme les autres c'est pourquoi il fait figure d'exception. Il n'est pas uniquement un compositeur bien qu'il soit connu à travers la musique mais il propose aussi des réflexions sur le monde musical. Là aussi il fait figure d'exception en avançant des idée de visionnaire que l'on retrouve dans les textes de ses chansons.

3. Le cinéma

On voit souvent dans le disque l'unique « matérialisation » de la musique. L'image du cinéma a tendance à nous faire oublier que le son est bien figé à ses côtés. Le cinéma a souvent adopté des codes aussi artificiels que ceux de l'opéra, où le public est averti d'avance de l'illusion artistique qui y réside. C'est sans doute ce qui fait la différence avec la télévision qui contrairement au cinéma, prétend mettre en avant la réalité. Le cinéma n'est pas un art qui prétend reproduire la réalité. Les réalisateurs de cinéma semblent en être bien conscient. Le disque n'est pas non plus à proprement parler de « la musique » puisqu'il est en fait sa reproduction. La musique du cinéma ne l'est pas non plus, elle n'est que son enregistrement.

Cependant, le cinéma peut avoir des pièges encore plus dangereux pour la musique car outre le durée du film, elle dépend de l'action présentée dans l'image. C'est à partir de cela que Ferré va confronter les contraintes du cinéma mais aussi s'y opposer.

Outre l'apparition de l'artiste en tant que chanteur dans *La Cage d'Or (Gage of Gold)*, tourné en 1950 où il interprète *Les amoureux du Havre*, un titre inédit et où il accompagne *The night is ours* de Claude Normand et Serge Roux, sa contribution en tant que compositeur sera appelé en 1958 pour le film *Douze heures d'Horloge*. La chanson *La Poisse* est chantée par Catherine Sauvage à cette époque, pour le film. Ferré la chantera en public dans les années soixante et sur un disque en 1990.[88] Il existe d'ailleurs une adaptation allemande

[88] FERRÉ, Léo, *La poisse,* in *Les vieux copains* , CD La mémoire et la mer, 10013, 1990.

du titre *La Poisse* par Boris Vian qui ne sera pas exploitée. La partition de plus de 140 pages sera écourtée au montage. Étonnement le nom de Ferré apparaît au générique ce qui n'était pas le cas pour un documentaire sur la mine dont il avait fait la musique et le commentaire en 1951 et qui avait été coupé. Ce documentaire contenait principalement la musique de *De sacs et de cordes* avec le commentaire écrit par le compositeur et également coupé au montage. Il demandera que son nom soit retiré du générique. Nous verrons plus loin qu'il refusera aussi la représentation de son ballet *La nuit* en 1956 lorsque Roland Petit voulu en couper une partie.

C'est en 1971 que Ferré compose pour Jean-Pierre Mocky, quarante minutes de musique pour son film *L'albatros*. Le réalisateur en gardera trois minutes ! Ferré n'imaginera pas un seul instant « perdre » toute cette musique, et la récupèrera pour en faire de nouvelles chansons comme *Ton style* en 1971 et *Le Bateau Ivre* en 1982.

C'est à travers ces quelques exemples du cinéma que l'on peut s'apercevoir que Ferré avait le souci du détail, essentiellement celui du respect de son travail. En refusant de couper, ou de faire apparaître son nom il s'oppose aux codes du cinéma comme à ceux du disque et privilégie la suprématie de l'art musical. C'est en cela que l'on peut voir que Ferré pense être avant tout un compositeur.

Il n'est pas utile d'analyser ici les œuvres musicales que l'artiste a écrites pour le cinéma pour la simple raison que nous les retrouverons ultérieurement dans ses chansons et autres œuvres de grande envergure. La problématique évoquée ici tend à montrer en quoi sa démarche musicale est sans concession.

DEUXIÈME PARTIE

LÉO FERRÉ, POÈTE ET MUSICIEN
LE CHEMIN DES INFLUENCES

CHAPITRE TROISIEME
LE CHEMIN DES INFLUENCES

L'œuvre de Léo Ferré est parsemée d'influences diverses tant sur le plan musical que sur le plan littéraire. Contrairement à une idée générale, les deux arts se rejoignent très souvent dans sa carrière. Il est fort probable que le compositeur n'ai jamais cherché à dissocier la musique de la poésie, ainsi ce chapitre nous permettra de revenir en arrière et de mieux comprendre certaines de ses directions artistiques dans la chanson mais aussi dans sa musique symphonique. La mise en musique des poètes se révèle quasiment une évidence pour lui, puisqu'elle découle notamment de ses expériences d'enfant et de ses rencontres. Les premières œuvres ne sont-elles pas caractéristiques des directions artistiques que l'on prend le long d'une carrière ? Ainsi la chanson se révèle-t-elle être un art aussi mineur que l'on se plaît à le penser ? En revenant ici en arrière, nous verrons quelles ont été les premières influences du compositeur et quelles en furent les répercussions sur ses premières chansons. Ainsi nous comprendrons que ses débuts font preuve d'un esprit de composition assez particulier. En cela nous justifierons une forme de déstructuration dans ses chansons plus tardives que nous venons d'étudier.

I. Entre « Auteur-compositeur-interprète » et « Poète »

Ferré a beaucoup mis en musique les poètes, il est donc important que nous nous arrêtions un moment sur ce sujet. Il emprunte des directions autres que celles des simples chansons composées de couplets et de refrains alternés car la poésie peut-être souvent déstructurée.

Ferré est parfois lui-même considéré comme étant un poète, à l'instar de ses qualités de musicien et d'arrangeur ou encore de chef d'orchestre. Il a mis en musique Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire, Aragon, mais aussi François Villon, Rutebeuf, Pierre-Mac Orlan et même Molière. Cependant Ferré ne se limite pas aux poètes « traditionnels » mais compose aussi sur les textes d'auteurs contemporains tels que René Baer, Francis Claude mais surtout Jean-Roger Caussimon, mettant ce dernier au même rang dans la littérature française. Ainsi Ferré, également grand écrivain de poèmes et de textes en prose, balaie plus d'un demi millénaire de poésie car les poètes cités ci-dessus s'étalonnent du Moyen-Âge à aujourd'hui. Aucun autre artiste de variété n'a à ce jour réussi le pari de mettre en musique autant de poètes.

Lorsque l'on dit à Ferré que c'est grâce à lui que les gens de la rue connaissent désormais les poètes, il répond avec beaucoup de modestie : « Je suis de votre avis mais je ne l'ai pas fait exprès ».[1] S'ils sont d'une autre époque, le compositeur a souvent affirmé que ces poètes auraient été des « ACI » (Auteurs-Compositeurs-Interprêtes) au XXe siècle. Ferré est un « ACI » qui auparavant, aurait finalement été reconnu comme poète, au même titre que ses prédécesseurs. Son appellation fréquente de « poète anarchiste » dans les dictionnaires, revues de presse et autres sources ne fait que confirmer cette idée, toutefois ses poèmes prendront un aspect plus complexe dans les années soixante-dix. Catherine Sauvage en témoigne d'ailleurs :

> « Il y a une joie de l'esprit à chanter Léo Ferré, surtout la première époque. Après, il est parti dans un lyrisme plus délirant, plus difficile pour moi. Après les années 70, on a vieilli différemment, il prenait un chemin qui n'était pas le mien, mais pendant très longtemps, si Léo n'avait pas chanté lui-même, j'aurai presque pu tout chanter. Le meilleur, c'est son amour de la poésie et des poètes qui volent haut. Nul compositeur actuel ne les a mieux servis. J'avais l'impression que c'était du sur-mesure, du cousu-main. Comme une robe qu'on fait pour vous. Ferré, c'était mon couturier. »[2]

[1] FERRÉ, Léo, Interview sur *Radio Bleue*, 1990
[2] SAUVAGE, Catherine, Interview de Michel Trihoreau in *Cahier d'études Léo Ferré*, numéro1, Nantes, Les éditions du petit véhicule, 1999. p 32.

1. De Verlaine à Baudelaire

Si l'on se réfère aux témoignages et à la biographie de Ferré par Robert Belleret, on apprend qu'il aurait mis Verlaine en musique pour la première fois vers l'âge de onze ans. Il s'agirait donc du poème *Soleils couchants* qu'il enregistre en 1964 pour l'album Verlaine/Rimbaud[3]. C'est à l'internat du collège de Bordighera en Italie, où il était pensionnaire durant huit ans, qu'il semble avoir mis ce poème en musique. Mais quelle était déjà la part de « cette mise en musique » à l'âge de onze ans ? On sait aussi que cet enfant cachait également les poèmes de Rimbaud entre les pages de son missel durant la messe, si l'on en croit son roman *Benoît Misère*. Il faut garder certaines distances en ce qui concerne ces faits biographiques car rien ne prouve qu'ils se sont réellement passés de cette manière et à cette époque, mais quoi qu'il en soit le résultat final est bien présent. On voit tout de même que Ferré a très vite été inspiré par les poètes du XIXe siècle et par la qualité de leurs textes.

Le compositeur racontera plus tard que sa relation aux poètes arriva en fait par le biais du poème *L'invitation au voyage* de Baudelaire :

> « Quand j'avais douze ans, j'avais été dans un cinéma à Monaco et j'avais vu le film qui s'appelait *Partir* avec un baryton qui s'appelait Charles Panzera qui chantait très bien *L'invitation au voyage*, mise en musique par Duparc. C'était un musicien extraordinaire. C'est une œuvre gigantesque pour moi cette invitation au voyage. Il n'était pas question pour moi que je mette les poètes en musique. Et un jour, j'avais ouvert sur mon piano *Les fleurs du mal*, j'ouvre « L'invitation au voyage », comme ça pour m'amuser. Je chante une petite valse dessus et je m'aperçois au deuxième couplet : « Des meubles etc…» et je vois que Duparc avait coupé ce couplet. Alors vous savez ce que j'ai dit ? Et bien Léo, je sauve les meubles. »[4]

Ferré racontera également cette anecdote à Radio Bleue en 1990 mais il affirme également qu'il n'avait pas l'intention de mettre en musique les poètes avant cela, or à onze ans il semblait composer *Soleils Couchants* de Verlaine si l'on en croit la biographie de Robert Belleret. Les souvenirs de l'artiste étaient t-

[3] FERRÉ, Léo, *Verlaine/Rimbaud*, CD Universal, 847172-2,1964.
[4] FERRÉ, Léo, extrait d'Interview diffusé dans *Tire ta langue*, France Inter, 1994.

ils flous à ce sujet ? Romance ou réalité ? Il est difficile de resituer l'influence des poètes chez Ferré à cause de ces contradictions. Peu importe, car la présente étude ne tend pas à reconstituer les dates des mises en compositions mais la raison de certains choix artistiques.

Ferré composera également toute sa vie sur les poésies de Rimbaud et Baudelaire, bien que ce dernier ait déjà fait l'objet de mises en musiques notamment par Duparc ou Debussy.

Ferré a enregistré deux albums rassemblant des poèmes de Baudelaire. La relation avec Rimbaud semble quand à elle bien plus intense. Nous pouvons très fréquemment retrouver des mises en musiques de ce poète tout au long de la carrière discographique et scénique de l'artiste, ce qui n'est pas le cas de Verlaine ou Baudelaire par exemple. Il est difficile d'évoquer la fréquence de la mise en musique en ce qui concerne Baudelaire. En effet, les archives de la famille Ferré révèlent toutefois que ce poète fut celui qui a été le plus mis en musique.

Si l'on en revient à Rimbaud, nous pouvons constater qu'il va même servir d'influence à Ferré dans ses textes et lui permettre de dépasser à nouveau le stade d'auteur compositeur. Dans *Les poètes de sept ans*, Rimbaud débutait ses poèmes avec la conjonction de coordination « et » :

> « Et le Mère, fermant le livre du devoir,
> S'en allait satisfaite et très fière sans voir,
> Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminence
> L'âme de son enfant livrée aux répugnances. »

En 1981, Ferré donne à l'interprète Ann Gaytan une chanson *Tout ce que tu veux* qui commence avec le même procédé syntaxique :

> « Et tout ce que tu veux n'appartient qu'aux couleurs
> Aux oiseaux de la nuit quand la nuit te fait femme
> Au vent qui reverdit sous l'arche de la peur
> A la mer qui rougit et qui fourbit ses armes »[5]

[5] GAYTAN, Ann, *Thank you Ferré*, CD La mémoire et la mer, 10083, 1994.

Une fois de plus, en utilisant la conjonction de coordination « et » en début de phrase, Ferré modifie les conventions et les codes de la chanson. Certes il « copie » un procédé appartenant à Rimbaud, mais il faut rappeler que le poète lui-même ne l'avait pas mis en musique. Par la démarche de la mise en musique du poème *Les poètes de Sept ans* et l'emploi de ce procédé, Ferré défie à nouveau le genre populaire pour lui donner une dimension nouvelle.

Le premier album avec des poèmes de Baudelaire sort en 1957 pour la firme Odéon et contient douze chansons dont *L'invitation au voyage.* Il faut noter que les arrangements de ce disque sont déjà effectués par Defaye, arrangeur attitré de Léo Ferré de 1962 à 1971. Ce disque est enregistré de manière très épurée avec un orchestre réduit à quatre ou cinq instrumentistes. Le deuxième album consacré à Baudelaire, et qui sera double sort dix ans plus tard chez Barclay. La pochette du disque de 1957 présente une gouache avec des fleurs et s'apparente plus à un visuel destiné à la musique classique qu'à de la chanson dite de variété.

En 1964, parait également le double album pour la firme Barclay réunissant des poèmes de Verlaine et de Rimbaud et dont la pochette représente un dessin de Maurice Frot. Cela peut paraître anecdotique mais ces pochettes (représentées en annexe) montrent que pour l'époque, les pochettes de l'artiste font preuve d'une démarche hors du commun. Il en résulte certainement une envie de dépasser la simple chanson dans une œuvre complète. Ferré enregistre également *Une saison en enfer* en 1991 de Rimbaud, un texte lu.[6] Ce dernier, tient une place très particulière dans la « collection » des poètes.

2. Apollinaire, une personnalité

On sait aujourd'hui que la personne de Guillaume Apollinaire intéressait encore plus Ferré que les sujets même de ses poèmes, ou plutôt, devrions-nous dire que c'est le poète lui-même qui l'a amené à son œuvre.

[6] FERRÉ, Léo, *Une saison en enfer*, La mémoire et la mer, CD 10 011, 1991.

« *Le Pont Mirabeau*, je ne connaissais pas, ça ne m'intéressait pas…C'était Apollinaire qui m'intéressait. »[7]

Il semblerait donc que la personnalité même d'Apollinaire soit le point de départ de cette mise en musique, car Ferré compose et enregistre *Le Pont Mirabeau* en 1953 pour la firme Odéon. On peut facilement retrouver des enregistrements d'Apollinaire chantant à sa propre manière ce poème. Ferré en a t-il pris conscience ?

Les années cinquante sont une époque où ce poète était très présent dans l'esprit du compositeur et c'est en 1952 et 1953 qu'il composa un oratorio sur *La Chanson du Mal Aimé*. Nous ne savons pas aujourd'hui ce qui a déterminé Ferré à entreprendre ce long travail, mais cela laisse supposer que son amour de la poésie et la vie mouvementée d'Apollinaire l'aient largement inspiré. Il faut comprendre que Ferré a entrepris de mettre les poètes en musique de deux manières : la première étant de composer sur ces poèmes à l'aide de la chanson, et la seconde étant de le faire à travers une écriture classique. À l'écoute des poèmes mis en musique, une chose semble rapprocher ses deux méthodes musicales : les chansons prennent vite une dimension orchestrale vaste et pourtant simple. Ainsi, elles ressemblent plus à des Lieder qu'à des chansons comme pouvaient en écrire Wolf, ou des chansons de Debussy, Poulenc ou Fauré.

Ferré a continué à mettre en musique Apollinaire jusqu'à la fin de sa vie. En effet il enregistre *Marizibil* en 1969 à Bobino[8], poème qu'il interprétera en public jusqu'à la fin de sa vie. Il enregistre en 1969, *L'adieu* et *Marie* qui ne paraissent que quelques années plus tard, puis en 1986, *Les cloches et la tzigane* [9] et en 1990, *Automne Malade* [10]

Ferré témoignera souvent de l'influence poétique d'Apollinaire sur son œuvre.

[7] FERRÉ, Léo, in Quentin DUPONT, *Vous savez qui je suis maintenant ?,* Monaco, La mémoire et la mer, 2004.
[8] FERRÉ, Léo, *Récital 1969 en public à Bobino*, CD Universal, 529 116-2, 1969.
[9] FERRÉ, Léo*, On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans*, CD La mémoire et la mer, 10 012, 1987.
[10] FERRÉ, Léo, *Les vieux copains*, CD La mémoire et la mer, 10 013, 1990.

« Du point de vue poétique, j'ai surtout été influencé par Apollinaire. Je m'en suis rendu compte, il y a peu de temps, en relisant *Le voyageur* et *L'Emigrant de London Road.* C'est le grand poète moderne. Il a tout inventé, dans le style, dans la voix, dans le choix des mots, dans les images ».[11]

Il faut relever ce que dit le compositeur ici au sujet de la voix, car dans toute poésie destinée à être lue, il y trouve une musicalité évidente et c'est en cela que l'on peut penser que la musique et la littérature sont indissociables chez lui. L'impact de la poésie est donc déterminant dans sa manière de composer. Il est vrai que le style d'Apollinaire est très particulier et que *La Chanson du Mal Aimé* est un poème très complexe, rempli de codes. Ferré propose de temps en temps une interprétation du poème dont celle-ci qui paraît intéressante :

« *La Chanson du Mal Aimé* est un texte redoutable parce que très hermétique, quoi qu'on en dise. Mais il y a une clé, et même peut-être plusieurs car il était malin, ce type ! Pour ma part, je crois que c'est en grande partie une chanson pédérastique : le voyou qui ressemblait à son amour et qu'il a suivi, c'est le fait divers. »[12]

En effet, ce premier couplet peut paraître assez subversif

« *Un soir de demi brume à Londres*
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre
Et le regard qu'il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte ».

Mais Michel Décaudin a raison de souligner que :

« Apollinaire se moque du goût et de nous par la même occasion, abritant sa fantaisie, comme on sait, derrière la constance de ses impressions, son autre image de prédilection pour l'astre agonisant étant celle d'un « cou coupé »[13]

[11] In TRAVELET, Françoise, *Dis donc Ferré*, Monaco, La mémoire et la mer, 2001, p.129.
[12] Ibidem, p.130.
[13] DECAUDIN, Michel, in *Revue des Sciences Humaines*, « Guillaume Apollinaire », numéro 84, Paris, octobre-décembre 1956, p.379.

En effet *La Chanson du Mal Aimé* est avant tout, un cri de douleur et une histoire déchirante qu'Apollinaire a vécue. On ne peut que soutenir le poète dans sa démarche de « chanson » et où il peut dévoiler ses hontes :

« Tout n'est pas pédérastique bien sûr, mais il est certain qu'Apollinaire a suivi ce garçon qui ressemblait à la femme aimée et qui est le « faux amour » dont il parle ».[14]

Il semblerait d'ailleurs que Philippe Renaud voit dans cette strophe un lien avec la troisième et qui se référerait plutôt à l'inceste. Quoi qu'il en soit il est certain que le poème est un refuge pour dévoiler les hontes du poète :

« Le R1[15] crée une confusion entre l'image de *l'amoureuse* et une autre, qui provisoirement je dirai *maternelle* (la naissance, le lait, le destin). Le mot sœur est révélateur, qui renvoie à la strophe 3 ; la sœur épouse de Pharaon représente dans le poème l'entrée en scène de l'inceste qui est liée à celle de l'inversion présente dans la strophe 1 ».[16]

Cependant, bien que la critique ait condamné Ferré pour son entreprise d'oratorio, et nous y reviendrons longuement, il faut souligner que sa mise en musique est tout à fait légitime. En effet, le titre indique bien qu'il s'agit d'une *chanson*, et l'on raconte qu'Apollinaire sifflait parfois son poème lors de ses promenades solitaires. Cette caractéristique indéniable de la chanson chez Apollinaire a déjà été soulignée notamment par Claude Morhange-Dégué :

« L'appartenance du poème au genre lyrique est d'emblée incontestable. Elle se traduit par l'emploi du mot *chanson* qui rappelle le sens originel du terme de poésie *lyrique,* ou poésie *chantée,* et qui insiste ici à la fois sur le caractère musical de l'œuvre qui s'offre au lecteur ». [17]

Ainsi la dissociation entre chanson et musique classique chez Ferré devient ambiguë, car la composition « oratorio » sur une « chanson » montre en quoi le compositeur ne cherche plus à différencier les genres.

---

[14] In TRAVELET, Françoise, *Dis donc Ferré*, Monaco, La mémoire et la mer, 2001, p.131-132.
[15] Refrain
[16] RENAUD, Philippe, *Les trajets du Phénix, Archives Guillaume Apollinaire, de la « Chanson du Mal Aimé à l'ensemble d'Alcools* », Lettres Modernes, Paris, 1983.
[17] MORHANGE-DEGUE, Claude, *La Chanson du Mal Aimé, analyse structurale et stylistique*, Collection Bibliothèque des Lettres modernes, Minard, Paris, 1970, p. 25.

Il faut noter que Ferré interprète « La voix lactée » de manière assez explicite. Le poème contient ses énigmes, ce qui n'a pas dû faciliter la mise en musique de celui-ci, car le compositeur avoue ne pas tout comprendre :

« Et la voie lactée, c'est le foutre. Quelle merveilleuse image pour le sperme ! C'est tout le système de la génération…

C'est très facile, bien sûr, d'avoir une idée préconçue. Mais la vérité, c'est toujours le mensonge de quelqu'un et inversement le mensonge est la vérité de l'autre. Je n'ai sans doute pas tout trouvé. Il n'y a que lui qui pouvait comprendre ce qu'il écrivait…Pour moi, je voudrais parler avec Apollinaire et qu'il me raconte sa chanson. »[18]

C'est donc, certainement un grand désir pour le compositeur de vouloir rencontrer Apollinaire et les autres poètes qu'il aime. Malheureusement, ils ne sont plus de ce monde. Certains documents vidéo ou radiophoniques témoignent des histoires surréalistes du musicien. En effet, il arrivait quelque fois à Ferré de prétendre avoir rencontré Apollinaire, Verlaine ou encore Rimbaud. Il narrait les conseils de ceux-ci qui allaient le voir, parfois même jusque dans ses rêves, pour lui donner des conseils artistiques[19].

Tout au long de sa vie, Ferré créa un lien poétique avec ces poètes. Il parle volontiers d'eux dans ses textes. Ainsi, il publie le 29 août 1980 un article dans *Le Monde* intitulé « Guillaume, vous êtes toujours là ! ».

« Je salue en Guillaume le noir dévidement de l'aurore et de la pensée, quand la pensée se tourne et s'interroge, quand le drame quotidien de l'outrecuidance et de ses attaches imbéciles se reprend doucement et se tourne vers le non-dit et l'incontrôlé. »[20]

Ferré c'est aussi le monde surréaliste qui se mélange dans la chanson. Comment pourrait on imaginer un univers aussi poétique sans surréalisme. Il écrira pour la revue surréaliste en 1956 sera d'ailleurs le seul à se voir tolérer la mise en musique de poèmes par André Breton[21] à travers le poème *L'Amour.*

[18] In TRAVELET, Françoise, *Dis donc Ferré*, Monaco, La mémoire et la mer, 2001, p.131.
[19] Notamment en 1986 sur scène au TLP Déjazet
[20] FERRÉ, Léo, *Guillaume, vous êtes toujours là !*, in *Le Monde,* 29 Août 1980.
[21] Les surréalistes ont souvent polémiqué sur le fait que la poésie surréaliste ne devait pas être mis en musique. Léo Ferré sera le seul compositeur à cette époque à être apprécié des surréalistes avant d'être violement condamné et jugé après sa rupture avec André Breton.

3. Un univers extrêmement riche allant de Rutebeuf à Aragon

L'idée de la similitude entre la musique et de la poésie chez Ferré est souvent véhiculée à travers ce qu'il évoque au sujet de la diction et c'est sans doute à cause de cela qu'il se séparera des surréalistes :

> « C'est la musique qui véhicule, qui apporte la poésie dans l'oreille des gens parce que les poésies dites, surtout par l'auteur….c'est terrible ça. »[22]

On comprend ici que Ferré ne conçoit la poésie qu'à travers la musique et cette idée rejoint facilement celle qui tend à démontrer que les anciens poètes seraient aujourd'hui des auteurs compositeurs interprètes. De plus le fait qu'Apollinaire chantait sur ses poèmes ne fait que confirmer cette idée. Ferré montrait souvent que mettre en musique un poème devait se faire humblement. Comme si finalement la musique était une évidence, son véhicule sous-entendu dans les mots.

> « Emprunter un texte à un auteur, je le fais avec beaucoup d'humilité parce que ce n'est pas moi qui ai écrit ce texte, vous comprenez ?... Il faut que vraiment ça marche… Il faut que ça vienne tout de suite, sinon je considère ça un peu comme une malhonnêteté esthétique ! Donc, il faut improviser, il faut que ça vienne sur le clavier, il faut que les mains parlent en même temps que les yeux que les yeux lisent la poésie. »[23]

Il est étonnant de constater comment Ferré sert le poème lors de sa mise en musique. Ses choix parmi les poètes amènent à une popularisation du savant dans le populaire, chose qui n'avait pas été réalisée auparavant c'est pourquoi Ferré fait figure d'exception dans le milieu de la chanson française. Certes d'autres compositeur ont aussi mis en musique les poètes mais aucun ne l'a fait à la manière de Ferré, non seulement à travers la quantité de poèmes mis en musique mais aussi par la richesse et la diversité des textes choisi. Â ce sujet, il ne faut pas oublier qu'il a aussi mis en musique Villon, Mac Orlan et a commencé une mise

[22] FERRÉ, Léo, Interview in *Une nuit avec Léo Ferré*, France Culture, 1988.
[23] FERRÉ, Léo, In Quentin DUPONT, *Vous savez qui je suis maintenant*, Monaco, La mémoire et la mer, 2003, p.370.

en musique sur des vers de Molière. Le compositeur sait aussi intégrer dans son répertoire des auteurs modernes et non reconnus comme poètes : Ainsi Francis Claude, René Baer, Pierre Seghers (également éditeur), Luc Bérimont et Jean-Roger Caussimon côtoient les grands poètes. Lors de ses récitals dans les années quatre-vingt, Ferré les proposera au même titre que les autres poètes mais Caussimon restera toutefois une exception. S'il faut rappeler que le compositeur est une exception dans la mise en musique doit-on pour autant oublier celle qu'il représente en matière de littérature ? Aragon écrivait en 1960 [24] :

« A qui viendrait à l'idée de dire de Léo Ferré que c'est un chansonnier ? C'est un poète, un poète qui écrit directement ses poèmes suivant les lois d'un genre poétique, la chanson. Là est la raison de ce don singulier qu'il a de récrire à la chanson les poèmes des autres, de pratiquer un art très singulier qu'il faut bien appeler la mise en chanson des poèmes. Il ne l'a point inventé, mais il l'a poussé parfois à un degré de perfection dont témoigne la vie rendue à un poème de Rutebeuf, mise en chanson exemplaire qui est comme une magistrale restauration de tableau et promet, si cet exemple est suivi, la restitution à l'humanité de demain de milliers de trésors enfouis sous les bitumes de l'ancien langage ».

Dans ce premier paragraphe, Aragon suggère, dès la première phrase, que Ferré est plus qu'un simple auteur de chansons en soumettant l'interrogation. Il développe le sujet sous l'angle de la littérature, plus que de celui de la musique, mais il admet vite que cette musique, pratiquée par le compositeur, réécrit le poème initial. La musique deviendrait-elle alors un support pour véhiculer la poésie ? Aragon déclare que la musique sert à transformer simplement la poésie en chanson. S'il pense que les mises en musique de poèmes ne sont pas une invention nouvelle, Aragon insiste sur son goût pour la qualité du travail de Ferré. Ce premier paragraphe n'est pas loin de la polémique de l'art majeur et l'art mineur évoquée en 1986 par Gainsbourg[25]. Ici la chanson deviendrait même un art majeur au service de la poésie.

« Il arrive à Léo Ferré de dire que nous avons fait ensemble une chanson : cela n'est pas tout à fait exact, j'ai innocemment écrit un poème et, lui, il en a fait une chanson, ce dont je serais bien incapable.

[24] ARAGON, Louis, in *Les chansons d'Aragon chantées par Léo Ferré*, 33-tours 25 cm, Barclay, 80138, 1960.
[25] GAINSBOURG, Serge, entretien avec Bernard Pivot, France 2, 26 décembre 1986.

A chaque fois que j'ai été mis en musique par quelqu'un, je m'en suis émerveillé, cela m'a appris beaucoup sur moi même , sur ma poésie.

J'ai l'habitude de dire que la mise en chanson d'un poème est à mes yeux une forme supérieure de la critique poétique. Une critique avec laquelle je puis être ou non d'accord. Mais qui n'a rien à voir avec ce faible commentaire de ce qu'on dit ou de comment on le dit qu'est la critique écrite. C'est ici une critique créatrice, elle recrée le poème, elle y choisit, elle donne à un vers une importance, une valeur qu'il n'avait pas, le répète, en fait un refrain…

Et aussi elle néglige tels développements qui, à tort ou à raison, me paraissaient indispensables, elle saute des strophes, va avec audace de ce point du poème à sa conclusion. Ne me dites pas qu'elle le déforme : elle lui donne une autre vitesse, un point différent, et voilà que cela chante. Même si ce n'est pas tout ce que j'ai dit ou voulu dire, s'en est une ombre dansante, un reflet fantastique, et j'aime ce théâtre qui est fait de moi ».

Dans ce deuxième passage, Aragon avance l'idée que cette mise en musique serait un jardin secret, un art sacré qui permettra de se découvrir soi-même et bien plus encore : Le poème peut dès lors s'enrichir en émotion. La question que l'on peut se poser et qui restera sans doute sans réponse est : la mise en musique de poèmes, apporte t-elle autant au compositeur qu'à l'auteur ? Même lorsque l'auteur et le compositeur sont une seule et même personne, quelle partie de l'écriture est-elle la plus enrichissante ? La musicalité semble apporter un rythme supplémentaire au poème, mais n'oublions pas que la complémentarité des arts dans ce cas est primordiale. Voilà sans doute ce que la musique instrumentale ne peut prétendre, quoi qu'elle puisse regorger d'émotion si une musique est écrite sur les bases d'un poème. On a pu voir ce genre de pratiques notamment chez Dvoràk dans *La sorcière de midi,* ou encore dans les pièces pour piano de Debussy.

« La mise en chanson des poèmes est une opération d'origine relativement récente. C'est que longtemps la poésie et la musique n'étaient point des domaines séparés : on ne jouait guère de musique sans paroles, et la poésie que les gens ne sachant lire devaient écouter avait besoin de cette mémoire et de ce soutien à l'écoute prolongée qu'était pour eux la musique.

Puis les connaissances s'étendant, la poésie sortit des cours féodales, et en ce temps-là, avec le développement des villes, on pratiqua même la mise en prose des poèmes qui conduisit au roman moderne. Quand on eut inventé une mémoire mécanique, l'imprimerie, qui remplaça la mémoire sonore, la poésie devint de plus en plus un domaine indépendant, et même tendit à être écrite, non plus pour l'oreille, mais pour les yeux.

C'est un phénomène singulier des deux derniers siècles que la démocratisation de la vie ait amené un mouvement inverse, le remariage de la poésie et de la musique. La mise en chanson

des poèmes, même si elle a toujours existé, devient une pratique croissante au XIX siècle, et dans le nôtre elle coïncide avec l'apparition d'une forme nouvelle de mémoire, d'imprimerie, le disque, et les possibilités énormes de diffusions sonores que constitue la radio. Même dans ces dernières années un instrument merveilleux, stupidement calomnié, le transistor, lui restitue la pudeur de la lecture individuelle ».

Aragon a raison de revenir vers le Moyen-Âge et de sous-entendre l'attitude des trouvères à mettre leurs poèmes en musique. L'histoire de la musique montre que la poésie s'isole essentiellement avec les poètes de la Renaissance et que seules les technologies au service de la musique permettent un certain retour à la chanson. On remarque d'ailleurs que la fin du XIXe siècle coïncide aussi avec la fréquente pratique à composer des *Lieder* et chansons des compositeurs classiques. Au Moyen-Âge, les textes et musique étaient effectués par la même personne, mais aujourd'hui par le retour à la chanson cela permet aussi des « collaborations » : C'est en cela que la « mise » en chanson est une « opération d'origine récente ».

« C'est dans ces conditions qu'un Léo Ferré rend à la poésie un service dont on calcule mal encore la portée, en mettant à la disposition d'une nouveau lecteur, un lecteur d'oreille, la poésie doublée de la magie musicale. Il lui en donne sa lecture, à lui, Ferré, et c'est là l'important, le nouveau, le précieux.

Le poète, le poème, ce ne sont que des points de départ, au-delà desquels il y a le rêve. Si vous préférez, le poème n'est que le point de départ du rêve, et l'important pour le poète et bien de faire rêver. Cela, c'est le rôle de la mise en chanson, étonnante réplique à l'envers de ce que furent les mises en proses.

Et quand il s'agit de ce que j'ai écrit moi-même, peut-être est ce que je manque d'objectivité, mais il est de fait que Léo Ferré me donne à rêver, comme Eluard disait des peintres qu'ils donnent à voir. C'est peut-être que je suis de cette génération qui à beaucoup appris par l'oreille de ce qu'on lui cachait de la poésie, et qui à connu Verlaine, et Charles Cros par Duparc, Chausson, Debussy. Cela est possible. Mais les générations nouvelles se voient ouvrir avec des moyens nouveaux un domaine autrement grand, un rêve qui à cessé d'être pour les châteaux ou les spécialistes.

Ceux qui tournent la clef d'or de ces jardins magiques, l'avenir ne les oubliera pas. Il faudra réécrire l'histoire littéraire un peu différemment, à cause de Léo Ferré ».

Dans ce dernier paragraphe, Aragon sous-entend que Ferré est un compositeur clef dans la mise en musique des poèmes. Il déclare de manière assez claire que le compositeur joue un rôle essentiel non seulement au sein de la

musique mais aussi dans la poésie. Il montre en quoi le poème « savant » est popularisé par le compositeur, le mettant ainsi au service d'un public plus large mais aussi d'un public déjà acquis qui le comprendra différemment.

Enfin la dernière phrase montre en quoi Ferré contribue non seulement à l'avancée de la musique de son siècle mais aussi à celle de la poésie, car en la transformant ce sont les outils de la littérature en général qui se verront être modifiés. Si on revient sur le fait que Ferré est aujourd'hui considéré comme étant un « poète-anarchiste », de surcroît « chanteur», on comprend que chez lui, plus qu'ailleurs, la musique est indissociable de la poésie. C'est en cela que le compositeur devient avant tout un compositeur car il faut bien comprendre que sans le texte, sa musique ne serait pas ce qu'elle est.

4. Jean-Roger Caussimon : une exception

La collaboration entre Caussimon et Ferré est quasiment omniprésente dans la carrière de ce dernier. C'est après avoir écouté un disque souple où Caussimon lit son texte *À la Seine* alors qu'il travaillait pour radio Monte-Carlo que Ferré part à sa rencontre de pour lui demander l'autorisation de le mettre en musique. Cette rencontre marque donc le début d'une grande amitié entre les deux hommes et aboutira à dix-neuf chansons, comme *Monsieur William* en 1950, *Mon Camarade* en 1958, *Comme à Ostende, Nous deux* en 1960, et *Ne chantez pas la mort* en 1973. Caussimon se voit même être l'auteur d'un album complet de neuf titres en 1985 sous le titre « Léo Ferré chante Jean-Roger Caussimon ». Ferré avait déjà consacré ce genre de titre à Verlaine, Rimbaud et Baudelaire, c'est d'ailleurs en cela que l'on peut voir l'importance des textes de Caussimon dans l'œuvre du compositeur.

L'œuvre de Caussimon tient donc une place à part dans l'univers de Ferré. Ce premier qui ne se considère que « chansonnier », tiendra pourtant sa place de poète notamment pour cet album complet en 1985. Dans une lettre adressée au compositeur en 1967, Caussimon montre en quoi il ne se considère pas comme poète et cela à trois reprises :

« Donc, tu me tires amicalement par le bras dans le long défilé des poètes. Je freine des talons. Mais la tentation est grande de vous suivre Villon et toi… »[26]

Il faut savoir que cette lettre a été écrite à la demande de Ferré pour lui fournir des éléments biographiques afin de réaliser un livre sur Caussimon dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » en 1967. L'extrait ci-dessus montre que Caussimon ne se considère pas comme poète, certes, mais surtout qu'il compare Ferré à Villon. En cela il faut voir comment Ferré est considéré comme poète par Caussimon. Il écrira plus bas :

« Poète toi, oui. Moi, pas ! »[27]

Plus que cela, l'auteur de la lettre, réclame même le statut de « chansonnier » :

« Un chansonnier. Faites moi une petite place de chansonnier. C'est vrai, Léo, tu sais. Et déjà je serai content ! »

Cette modestie connue chez Caussimon, ne serait-elle pas une joie cachée ? Car s'il travaille avec Ferré, s'il le considère comme poète en le comparant à Villon, c'est qu'il est bien conscient que ses « textes » sont à la hauteur du compositeur. L'ambiguïté est grande et il ne faudrait pas tirer de conclusions hâtives quant à l'interprétation même des deux protagonistes.

Caussimon se voit comme un auteur de chansons depuis ses débuts. S'il a de grandes connaissances de la langue française il n'en va pas de même pour la musique, et c'est en cela qu'on pourrait justifier son rapport à la « chansonnette ». *Mon camarade* avait connu une première musique sur deux accords par son auteur, Léo Ferré sera sollicité pour en refaire une autre. Cependant, Caussimon n'épouse que très rarement les formes traditionnelles de la chanson lorsqu'il écrit. *Le temps du Tango* est déjà un exemple de déstructuration de la forme dans la

[26] CAUSSIMON, Jean-Roger, Lettre à Léo Ferré in *Cahiers d'études Léo Ferré*, numéro 10, Nantes, Les éditions du Petit Véhicule, Hiver 2007, p.7.
[27] Ibidem.

chanson. Yves Mathieu pense que l'écriture de son cousin Caussimon,s'est modifiée avec la présence de Ferré :

> « Lorsqu'il rencontre Léo Ferré et ses compositions, à ce moment, tout a changé radicalement…Cette musique apportée par Léo a fait évoluer l'écriture de Jean-Roger, dans la forme et dans l'esprit, bien qu'il ait toujours écrit son texte avant la musique. »[28]

Il y a une grande différence entre *À la Seine* qui d'ailleurs propose une démarche innovante, celle de bouder textuellement la Seine, *Monsieur William* en 1953 et *Les indifférentes* en 1958 qui s'apparentent à la chanson réaliste des années vingt, proche de Fréhel, Damia ou encore Berthe Sylva. Dans *Les Indifférentes*, le texte est totalement déstructuré et Ferré s'attachera à le mettre en musique de manière plus qu'originale.

Le compositeur y a créé une instabilité harmonique, alternant entre tonalité mineure et majeure. Plus que cela il suggère des couplets dans la tonalité relative du refrain. Ainsi les couplets sont en *sol* mineur et les refrains se ponctuent en *si* majeur. Débutant sur l'accord du second degré (*la* mineur), le refrain accentue ainsi l'instabilité musicale qui va de pair avec le texte.

La structure musicale s'apparente plus à la cantate classique qu'à la chanson. Fondée sur l'alternance des couplets et des refrains, la ligne de chant se répète mais ne suit pas la même grille harmonique. Les accords changent créant ainsi une autre instabilité harmonique

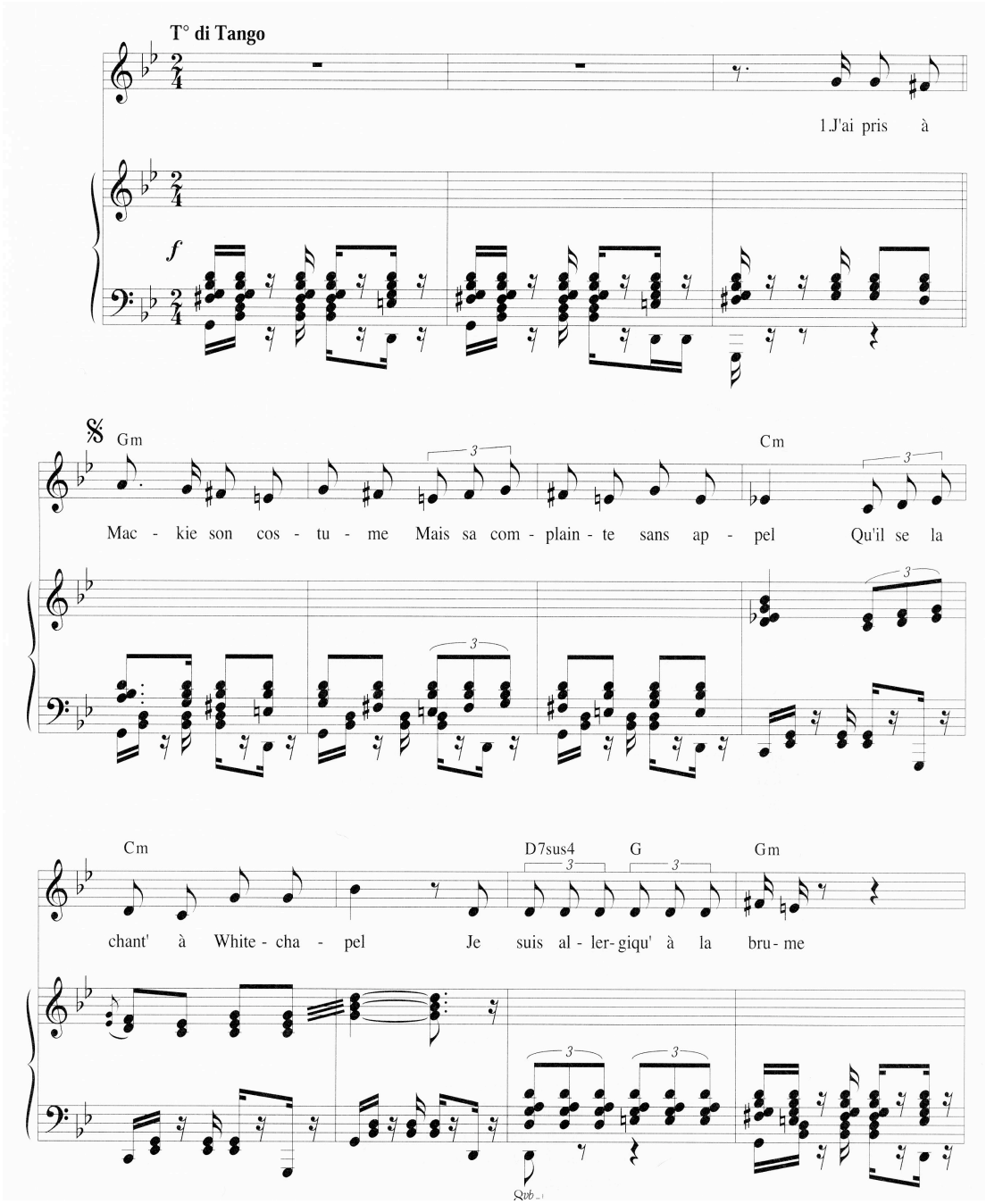
Phrase 1 : Gm – Cm – Cm – D7sus4 – G / Gm

[28] MATHIEU, Yves, Entretien avec Raphael CAUSSIMON, *Cahiers d'études Léo Ferré*, numéro 10, Nantes, Les éditions du Petit Véhicule, Hiver 2007, p.41.

Phrase 2 : Gm – Cm6 – G - D sus 4 – Gm

On voit dans la première phrase que la présence d'une septième (sur *ré*) ne sera pas répétée. Le *do* mineur sixième apparaît dans la seconde phrase alors qu'il n'était pas suggéré auparavant. Les fins de phrases ne sont pas ponctuées de la même manière. L'instabilité majeur/mineur n'est proposée qu'à la première phrase.

Le texte de Caussimon est non seulement déstructuré dans le nombre de pieds à chaque phrase mais propose un cinquième couplet plus long d'une phrase sur laquelle va reposer toute l'instabilité. C'est entre le *sol* mineur et majeur que tout va se jouer avec toutefois une ligne de chant absolument étrange qui se limitera à un ambitus de trois notes (*mi-fa* et *sol*), afin de créer une tension supplémentaire. Principalement en *sol* mineur, la tierce picarde servira à accentuer l'instabilité harmonique jusqu'au final.



Extrait de la partition ***Les indifférentes***

Il est intéressant de voir comment Ferré traite musicalement les textes de Caussimon. Si ce dernier ne se considère que « chansonnier », Ferré n'est pas de cet avis. Il affirmera même traiter les textes de cet auteur comme ceux des grands poètes :

« Je travaille de mon côté. Il a absolument confiance en moi… Je travaille toujours très vite et, avec lui, il n'y a jamais eu aucun problème…Sinon je ne le ferai pas. Je mets en musique

Jean-Roger comme je le fais pour Baudelaire, Verlaine et Rimbaud. C'est pareil, c'est aussi un grand poète »[29].

Ferré a sans doute choisi les textes de Caussimon pour leur dimension culturelle. Il dira même à son sujet :

« Les chansons de Caussimon sont des engins de mort pour qui sait écouter entre les phrases, et tout ça, parce qu'il sait mieux que quiconque, regarder la vie. »[30]

Caussimon aura également le privilège de mettre en relief la problématique de l'art mineur ou majeur dans la chanson *Les spécialistes* écrite pour Ferré en 1985. Nous reviendrons bientôt sur le problème que le compositeur rencontra vis-à-vis des critiques, lorsqu'il dirigea un orchestre symphonique au Palais des Congrès de Paris en 1975. L'extrait ci-dessous montre de quelle manière Caussimon se positionnera comme le porte parole de Ferré vis-à-vis de cette problématique. Il est étonnant que Ferré n'ai jamais exposé ce sujet personnel dans l'un de ses propre texte.

« On se sent à l'aise
Lorsque c'est Boulez
Qui s'empare de la baguette
Mais c'est inopportun
Lorsque c'est quelqu'un
Qui fait dans la chansonnette
Et même pas dans l'show-buisiness ! »[31]

Ferré a donc bien pris conscience de cette différence que l'on a posé entre les auteurs de chansons et les compositeurs, mais aussi entre les chanteurs et les chefs d'orchestre, comme si deux métiers étaient incompatibles. Dans sa démarche compositionnelle, le compositeur prouve que cela est possible.

[29] FERRÉ, Léo, in *Paroles et musique*, entretien avec Jean-Dominique Brierre, Spécial Léo Ferré, numéro 51, août 1985.
[30] FERRÉ, Léo, in *Cahiers d'études Léo Ferré*, numéro 10, Nantes, Les éditions du Petit Véhicule, Hiver 2007, p 154.
[31] FERRÉ, Léo, *Les spécialistes*, in *Les loubards*, CD La mémoire et le mer, 10 011, 1985.

II. Retour à l'enfance

Durant son enfance, Ferré rencontre des artistes, côtoie des personnes qui détermineront ses choix culturels, forgeant ainsi son univers futur. Plus que de simple anecdotes, ils mettent en lumière de nombreux choix musicaux de l'artiste. Nous verrons ici en quoi certains compositeurs reviennent de manière récurrente mais aussi comment la musique amène Léo Ferré à la composition.

1. De Beethoven aux orchestres imaginaires

De nombreux livres sur Ferré racontent l'histoire de cet enfant qui entend le premier mouvement de *la Cinquième Symphonie* de Beethoven et qui se met à pleurer devant sa mère. Cet enfant n'est autre que le compositeur racontant son amour de la musique notamment dans le roman *Benoît Misère*. Tout porte à croire que ce livre n'est qu'un roman, mais on découvre au fur et à mesure qu'il s'agit presque d'une autobiographie. Romancée ou non, elle met cependant l'accent sur le grand maître à penser de Ferré, à savoir : Beethoven.

« Benoît Misère, dira Paul Guimard, est une divagation lyrique sur son enfance. C'est le roman d'une mémoire précise. Les souvenirs enferment l'enfance dans une cage bétonnée d'imposture, de culpabilité, de dégoût. Benoît Misère, c'est Ferré, bien sûr, mais c'est d'abord un enfant qui ne sait pas encore qu'il est un poète, un musicien, un être à part, destiné à être marginal, rejeté. »[32]

Ferré parlera souvent de ce moment où il tomba « amoureux » de la musique en entendant la *Cinquième Symphonie* de Beethoven.

« Ma mère venait de temps en temps me voir, une fois, entre les vacances et elle m'amenait à Bordighera. J'étais content, parce que je marchais avec elle dans la rue. J'étais seul, j'étais un peu libre. Parce que ma mère m'aimait beaucoup. Elle était un peu secrète, mais elle m'aimait beaucoup. Et alors elle m'amenait dans un petit bistrot, où il y avait le chocolat avec le lait (…) Et puis là, je mangeais ça. Et un jour, il y avait une radio, une des premières radios, qui était à côté de moi sur la table et qu'est ce que j'entends ? : tatatata…sol, sol, sol, mi….tatatata…

[32] In LACOUT, Dominique, *Léo Ferré*, Clamart, Sévigny, 1991, p. 59.

Ah ! Je me suis mis à pleurer, à sangloter. Je n'avais jamais entendu ça. Et ma mère me dit : « Mais qu'est ce que tu as Léo, ça ne va pas ? » Et je lui ai dit : « Non, maman, tu vas partir tout à l'heure et ça me fait de la peine ! » C'est extraordinaire ça . Je me suis empêché de dire que je pleurais à cause de la musique. Beethoven c'est…Allez savoir ? J'aimerais savoir. J'aimerais regarder comment il vivait… Il n'était pas tellement heureux, il était à son piano, il travaillait…Souvent dans la rue, des gosses lui jetaient des pierres quand il marchait. Ludwig Van Beethoven. C'est fantastique !... Le Dieu, c'est Beethoven… C'est le Dieu, évidemment. »[33]

À travers ce témoignage, on voit que Ferré « sympathise » avec un nouveau personnage, comme il l'avait fait avec Apollinaire. En fait au-delà de la musique, il imagine ces artistes comme étant eux mêmes « musique » ou « poésie ». Il se créé alors un monde à part, pensant au départ que tout le monde était comme lui.

« J'invente des mondes comme ça ; j'étais un artiste et je ne le savais pas, j'avais dans ma tête de la musique et je chantais. Et je croyais que tout le monde chantait comme moi. Et le jour où j'ai dit à table…j'ai dit à mon père : la musique ! Et mon père m'a dit comme ça une chose abominable. La musique ne nourrit pas son homme. Cette parole grotesque, ignoble qui est au-dessus des gens. Alors trouvez m'en une qui nourrisse, alors j'ai pris une beigne ». [34]

Le compositeur dira même s'être caché quand il découvrira que tout le monde ne chantait pas comme lui. Car la musique tout comme la poésie est un mode de vie, il dira d'ailleurs « La musique ne se voit pas, elle s'écoute, les voyelles de Rimbaud non plus…elles se parlent ! ».[35]

On aperçoit aussi dans de nombreux témoignages que Ferré imaginait des orchestres et les dirigeait. Claude Fléouter relève dans son livre « Léo », que le compositeur chuchotait à son fils Mathieu qu'à son âge il dirigeait des orchestres fantômes et que la première fois qu'il a entendu Beethoven, il a perdu la tête. [36] Plusieurs biographies montrent que Ferré imaginait bel et bien ces orchestres sur les remparts de Monaco vers 1921 et 1922.

[33] FERRÉ, Léo, In Quentin DUPONT, *Vous savez qui je suis maintenant ?,* Monaco, La mémoire et la mer, 2003, p.404.
[34] FERRÉ, Léo, Interview sur *Radio Canada*, 1969.
[35] FERRÉ, Léo, In *La musique souvent me prend comme l'amour*, Monaco, La mémoire et la mer, 1999, p.210.
[36] FLÉOUTER, Claude, *Léo*, Paris, Robert Lafont, 1996, p. 170.

Si on revient à Beethoven, nous constatons que Ferré en fait constamment allusion dans sa carrière. Si son écriture symphonique s'en imprègne dès le début des années cinquante. Il dirige l'ouverture de *Corolian* en 1977 et écrit plusieurs textes en rapport avec le compositeur : *Muss es sein ?, es muss sein !* en 1977 ou encore *Ludwig*, un texte récité sur l'ouverture d'*Egmont* en 1982.

> « Ludwig ! Ludwig ! T'es sourdingue
> Ludwig la Joie ! Ludwig la Paix !
> Ludwig ! L'orthographe c'est con !
> Et puis c'est d'un très haut panache
> Et ton vin rouge a fait des taches
> Sur ta portée des contrebasses
> Ludwig ! Réponds !
> T'es sourdingue, ma parole ! »[37]

Dans cet extrait de *Muss es sein ?, es muss sein !,* il s'adresse directement au compositeur comme il le fait avec les poètes dans ses spectacles ou textes de pochettes. S'il évoque souvent Beethoven, Ferré parle aussi de Debussy, Ravel ou encore Bartók. Il est certain que la musique classique est pour lui une grande source d'inspiration, et bien plus que la chanson. Ses nombreuses chroniques qu'il propose à la radio dans son émission *Musique Byzantine* dans les années cinquante et plus tard dans *De la musique encore et toujours*, montrent que Ferré est un connaisseur de la musique classique. Il y développe une idée très précise des périodes musicales et des genres de chaque compositeurs.

Dans son texte *Préface*[38], Ferré, énumère quelques compositeurs, qu'il évoque souvent par ailleurs :

> « Mozart est mort seul, accompagné à la fosse commune par un chien et des fantômes.
> Renoir avait les doigts crochus de rhumatismes.
> Ravel avait dans sa tête une tumeur qui lui suça d'un coup toute sa musique.

[37] FERRÉ, Léo, « Muss es sein ?, es Muss sein !», in *Je te donne*, CD La mémoire et la mer, 10 002, 1977.
[38] Ce texte fut initialement proposé en Préface du livre *Poètes, vos papiers* en 1956, écourté il paraîtra en 1973 sur l'album « Il n'y a plus rien ».

Beethoven était sourd.
Il fallut quêter pour enterrer Béla Bartók.
Rutebeuf avait faim.
Villon volait pour manger.
Tout le monde s'en fout. »[39]

Béla Bartók était déjà nommé dans *Mon Piano* en 1964 :

« En 45, Béla Bartók est mort à New-York
Mort de faim ! » [40]

Il citera de nombreuses fois, Bach, Mozart et de nombreux autres compositeurs. Nous y reviendrons d'ailleurs afin d'en tirer quelques conclusions sur la dimension classique de son œuvre.

Il connaît donc le parcours des musiciens qu'il admire. Il ne se fait pas d'illusion quant à la « postérité » :

*« **Andréa Klaus*** : Mozart aussi, vous aimez beaucoup je crois ?
Léo Ferré : Oui
Andréa Klaus : Mais il n'est pas tellement présent dans vos chansons ?
Léo Ferré : Non, mais j'en parle de temps en temps, mais c'est pas ça. *Ludwig,* vous connaissez, vous avez écouté, c'est une histoire vraie vous savez, ça, cet ancien prof qui s'était foutu de moi quand je lui ai dit que j'écoutais *La Mer ;* j'avais 13 ou 14 ans et j'écoutais la radio à ce moment là, et au cours d'une promenade, il avait dit : « Alors qu'est-ce que vous avez pensé ? A Quoi ? Qu'est-ce que vous avez fait ? ». Alors moi j'ai dit tout fier : « J'ai pensé à Beethoven ». Il m'a dit : « Quoi, quoi Beethoven ? » devant les autres, alors les autres se foutaient de moi, et alors j'ai raconté l'histoire d'Egmont, la mer, ça m'y faisait penser, j'entendais Egmont et ça m'avait frappé ça ! »[41]

Voilà sans doute en quoi Ferré a pu faire le rapprochement entre la musique et la poésie. Diriger des orchestres imaginaires, n'était-ce pas pour lui un rituel rempli de poésie ? On y voit à nouveau ici une corrélation des deux arts. La poésie rejoint la musique et ne forme qu'un, il n'y a donc pas de limite dans la

[39] FERRÉ, Léo, « Préface » in *Il n'y a plus rien*, CD Universal, 076197-2, 1973.
[40] FERRÉ, Léo, « Mon Piano », in *Léo Ferré 64*, CD Universal, 0760185-2, 1964.
[41] Interview par Andréa Klaus, 21 janvier 1984 in *Cahiers d'études Léo Ferré*, numéro 5, Nantes, Les éditions du petit véhicule, automne, 2000, p. 37.

« chanson » de Ferré. Elle prend ainsi une dimension toujours plus riche de combinaisons et de possibilités.

2. Les « rencontres » avec Ravel et Toscanini

Il y a deux épisodes marquants dans la vie de Ferré, et qui ont dû avoir leurs conséquences en ce qui concerne son amour pour la musique en général. Plus qu'anecdotiques, les rencontres avec Arthur Toscanini et Maurice Ravel vont lui permettre par la suite d'affirmer ses choix et d'imposer ses convictions :

> « Remarquez, si je devais me prendre pour quelqu'un, je me prendrai plutôt pour Toscanini. Mais je le connais, j'étais petit comme ça, et je lui ai parlé. Il m'a fait écouter *Coriolian*. J'étais dans le théâtre, mon oncle était secrétaire du théâtre et alors il m'avait invité dans la loge du pompier. Moi j'avais huit ans. Alors, ça c'était extraordinaire, vous comprenez ? Et, je le vois là, et il m'a vu, parce qu'il avait un œil terrible. Il est venu me prendre et me dit :
>
> « - Qu'est-ce que tu fais là ?
> - Monsieur, j'écoute votre musique
> Il me dit :
> - NON, Tu n'écoutes pas ma musique. Viens !
> Et m'a fait mettre à coté, il m'a assis, sur le podium où il était et m'a dit.
> - *Coroliano* ! Beethoven. »[42]

Par la rencontre avec Toscanini, il y a donc celle de Beethoven. On remarquera qu'en parlant de cette rencontre, Ferré pointe le doigt sur le problème de l'œuvre. En effet, il montre en quoi elle n'appartient pas à celui qui l'exécute mais à celui qui l'a écrit. Ainsi on doit se poser une question. La musique populaire et la chanson doivent-elles être attribuées au compositeur ou à celui qui l'interprète ? Il est vrai que souvent, l'interprète est plus reconnu dans la chanson que son compositeur, or la musique classique met plus en évidence ce dernier. Si l'on revient aux poètes, on remarquera que Ferré se cache souvent humblement derrière leur nom. Il met en avant l'auteur du texte et bien qu'il en devienne le compositeur, il se place souvent comme un simple interprète. À travers cette

[42] FERRÉ, Léo, FLEURET, Maurice, entretien in *L'homme en question*, Troisième chaîne, 1977.

démarche proche de la musique classique, le compositeur montre une fois de plus qu'il ne raisonne pas en tant que simple chansonnier.

Si Beethoven n'est pas le seul maître à penser de Ferré, il faut aussi mesurer l'importance de Ravel dans sa carrière. Non seulement dans son style musical mais aussi parce qu'il dirige le *Concerto pour la main gauche* avec le pianiste Dag Achatz en 1975. Ferré a « vu » Ravel en répétition à Monte-Carlo en 1933 :

> « J'allais au casino de Monte Carlo, il y avait une salle. Ma mère m'a emmené. Mon oncle, qui était mon parrain, était le secrétaire de ce théâtre, alors j'y allais… Et à ce moment là, à Monaco, tous les musiciens venaient du monde entier, des types extraordinaires. Et c'est là qu'on a joué en deuxième position, la première fois c'était à Vienne, je crois, *le Concerto pour la main gauche* que Ravel avait écrit sous la demande d'un pianiste manchot de guerre : Wittgenstein[43] ! Alors le type, il avait fait le *Concerto pour la main gauche* et il était venu jouer à Monte-Carlo…Ravel n'était pas très content, parce qu'il avait trahi un peu la partition, parce qu'il n'était pas assez costaud pour jouer tout. Et alors là, j'avais écouté ça et j'avais vu Ravel à une répétition, à vingt ou trente mètres de moi. Je m'étais retourné, j'ai eu peur, et il m'a souri. Mais c'est une époque où on n'allait pas vers les artistes pour leur faire signer quelque chose. a ne me serait pas venu à l'idée ! J'ai l'impression que si j'avais été le voir, il m'aurait embrassé. Mais ça ne m'est pas venu à l'idée. C'était en 1931 ou 1933. »[44]

Cette « rencontre » peut paraître anodine mais elle reviendra souvent dans le discours de Ferré. Elle dirige très certainement en lui sa manière d'aborder la musique par la suite et c'est ce que nous allons voir maintenant.

3. Formation

Ferré apparaît comme étant un auteur de chansons de grand talent aujourd'hui mais peu de gens savent qu'il n'a quasiment eu aucune formation musicale. Il est vrai que Ferré a été connu très tard. Etudiant en droit et de

[44] FERRÉ, Léo, In Quentin DUPONT, *Vous savez qui je suis maintenant ?,* Monaco, La mémoire et la mer, 2003, p.435.

sciences politiques, il dira lui même que « c'est en forgeant très tard que l'on devient forgeron »[45].

Alors qu'il est tout petit, le futur compositeur se rend souvent à l'église pour écouter de la musique religieuse et c'est à l'âge de sept ans qu'il intègre la maîtrise de la cathédrale de Monaco. Bien qu'il y pratique le chant grégorien et la polyphonie de la Renaissance, il a la chance d'avoir dans sa famille un oncle violoniste qui l'emmenait voir des concerts. Ainsi il découvre en tant qu'auditeur la musique symphonique. Son père ne voulait cependant pas qu'il prenne des cours de piano à l'inverse de sa sœur. Nous ne savons pas exactement à quelle période Ferré a appris le piano mais tout laisse à croire qu'il a pu en jouer lorsqu'il était étudiant dans les années quarante. Il joua également du piston dans l'harmonie du collège de Bordighera en Italie où il passa huit années de son enfance :

« Une liaison au piston, c'est horrible. Cet instrument qui me poursuivait depuis le Bal de la Saint Jean ou Mr Camaro s'escrimait à coups de langue, cet instrument s'admet dans un climat agreste, avec ses notes détachées, stacatto, disent les musiciens. »[46]

Ferré a toujours dit qu'il était entièrement autodidacte et que ses professeurs restaient Bach, Ludwig van Beethoven, Haydn, Ravel et bien d'autres. Au dos de la pochette du deuxième 33-tours 25 centimètres Odéon de l'artiste en 1954 est mentionné un certain Léonid Sabaniev comme ayant été son professeur de musique.

« La fréquentation de Sabaniev lui révèle non seulement les secrets de la composition, de la fugue, du contrepoint mais l'aide aussi à acquérir une vaste culture musicale. »[47]

Il en parlera plus tard :

« Je suis vraiment autodidacte. J'ai tout appris tout seul, j'ai pris des leçons un moment avec un type pas mal mais qui n'était pas un professeur en définitive. Il parlait beaucoup. C'était

[45] FERRÉ, Léo, *Poètes vos papiers*, Paris, La table ronde, 1956.
[46] FERRÉ, Léo, *Benoit Misère*, Paris, Robert Laffont, 1971, p.240.
[47] FERRÉ, Léo, 33-tours 25 cm Odéon, OS1038, 1953.

un homme qui s'appelait Léonid Sabaniev, qui était à Nice. C'est un musicien, trapu, pas mal, qui avait été critique en Russie et qui s'était retiré à Nice, je ne sais pas pourquoi. Et ce type avait des tonnes de musique. J'avais l'impression que ça ne serait jamais joué. Il avait été élève de Scriabine. Depuis vingt-cinq ans maintenant, on a jamais entendu parler de ce type. Des partitions, des paquets comme ça. C'est triste vous savez la musique. »[48]

Il semblerait que ces leçons de musique aient été prises par Ferré durant l'occupation à Nice et plus exactement dans sa troisième année de droit ce qui confirme qu'il ait eu l'occasion de travailler le piano en plus des notions du solfège. Ce n'est sans doute pas pour rien que la musique de Ferré sera plus tard empreinte de formes musicales qui rappellent les mélodies russes et qu'il présentera une série d'émissions appelées *Musique Byzantine.*

III. Les premières années

On constate souvent que dans les premières années d'une carrière, un artiste se cherche lui-même tout en cherchant son style. Il serait dangereux de s'arrêter à cette affirmation et de ne pas aller regarder plus loin, car cette première période permettra sans doute de mieux comprendre la musique de Ferré. Les premières années sont aussi souvent celles des œuvres non mécaniques[49], où les chansons sont finalement peu influencées par d'autres et ou le naturel gagne à être mis en avant. La raison de cette partie au sein du chemin des influences et de son retour aux premières chansons de Ferré se justifiera donc dans le fait qu'elle servent à forger le style confirmé que nous avons déjà abordé. Les années Chant du Monde ont des structures parfois très simples, se limitant souvent à la chanson pure mais nous verrons en quoi elles annoncent déjà son univers à venir.

Ferré enregistrera deux fois ses onze « premières » chansons pour la firme Chant du monde (en 1950 et en 1953) avant de les réenregistrer pour Barclay en 1968. On sait, grâce à Mathieu Ferré, qu'en plus de les avoir chantées souvent au long de sa carrière, elles seront encore réenregistrées en 1988. Ces chansons

[48] FERRÉ, Léo, Interview par Emile Noël, 1971.
[49] Nous entendons par là, les chansons non enregistrées et non commercialisées sur disques mais qui sont en général éditées en partition.

d'abord enregistrées sous l'aspect piano/voix en 1950 et 1953, révèlent un certain naturel. Et c'est aussi ce que nous allons voir.

1. Les premières chansons

Nous avons vu auparavant quels sont les artistes qui ont déterminé les choix de Ferré durant son enfance. Du jour où il entre en tant que soprano à la Chorale de Monaco, à celui où il dirige des orchestres imaginaires sur les remparts de Monaco. S'il apprend le piano bien plus tard, le compositeur, étudiant en sciences politiques et en droit à partir de 1935, songe toujours à la musique. Monté à Paris, il dira y avoir découvert le cinéma, les guinguettes et les dancings et trouvera le seul « chansonnier » à l'avoir influencé : Trenet. Après ses études, Ferré est appelé à la guerre et intègrera l'infanterie. Â son retour, il exerce le métier de dentiste (qu'il quitte rapidement) et « Secrétaire Général du Comité de l'Hôtellerie ».

Ferré fait alors la connaissance d'une femme qui se trouve être la fille de la propriétaire de l'hôtel de Russie et qui lui écrit des textes qu'il va mettre en musique. Trés vite Ferré se rend compte que ces textes ne sont pas de très bonne qualité, il décide donc d'écrire lui-même ses textes :

> « Sous l'occupation à Monaco, je faisais de la musique sur les paroles d'une femme que je connaissais, qui était une amie à moi. Alors elle avait un petit piano, un petit hôtel et alors elle écrivait à la machine, elle avait la cigarette… Elle s'appelait Germaine. Moi j'étais au piano et elle, était comme ça , tac tac tac et puis « Léo !», comme ça ! Alors moi je prenais le piano et comme ça je faisais la musique immédiatement pendant qu'elle travaillait. Et un beau jour, je me suis mis à lire ses paroles et je me suis dit que ce n'est pas possible car ça n'allait pas. Ce n'était pas vilain mais enfin… Et alors je me suis mis à écrire. »[50]

C'est donc dans un souci de la qualité des textes, que le compositeur préférera les écrire lui-même. Rappelons que Ferré a toujours été plus attiré par la grande musique que par la chanson. On peut penser qu'il commence à écrire de la chanson pour intégrer un milieu et vivre décemment, mais pourquoi n'écrit-il pas

[50] FERRÉ, Léo, Interview de Jean-Pierre Chabrol, Marginal TV, 1975.

simplement pour les autres, et pourquoi chante t-il ? Il a souvent justifié ce choix. En voici un exemple :

> « J'ai écris des paroles parce que j'étais un musicien. Je voulais faire carrière. Musicien, il fallait que je fasse comme ça et comme j'avais de la voix, je chantais, quand j'étais petit. Un jour, j'ai essayé d'écrire des paroles sur de la musique. »[51]

Ferré chante donc uniquement parce qu'il a de la voix, et semble penser que son unique moyen de faire carrière est d'interpréter lui-même ses chansons. Sans doute ne trouve-t-il pas assez d'interprètes à ses débuts.

La plus ancienne chanson enregistrée par Ferré et retrouvée à ce jour reste très certainement *L'opéra du ciel*, conservée sur disque Pyrale à une date quasi inconnue. Cet enregistrement a été nettoyé et restitué dans le double coffret CD *La vie d'Artiste*[52]. On sait que Ferré s'est produit avec cette chanson pour la première fois en 1941 sous le pseudonyme de Forlane. Cette chanson doit retenir toute notre attention, car sa structure textuelle est déjà intrigante . Elle ne suit pas le schéma traditionnel de la chanson. En effet, elle est constituée de trois couplets et trois refrains coupés par un pont

Schéma de *L'opéra du ciel* :

C1 - R1 – P1 – R1bis – C2 – R2 – P2- R2bis – C3 – R3 – P3 – R3bis

Il s'agit là d'une structure musicale alternant trois parties avec écho. C'est une étrange structure dont les exemples dans la musique populaire sont encore aujourd'hui rares. Ce genre de structure s'apparenterait plutôt à la musique savante. Si l'on isole les refrains, leurs structures internes se rapprocheraient presque à un forme sonate dans leur interprétation. En apparentant le refrain au thème A, et le pont au développement B, on obtient un clin d'œil à une forme sonate.

[51] FERRÉ, Léo, Interview de Jacques Chancel, *Radioscopie*, France Inter, 1980.
[52] FERRÉ, Léo, Double CD *La Vie d'Artiste*, Le Chant du monde, CML 5741091.92, 1998.

R1 – P1 – R1bis

A – B – A'

Ce genre de clin d'œil se reproduira souvent chez Ferré. Son père qui pourtant était hostile à ce que son fils devienne artiste, lui présentera tout de même un Monsieur vivant sur la côte : René Baër. Ferré écrira avec lui deux chansons : *La chambre* qu'il enregistrera pour la firme Odéon en 1953 et *La chanson du scaphandrier* sur lesquelles nous reviendrons. En 1946, sur les conseils d'Edith Piaf, il monte à Paris tenter sa chance dans les cabarets où très vite, il sera programmé *Au bœuf sur le toit*. Il joue durant six mois à la Martinique pendant l'année 1947 où il compose déjà *Mon Général*. Bloqué sur l'île sans avoir été payé, il écrit d'abord à Charles Trenet pour qu'il lui vienne en aide mais celui-ci ne répondra jamais. La mort dans l'âme, Ferré est donc contraint de demander de l'aide à son père. A son retour il enchaîne les cabarets parisiens : *Le Quod Libet, Aux Assassins, Milord L'Arsouille, L'Ecluse, l'Echelle de Jacob, Aux Trois Maillets, L'Arlequin* etc…

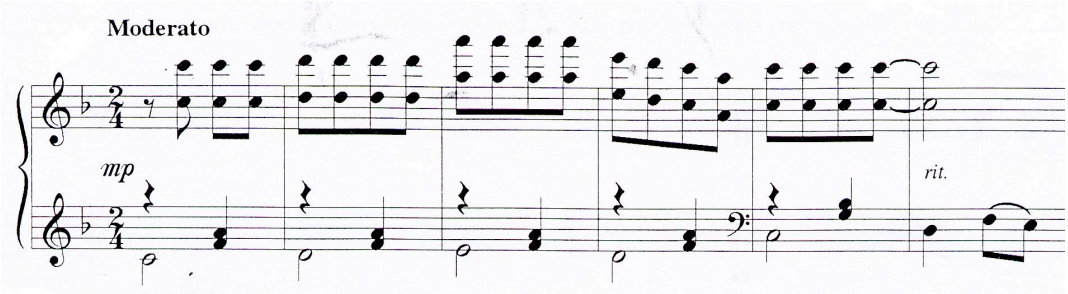
C'est à ces endroits mêmes qu'il présente ses chansons jusqu'en 1950, sans jamais avoir sorti de 78-tours. Pourtant dès 1947 il signe avec la firme Le Chant du Monde en tant qu'auteur et compositeur et édite ses chansons. Le contrat stipule qu'il lègue paroles et musiques de toutes ses oeuvres.

Parmi ses premières chansons non éditées en disque mais disponibles dans le double CD *La vie d'artiste,* seules quatre d'entre elles sont constituées de l'alternance de trois couplets et trois refrains : *Madame Angleterre, Les Châteaux* sur un texte de Georges Biberont Dessaignes, *La Rengaine d'Amour* et enfin *Ils broyaient du noir.* Ce dernier titre est toutefois introduit et conclut par une voix parlée.

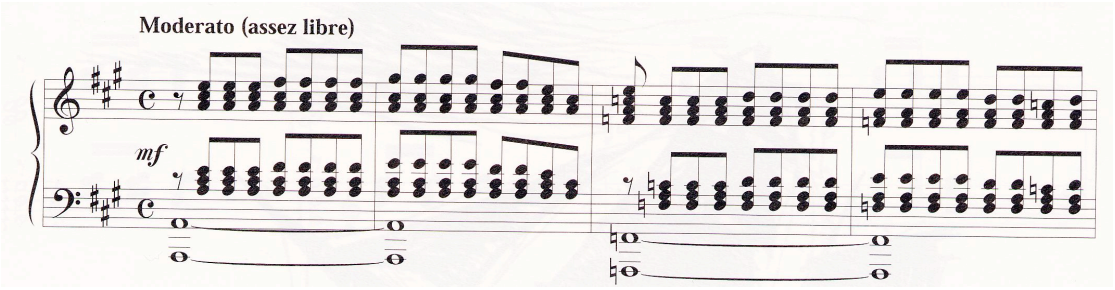
Le titre *À la Villette* quant à lui présente la structure suivante

C1- R1- C2 – R2 – Conclusion

Une chanson nommée *Le Métro*, présente une structure qui peut paraître étrange au premier abord car elle commence par le refrain qui n'est en fait qu'une manière d'introduire la chanson. Il s'en suit d'une structure simple alternant quatre couplets et quatre refrains. *La femme adultère* présente uniquement trois couplets dont chacun sont conclus par les phrases : « Je balancerai », « Je desséchais » et « JE TE TUERAI ». Déjà dans les premières œuvres de l'artiste, il y a un réel désir d'introduire ou conclure les chansons, soit par une voix parlée ou encore un thème précis mais aussi de présenter une récurrence évolutive dans le texte. Ainsi la chanson *Suzon* est introduite par un thème au piano rappelant vivement *La chambre*, enregistrée plus tard en 1953.



Introduction de « Suzon »



Introduction de « La chambre »

Seule la chanson *Paris*, qui d'ailleurs fut la première chanson signée avec Le Chant du Monde par contrat le 3 mars 1947, ne présente aucune structure répétitive. En effet l'harmonie du piano et de la voix se développe sans fin et sans aboutir à un quelconque refrain. On voit déjà dans cette œuvre les premiers signes de la déstructuration du genre chanson. Proche de certains *Lieder* allemand de

Wolf, on ne s'étonnera donc pas d'y voir les prémices de chansons comme Le *chien*, *Les Étrangers* ou autres textes parlés sur de la musique par Ferré bien plus tard. En effet ces premières chansons de Ferré rappellent notamment l'esprit qui règne dans les compositions de Wolf sur les poèmes espagnols[53]. L'insistance des accords en 6/8 au piano en est l'un des exemples révélateur.

En 1950, Ferré enregistrera pour la firme Le Chant du Monde, une première version *de Monsieur William* dont le texte est écrit par Caussimon. Cette chanson n'a été éditée qu'en 1993 après avoir été retrouvée dans les archives du label. De facture plus traditionnelle, les textes de Caussimon, dont nous avons déjà parlé, permettent un contraste fort évident entre l'univers poétique de Ferré et le sien. Beaucoup s'accordent à dire que les textes de ce dernier auraient pu être écrits par Ferré. Céline Caussimon, fille de l'auteur, remarque plutôt qu'il ne s'agit pas des mêmes écritures[54] et en effet, les textes de son père respectent bien plus souvent les structures traditionnelles de la chanson par rapport à Ferré.

2. Les chansons Chant du monde

Nous appelons ici les chansons Chant du monde celles qui sont parues autrefois sur disque à partir de 1950 sur divers 78-tours et qui furent reprises pour un 33-tours 25 centimètres en 1954, à l'exception du titre : *Le temps des roses rouges.*

Les chansons proposées en 1950 sur ces 78-tours sont au nombre de douze, et le choix des titres n'est pas anodin. Ce sont onze de ces douze titres qui seront précisément réenregistrés non seulement en 1953, mais aussi en 1968 et 1988. L'ensemble de ces titres accompagneront souvent Ferré tout au long de sa carrière, ainsi que *Monsieur William*, de Bobino en 1969 aux récitals des poètes en passant par d'autres. On peut d'ailleurs remarquer qu'à la fin de la vie de Ferré, les chansons des années cinquante étaient bien plus présentes dans ses concerts que celles des années Barclay (1960 à 1973).

[53] WOLF, Hugo, Spanisches Liederbuch, CD Deutsch Grammphon, 457726 2, 1967.
[54] CAUSSIMON, Céline, entretien avec l'auteur, in *Les Cahiers d'Etude Léo Ferré*, numéro 10, mars 2007, Nantes, Les éditions du petit véhicule, p. 34.

Il est intéressant de se pencher ici sur ces douze titres. À savoir : *Le temps des roses rouges, L'esprit de famille, Barbarie, L'inconnue de Londres, Le flamenco de Paris, Les forains, À Saint-Germain-des-Près, Monsieur tout blanc, L'île Saint-Louis, Le bateau espagnol, La chanson du scaphandrier, La vie d'artiste.*

Trois de ces chansons sont fondées sur trois couplets simples. *La chanson du Scaphandrier, La vie d'artiste et À Saint-Germain-des-Près*, mais seule l'une de ces chansons possède un texte de Ferré. En effet, les deux autres sont respectivement écrites par René Baër et Francis Claude. Les chansons alternant couplet/refrain représentent la majorité bien qu'elles soient parfois dotées de conclusion.

Barbarie	C1-R1-C2-R2-C3-R3-C4-R4-Conclusion
Le Bateau Espagnol	C1-R1-C2-R2
Le temps des roses rouges	C1-R1-C2-R2-C3-R3-C4-R4
Les forains	C1-R1-C2-R2-Conclusion
Monsieur Tout Blanc	C1-R1-C2-R2-C3-R3-C4
L'esprit de famille	C1-R1-C2-R2-C3-R3-C4-R4-C5-R5-Conclusion
L'île Saint-Louis	C1-R1-C2-R2-C3-R3

Aucune structure ne sort du registre de la chanson, si l'on admet une exception au sujet de *Monsieur Tout Blanc*, qui se sert d'un quatrième couplet en guise de conclusion.

Deux de ces douze chansons vont particulièrement casser les formes de la chanson traditionnelle. A commencer par *Le flamenco de Paris*, qui sera d'ailleurs repris par Ferré pour la firme Odéon dans ses récitals enregistrés, et Yves Montand. En effet, cette chanson présente un long développement musical flamenco au piano avant que le texte ne se fasse entendre, soit plus de quarante secondes.

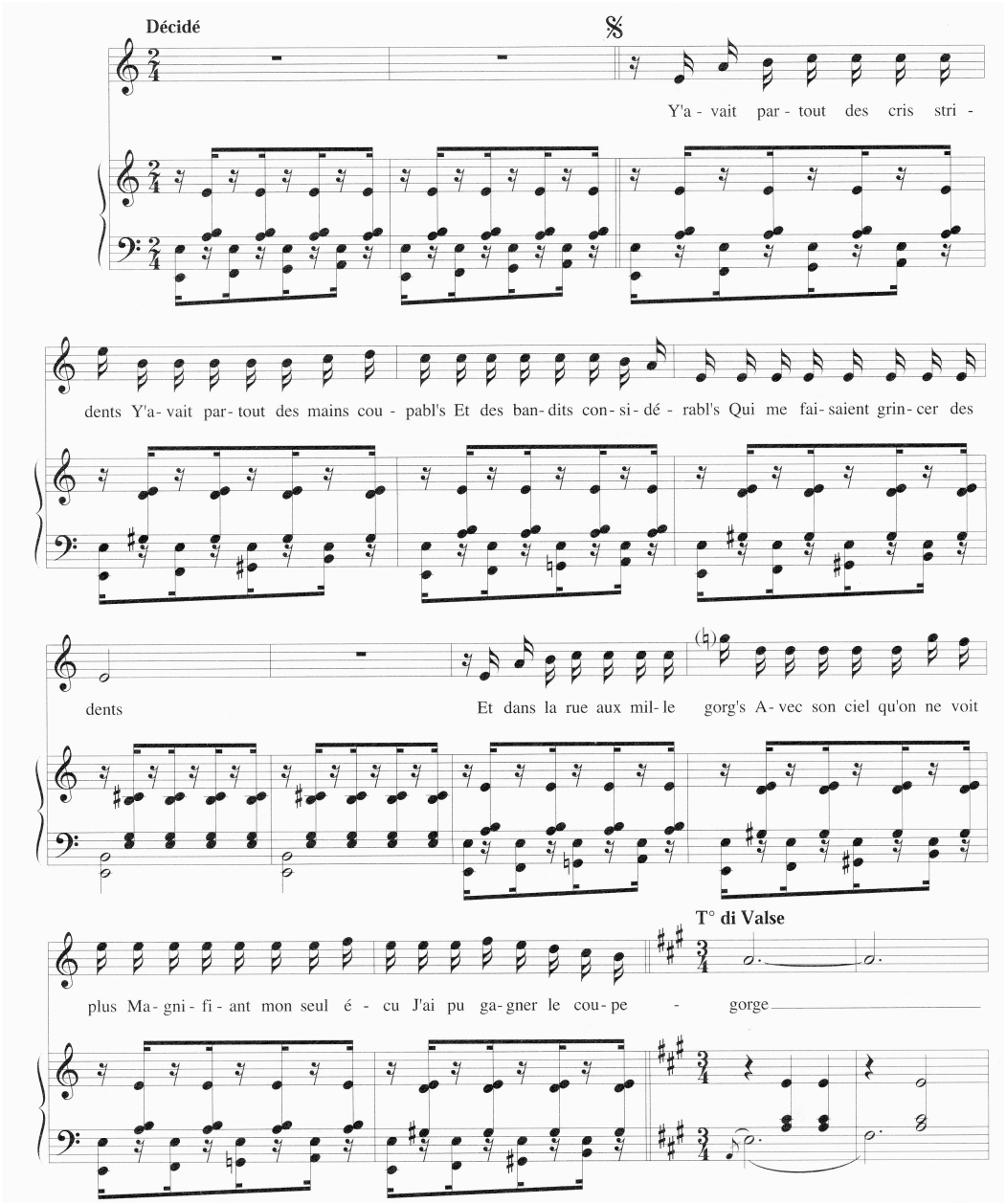
Ferré utilise la musique instrumentale pour mettre le sujet de son texte en avant, à savoir, l'exil de l'Espagne. Il en résulte deux couplets largement introduits par une musique « flamenca » qui en dit déjà long. Ce système d'introduction est quasi inexistant, voir nul dans la chanson à l'époque. Il rappelle des formes plus tardives comme les chansons jouées par les groupes de rock progressif.

Ici, Ferré semble en avance sur son temps. De plus la chanson est conclue avec une montée, qui rappelle des conclusions de musiques symphoniques. Sans doute Ferré pense-t-il que le piano recouvre de nombreuses possibilités harmoniques comme le souligne par exemple Liszt qui ré-arrangera les symphonies de Beethoven pour cet instrument.

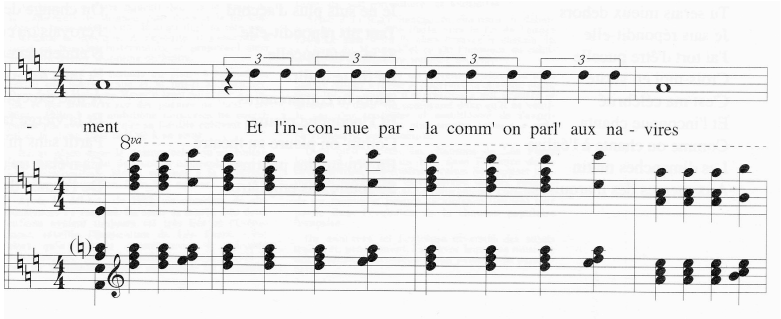
L'une des chansons les plus intéressantes de ses débuts reste cependant *L'inconnue de Londres.* La structure de cette chanson est très intrigante car elle se rapproche des formes éclatées que Ferré emploiera ensuite. Dotée de quatre couplets et refrains, elle comporte également quatre ponts servant d'intermèdes. Le couplet représente le rythme le plus rapide et sert de situation initiale à chacune des quatre parties.

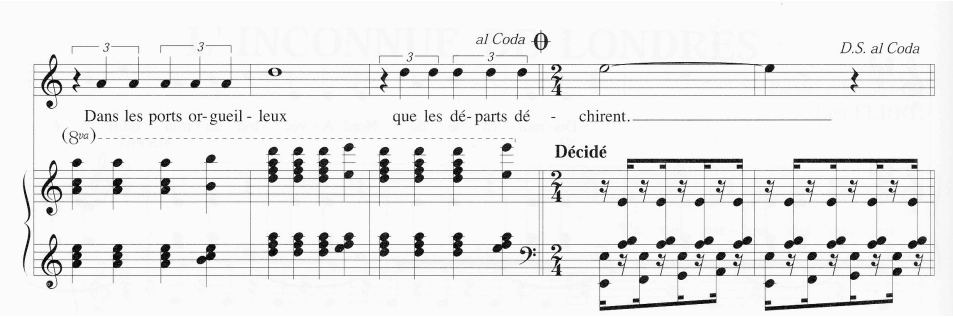
Quant au refrain d'un rythme plus lent, divisé en deux, il soumet à chaque fois l'interrogation et ce n'est qu'à partir du pont qu'une conclusion, toutefois suspendue, sera proposée. Ce pont ne comporte que des accords plaqués et se rapproche fort d'un style solennel, voire religieux.

La version de 1968 pour la firme Barclay confirmera cette idée dans l'emploi de l'orgue dans ce passage. La partition ci-dessous, nous permet de mieux de saisir la diversité de cette chanson qui annonce déjà des titres comme *Vitrines* ou *Épique époque.*



La première partie est chantée sur peu de notes, et révèle presque une manière de dire le texte.





Le Pont révèle également une tendance à dire le texte. En cela le parlé en musique était déjà entamé. Ceci met en évidence ce que nous avons étudié auparavant : la déstructuration des formes de la chanson française. En cela nous comprenons que Ferré a musicalement évolué au fur et à mesure des années.

CHAPITRE QUATRIÈME
ENTRE LES ÉCRITS ET LA CRITIQUE

Pour Ferré, la musique n'est pas uniquement l'art de combiner les sons, mais tout un état d'esprit tout comme celui d'être poète. Richard Marsan a confirmé en 1987 chez Evelyne Pages quelles étaient les intentions de départ du compositeur vis-à-vis de la musique.

> « J'ai connu Léo dans les cabarets, il pensait sans doute plus à la musique qu'au musicien poète qu'il est devenu. Il pensait davantage à la musique classique. Il m'a toujours dit qu'il avait commencé à écrire car il ne trouvait pas les auteurs qui lui convenaient. (…) Je crois qu'il avait l'intention déjà à l'époque de faire une carrière dans la musique classique ou plutôt même de chef d'orchestre, de diriger ses œuvres. »[55]

Ce témoignage confirme l'univers musical qui préoccupe Ferré. Finalement il est bien loin du milieu dans lequel il travaille : la chanson. Rappelons, qu'il avouera souvent qu' à ses yeux, la chanson *Jolie Môme* n'est pas de la musique, et c'est sans doute pour gagner sa vie qu'il écrira de nombreuses chansons pour de nombreux interprètes. Ferré parlera souvent des grands musiciens mais vraiment très peu de la chanson. Au sujet de ses influences dans ce domaine, seul Trenet sera présent dans son discours.

> « Les grands musiciens, vous savez ! D'abord il n'y en a pas beaucoup. Si vous pensez aux artistes du dix-neuvième siècle, cinq poètes, cinq peintres, cinq musiciens alors pourquoi il y en aurait vingt mille maintenant ? »[56]

Ce passage fait allusion certainement à toute la pléiade de génies que l'on clame à tout va notamment au sujet des compositeurs de musique contemporaine. En parallèle à ses activités de compositeur, Ferré en pratique une autre dans les années cinquante et soixante-dix : celle d'animateur radio qu'il entame en 1947 sur Paris-Inter. Dans un premier temps, son émission s'intitule *Musique contemporaine soviétique,* puis changera en *Musique russe* et *Musique de l'Est*.

[55] MARSAN, Richard, Interview d'Evelyne Pages, 1987.
[56] FERRE, Léo, Interview de Emile Noël, 1971.

Ce n'est qu'à partir de 1954 que l'émission portera le titre de *Musique Byzantine*. Ces émissions ont pour but de porter une réflexion sur le monde musical entre le Moyen-Âge et le début du XX e siècle. Ferré y expose ses idées sur la musique et propose aux auditeurs d'illustrer chacun de ses arguments avec des extraits des œuvres développées. Ces émissions de radio ont été retranscrites très récemment dans le livre *La musique, souvent me prend…comme l'amour,* malheureusement seules trente-huit de ces émissions ont été retrouvées. Ce livre permet aussi de lire les cinq émissions plus tardives : « De la Musique encore et toujours » ainsi que d'autres textes plus courts. Seul Ravel, parfois Bartok, semblent constituer un héritage musical véritablement valable selon lui :

« Il (au sujet de Ravel) parle le langage *de tous les jours*, et son originalité est quelque chose qui ressemble tout simplement à la BEAUTE »[57]

Ravel sera d'ailleurs le fruit d'une comparaison avec Igor Stravinsky :

« Ravel ne triche pas avec la mesure comme le fait Stravinsky »[58]

Ferré restera fidèle à Maurice Ravel tout au long de sa carrière, en le citant dans de nombreuses chansons mais aussi en dirigeant le *Concerto pour la main gauche*. Dans ses *Lettres non postées* il immortalisera la musique aux cotés de Ravel, Bach et Bartók dans « Lettre à une tombe » :

« Si l'on jouait du Bach, chez vous, ou du Ravel ou du Bartók, ou même quelque idiote romance, on ne vous verrait plus en deuil. »[59]

Dans les années cinquante, trois compositeurs sont mis à contribution par Ferré. Il demande ce qu'il y aura après Ravel, Bartók et parle de Prokoviev. Ainsi conclut-il :

[57] FERRÉ, Léo*, La musique souvent me prend comme l'amour*, Monaco, La mémoire et la mer, 1999, p. 43.
[58] FERRÉ, Léo, Ibidem, p.71.
[59] FERRÉ, Léo, *Lettres non postées*, La mémoire et la mer, Monaco, 2006, p.30.

« Ces musiciens ont donné à l'art musical contemporain une vigueur telle qu'ils sont l'exception devant les règles de la décadence »[60]

I. Léo Ferré et la musique contemporaine

De nombreux compositeurs de la fin du XIX e siècle et du XX e siècle composent des *Lieder* ou des chansons sans que cela soit pour autant considéré comme un art mineur. Schoenberg ne figure pas comme une exception avec sa technique du *Sprechgesang*, notamment dans *Le Pierrot Lunaire* où la voix cohabite avec un piano. Cela montre en quoi la musique atonale peut tout à fait se rapprocher à un répertoire proche du populaire. Étonnement la démarche inverse n'est pas à conseiller, et nombreux sont ceux qui, comme Ferré, sont passés de la chanson vers un genre plus sérieux en rencontrant de nombreux obstacles, cependant il est le seul à faire figure d'exception notamment dans l'éclatement des formes du genre « chanson ». Ainsi la frontière entre le genre populaire et plus sérieux est parfois difficile à discerner chez lui. Ferré part parfois du genre populaire pour en faire une musique plus complexe en explorant des domaines nouveaux. Lui qui semblait s'opposer à la musique contemporaine avait-il à proposer ses propres systèmes ?

Ferré n'est pas seulement un musicien car il a su prendre du recul par rapport à son époque. En effet, ses émissions de radio dans les années cinquante[61] montrent en quoi l'artiste se positionne en tant que musicologue. Ces interventions radiophoniques révèlent un goût prononcé pour Bach, Mozart, Beethoven, Debussy, Honegger, Berlioz, Milhaud, Prokoviev ou encore Falla, puis Weil avec *L'Opéra de quatre sous*. En revanche Ferré ne semble guère apprécier la musique des compositeurs contemporains comme Schoenberg, Berg, Messiaen et Boulez. Seul Stravinsky tient une place isolée où Ferré semble changer de position selon l'œuvre. Dès lors une question se pose : Ferré est-il contre la musique contemporaine ? En 1971, il disait :

[60] FERRÉ, Léo, *La musique souvent me prend comme l'amour*, Monaco, La mémoire et la mer, 1999, p. 191.
[61] « Musique Byzantine »

« Il y a une époque Byzantine de toute façon. Ce qu'on appelle la musique maintenant excusez-moi mais bon…. Je ne sais quoi penser de tout ça mais…Boulez, il dirige des trucs avec lesquels il perd son plaisir, il dirige Peléas, Parsifal et il dirige de moins en moins Schoenberg, vous comprenez ? Parce qu'il ne fait pas de monde, c'est bien vrai. Vous savez Schoenberg est un type qui avait orchestré quatre mille opérêtes pour gagner sa vie !!! Opérettes qu'on ne connaîtra jamais. C'était un type qui travaillait et un jour, il a inventé la dodécaphonie. C'est une grande rigolade ».[62]

Afin de comprendre ce qui pousse Ferré à mener un combat contre certaines musiques, nous devons parfois lire entre les lignes de ses écrits mais aussi dans celles de ses chansons, car chez lui, tout semble être une affaire de subtilité et d'éclairage. Nous verrons quels sont les goûts et les positions de l'artiste sur la musique contemporaine à travers quelques extraits de ses émissions de radio, puis nous aborderons les styles de Ferré se rapprochant de cette musique en l'étudiant aussi sous les aspects du jazz et le rock.

1. Léo Ferré critique de la musique contemporaine à travers la tonalité et le dodécaphonisme

La musique de Ferré semble strictement tonale, toutefois elle passe parfois par la modalité et plusieurs procédés contemporains.[63] Il est souvent très dur avec la musique contemporaine et dira au sujet du « thème » le 16 janvier 1954 :

« Le thème dans la musique contemporaine est une monnaie qui s'est dévalorisée. Calqué naguère sur l'étalon « consonance », soumis aux fluctuations du tempérament, de l'inspiration et de la scolastique, on lui dénie aujourd'hui sa raison d'être : les harmonistes le conjurent, le démembrent ; les contrapuntistes le défigurent ou cachent sa pâleur derrière une complexité mouvante dont ils ne savent plus arrêter la pépie. La musique est devenue une combinaison de notes, un pétrin où l'on ne pétrit plus qu'à la sauvette et dans lequel le grain ressemble souvent à de l'ivraie. La page blanche du musicien est devenue un échiquier sans fou ni roi, avec des pions

[62] FERRE, Léo, Interview d'Emile Noël, 1971.
[63] FERRÉ, Léo, *La musique souvent me prend…comme l'amour*, Monaco, La mémoire et la mer, 1999.

qui se ressemblent et qui gagnent toujours les mêmes parties, unilatérales, sous l'œil glacé d'un robot à Lavallière en tricotine, qui ne sait plus que la musique et à qui on a désappris d'écouter. »[64]

Dans ce texte Ferré exprime non seulement son dégoût pour une certaine musique contemporaine, mais développe aussi tout son point de vue. On comprend vite que le reproche de l'artiste envers cette musique est celui de son manque de musicalité par la perte de consonance. Par le terme « dévalorisé », il montre en quoi cette musique semble régresser et perdre plus de musicalité qu'elle ne peut en gagner. De plus il dénonce une « complexité » qui visiblement ne semble pas servir l'œuvre. La métaphore du jeu d'échecs « sans fou ni roi », dénonce le manque de « directionnalité » dans l'œuvre contemporaine. L'image du robot contribue également à mettre en évidence le manque de relief plausible à travers l'œuvre. Si il semble avoir tout exposé dans cet extrait, pourquoi est-il si dur et catégorique envers la musique contemporaine ? Visait-il une œuvre précise à ce moment-là ? Doit-on alors penser que Ferré est anti-musique contemporaine ?

Ferré montre qu'il aime la tonalité qui semble être omniprésente en dénonçant souvent de manière assez dure l'atonalité et les nouveaux moyens d'expression musicaux du début du XXe siècle. La tonalité semble primordiale chez lui car elle « dirige » l'oreille. Il écrit le 31 octobre 1953 dans une émission consacrée à la tonalité :

« La tonalité en effet n'est ni un concept ni une fin en soi. Elle est la musique du moins celle que notre oreille peut diriger. »[65]

Une semaine auparavant, il notait déjà :

« Mais ne nous y trompons pas, la tonalité est encore vaillante. S'il est des clans où elle n'a plus cours comme il apparaît chez Schoenberg et ses disciples, des musiciens contemporains s'y rattachent encore ouvertement. Honegger, par exemple, y souscrit en dépit d'un certain courant d'opinion qui le voudrait plus spectaculairement à l'avant-garde. »[66]

[64] FERRÉ, Léo, Ibidem, p.97.
[65] FERRÉ, Léo, Ibidem, p.27.
[66] FERRÉ, Léo, Ibidem, p.22,.

Lors d'une interview d'Emile Noël en 1971, Ferré précisera sa pensée en ce qui concerne la mélodie et argumentera de manière simple sa manière de voir la musique : il veut une musique qui « chante », ce qui selon lui, n'est pas à la portée de tout le monde :

« Le seul drame du type qui se croit musicien, c'est le drame de la mélodie. Très peu de musiciens ont le sens de l'envie de chanter. La musique c'est beau, voilà. Et les autres, quand ils n'ont pas ça, ils trichent notamment avec la mathématique et le sériel. Que voulez-vous y faire ? »[67]

ou encore

« Une des causes de la décadence de l'art musical est l'absence de sentiment mélodique. Le lyrisme n'a plus court. »[68]

Si Honegger semble se distancer de la musique atonale, Ferré, lui, dénonce un réel problème. Ce problème se résumerait à ignorer toutes les musiques tonales sous prétexte d'innover et de correspondre à une époque. Cela relèverait plutôt des problèmes de la modernité en fait. Le 31 octobre 1953, il condamne sévèrement les atonalistes :

« Les atonalistes : je parle de ceux qui font table rase de toute culture musicale et qui s'en défendent me font penser à des funambules qui ratent d'un centième de seconde le saut de la mort et qui viennent s'écraser sous les yeux de la foule terrorisée. »[69].

Le compositeur ne ménage pas ses mots et fait le procès de la musique atonale. En fait il n'est sans doute pas entièrement contre la musique contemporaine mais la démarche anti-culturelle qu'elle porte semble lui poser problème. Elle n'est plus liée à un contexte typiquement musical mais à des systèmes de pensée ou des règles inventées souvent par le compositeur lui-même.

[67] FERRÉ, Léo, Interview d'Emile Noël, France Culture, 1971.
[68] FERRÉ, Léo, *La musique souvent me prend…comme l'amour*, Monaco, La mémoire et la mer, 1999, p.113.
[69] FERRÉ, Léo,Ibidem, p.28 et 29.

C'est d'ailleurs la théorie que condamnait notamment Théodore Adorno dans *Philosophie de la nouvelle musique*[70].

Il faut souligner que Ferré n'adhère pas du tout à l'idée de science en musique comme il le dit le 20 février 1954 :

« La musique est devenue pour beaucoup une science stérile, un énorme jeu de patience. Tel jeune polytechnicien fraîchement descendu de ses barèmes algébriques, peut apprendre, s'il le désire, le jeu compliqué des agrégations sonores. »[71]

La science s'associe directement chez lui à un apprentissage facile et primaire car elle remet en question le talent chez le compositeur qui n'a nullement recours à ses sentiments :

« La psychose de l'imbécillité mathématique en musique n'a d'égal que l'appétit agressif de ses thuriféaires et la veulerie de tous les autres. » [72]

C'est ainsi que Ferré qualifie la musique mathématique qu'il désapprouve entièrement. Mais il serait réducteur d'y voir une attaque gratuite car il peut aussi prendre ses distances par rapport à la tonalité et sa tonique lorsqu'il évoque parfois la « morale de la consonance ». Il lui arrive de défendre Stravinsky dans *Les Noces* bien qu'il juge cette écriture trompeuse. En fait la science saurait-elle servir une œuvre si elle était fondée ? :

« Que nous importe l'accord parfait, l'accord de neuvième, de onzième ou une agrégation plus complexe, que nous importe les matériaux sériels qu'ont à leur disposition les musiciens de l'heure, sinon que tous ces moyens d'expression si vous voulez ne veulent rien dire en eux-mêmes s'ils ne participent pas au contexte. »[73]

Ces positions se confirment notamment lorsqu'il évoque la musique dodécaphonique. Cette dernière est un argument devenu général chez Ferré pour

[70] ADORNO, Théodore, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962.
[71] FERRÉ, Léo, *La musique souvent me prend comme l'amour*, Monaco, La mémoire et la mer,1999, p.131.
[72] FERRÉ, Léo, *Ibidem*, p.131.
[73] FERRÉ, Léo, *Ibidem*, p.20.

dénoncer l'ensemble des musiques contemporaines qu'il désapprouve. Comme nous allons le voir dans un instant, il l'emploiera souvent dans ses chansons. On peut facilement voir chez lui la musique dodécaphonique critiquée à côté d'une œuvre comme *Le Pierrot Lunaire* de Schoenberg alors qu'elle est encore atonale libre.

« La musique et la science, association bien suspecte ! Les recherches d'Arnold Schoenberg aussi considérables qu'elles puissent paraître ont fait à la musique une plaie ouverte que les rats de bibliothèques s'ingénient à ronger. »[74]

Ferré ne dénonce pas uniquement le problème de la science en musique mais le manque d'intérêt qu'elle suscite auprès du public. Dans la chanson *Muss es sein ?, es muss sein !* en 1977, Beethoven est confronté à Boulez. En effet Ferré qui défend toujours l'idée que la musique doit être accessible à tous[75], montre ici que la musique tonale et par conséquent populaire, s'oppose à un certain élitisme chez Boulez. Dans cette chanson, il condamne ce dernier et sa manière de s'être placé auprès des ministères car seules les subventions lui permettent de propager ses idées :

« La Musique... La Musique...
Où est-elle aujourd'hui ?
La Musique se meurt Madame !
Penses-tu ! La Musique ?

Tu la trouves à Polytechnique
Entre deux équations, ma chère !
Avec Boulez dans sa boutique
Un ministre à la boutonnière »[76]

En 1977 dans *L'homme en question*[77], Ferré est confronté à Fleuret qui lui demande s'il ne pense pas que Boulez est le Beethoven du XX e siècle. Ferré est

[74] FERRÉ, Léo, *Ibidem*, p.211.
[75] Léo Ferré fera souvent en sorte que les places de ses concerts soient des moins coûteuses afin que toutes les classes sociales puissent avoir accès à la musique.
[76] FERRÉ, Léo, *Muss es sein ?, es muss sein !* in *Je te donne*, CD La mémoire et la mer 10002, 1977.
[77] FERRÉ, Léo, FLEURET, Maurice, Entretien in *L'homme en question,* Troisième chaîne, 1977.

alors pris de colère mais n'est pas totalement hermétique à la musique contemporaine car il dit apprécier les démarches de Webern mais surtout Bartók qui dit-il, écrivaient avec du génie mais nous reviendrons à ce débat. Déjà dans les années cinquante cette idée avait été avancée par Ferré :

«Bartók c'est un défi à la décadence de l'art musical contemporain, c'est un Monsieur qui savait chanter et qui l'a fait avec une technique éblouissante et un cœur démultiplié et à la mesure des millions de cœur qui l'écoutent aujourd'hui dans le respect et le plaisir. »[78]

puis en 1971 :

« Berg et Bartók. Bartók emploie la méthode sérielle un moment. C'est génial mais pourquoi ? Parce que c'était un génie et puis il emploie aussi l'accord parfait, avec la harpe dans le Concerto »[79]

Il est étonnant de constater que les arguments de Ferré rejoignent souvent ceux de Benoît Duteurtre[80], avec quasiment quarante années de différence. C'est en cela que le compositeur montre qu'il n'est pas anti-musique contemporaine, mais qu'il se préoccupe davantage de la qualité musicale que des problèmes « administratifs et commerciaux ».

Comme nous l'avons dit auparavant, il la nomme « musique dodéCACOphonique » dans plusieurs de ses chansons. Déjà en 1964, dans le marché du poète, il chantait :

« du dodé
du doca
du caca
dodéca
l'phono débloque »

Ou encore en 1979 dans « Porno Song » :

[78] FERRÉ, Léo, *La musique souvent me prend…comme l'amour*, Monaco, La mémoire et la mer, 1999.
[79] FERRÉ, Léo, Interview de Emile Noël, France Culture, 1971.
[80] Benoît DUTEURTRE a fait une véritable polémique dans le milieu musicologique en 1995 avec son livre *Requiem pour une avant-garde* ou il dénonce notamment les politiques œuvrées autour des musiques contemporaines.

« La machine jetant ses feux
Y a plus de raison d'être deux
Ton coquillage je l'explique
En y ajoutant la musique

La musique dodéCACOphonique même si tu veux
Allez…SALUT ! Belle ! »

Ce jeu de mot sera fréquent notamment dans d'autres chansons, de nombreuses interviews et textes en prose. Ferré a une vision très savante de la musique, contrairement à d'autres auteur compositeur interprète de son époque, il semble se soucier du détail et de la philosophie musicale à adopter. Il se donnera raison en dirigeant dès 1954 son oratorio *La Chanson du Mal Aimé*, œuvre qui réapparaîtra très souvent tout au long de sa carrière, aux côtés d'autres pièces pour orchestre. Nous allons voir progressivement, quelle dimension « d'art majeur », Ferré apporte à la chanson. Lui qui se souciait déjà en 1954 de l'avenir de la musique :

« Le festival du vingt et unième siècle sera-t-il celui du béton armé ?...et de la parade foraine ?....et le festival du vingt et unième siècle sera t-il celui des chats qui dansent sous l'arche de la lune ? »[81]

2 . Léo Ferré compositeur

Comme nous venons de le montrer, Ferré a beaucoup parlé de la musique, mais en a aussi beaucoup écrit. Il y a dans la musique du compositeur bien plus d'éléments contemporains que nous ne pourrions le penser. Il semble être capable d'une écriture strictement tonale, mais elle est bien plus complexe que cela. Ferré recherche en fait de la musique qui « chante ». Il ne fait aucun doute qu'il voulait simplement composer ce qui « chante dans sa tête. Au XXe siècle, la musique tonale aux légères dissonances de septième, neuvième et autres, semblent être

[81] FERRÉ, Léo, *La musique souvent me prend…comme l'amour*, Monaco, La mémoire et la mer, 1999, p.150.

supplantées par la musique contemporaine mais nous pouvons aujourd'hui nous rendre compte qu'il y avait encore des possibilités d'innovation différentes pour les mélodie de chansons et c'est peut-être ce que Ferré a fait sans le savoir. Il se demandait à juste titre : « Faut-il donc changer de langage pour innover ? »[82] Le compositeur a exercé une continuité de la dissonance en écrivant sa musique d'arrangement. Fleuret y voyait en 1975 un arrangement musical « industriel » et « hollywoodien » car il est vrai que la musique de variété propose des arrangements ornés souvent de légères dissonances. Ce que ce musicologue n'a peut-être pas remarqué à l'époque, c'est que Ferré a toujours écrit de cette manière, déjà en 1954 dans *La Chanson du Mal Aimé,* mais aussi à travers ses chansons dès le début de sa carrière où l'on ressentait déjà cette écriture mais nous y reviendrons.

3. Léo Ferré à travers la chanson, le jazz et le rock

En ce qui concerne la chanson, son attrait pour les accords de quinte et sixte, de septième, de neuvième, de onzième ou encore de treizième n'est pas anodin. Cela révèle un attrait pour les accords imparfaits et des dissonances qui impliquent des retards, des appogiatures, qui sont rarement employées dans la chanson française. Chez Ferré, la dissonance d'un accord se situe régulièrement à la basse, ce qui donne une impression d'amplitude harmonique proche des œuvres de Moussorgski ou encore Stravinsky. En 1960, dans *La gueuse*, Ferré compose autour d'une basse en pédale de *ré*, sur les accords de *sol* et *mi* mineur qui finissent par être suggérés plus qu'à être réellement présents. L'harmonie y est par conséquent très riche. Ferré emploiera souvent ce style de composition, proposant parfois la démarche inverse : une basse qui change sur un accord restant toujours le même. Dans ses chansons, un style « ravelien » est évident et Debussy n'est pas très loin. Il ne module que très rarement, préférant souvent la linéarité des chansons plutôt que le maquillage. Les rares modulations proposées dans ses chansons seront effectuées par son arrangeur Defaye notamment dans *Y'en a marre, Les temps difficiles* et *Psaume 741* :

[82] Ibidem, p.40.

« Léo Ferré : Monter d'un ton ou d'un demi-ton, c'est un *truc* qu'on a inventé comme ça !
?????: Tu l'utilises ?
Léo Ferré : Pas du tout
????: Tu ne montes pas d'un ton dans Y'en a marre ?
Léo Ferré : Oui, mais non. Ce n'est pas moi qui ai eu cette idée. Je travaillais avec un orchestrateur à ce moment-là, un arrangeur comme on dit et c'est lui qui a eu cette idée, j'étais d'accord »[83].

Il faut rappeler que Ferré, qui ne semblait guère apprécier le jazz s'y est plus ou moins essayé à la fin des années cinquante dans *Jazz Band, La zizique* ou encore à travers *La vie moderne* (écrit en 5/4 et se mélangeant avec un style boléro). La musique de *La poisse* pour le film *Douze heures d'horloge* en 1959, en est un autre exemple. Cela est-il une contradiction ou un changement de point de vue ?

« Le jazz est une maladie grave de la musique contemporaine »[84]

ou encore

« Le jazz est un ferment de décadence. Il est d'ailleurs la décadence. » [85]

4. Entre musique « pop » et procédés contemporains

La musique pop avec le groupe Zoo lui permet de se familiariser avec le monde du rock en 1970 et de symboliser le concept de l'anarchie dans tout ce qu'elle peut présenter de bruyant. Mathieu Ferré relate que son père écoutait les disques des Beatles, de King Crimson ou encore Pink Floyd[86]. Nous savons que Ferré a tenté à plusieurs reprises d'entrer en contact avec ce dernier groupe de rock progressif anglais pour enregistrer un album. Il ne parviendra jamais à les contacter. En 1970, « Le chien », se positionne en tant que pièce mi-atonale, le

[83] FERRÉ, Léo, *Une nuit avec Léo Ferré*, 1988. Entretien avec une personne non identifiée.
[84] FERRÉ, Léo, *La musique souvent me prend…comme l'amour*, Monaco, La mémoire et la mer, 1999, p. 95.
[85] Ibidem.
[86] FERRÉ, Mathieu, in Stan CUESTA, *Léo Ferré,* Édition Folio, 1998.

groupe Zoo improvisant des sons autour du thème musical qu'il a écrit. Le morceau propose même un clin d'œil à Schoenberg à travers *Le Pierrot lunaire* où le violon se complait dans une descente imitant le « Sprechgesang » au moment où Ferré dit :

> « Pauvre mec, mon pauvre Pierrot, Vois la lune qui te cafarde/ cette américaine moucharde/ Qu'ils ont vidée de ton pipeau/ Ils t'ont pelé comme un mouton/ Avec un ciseau à Surtaxe/ Progressivement contumax/ Tu bêles à tout va la chanson ».[87]

On sait que Ferré avait écrit le thème initial pour cette chanson en 1969, et que la première version qu'il improvisa avec son pianiste Castanier, ne lui plaisait pas beaucoup. Elle paraîtra la même année sur un 45-tours.[88] Une seconde version sera enregistrée à New-York. La guitare devant être initialement improvisée par Jimmy Hendrix, malade ce jour-là, c'est John Mac Laughlin qui le remplacera. Cette version improvisée à New-York ne plut pas nom plus à Ferré, pour des raisons de manque de musicalité en fonction du sens de son texte. Il reprend alors le titre avec le groupe français Zoo. Nous avons déjà vu que Ferré a enregistré d'autres textes parlés, mais avec un orchestre symphonique comme *Préface, Il n'y a plus rien*, et *La violence et l'ennui,* mais aussi avec Marc Chantereau aux Percussions et Paco Ibanez à la guitare pour le long texte *Et Basta !*.

Il est étonnant de voir de quelle manière le compositeur déconstruit la chanson pour en faire un texte parlé. Il écrira d'ailleurs très souvent des chansons linéaires ou uniquement à couplets ou avec de faux refrains (*Les temps difficiles, La mémoire et la* mer), soit un tiers de sa production musicale, mais nombreux sont ceux qui évoquent les textes parlés comme *Le Chien, Préface, Il n'y a plus rien* ou encore *Et Basta !* en oubliant *T'es Rock Coco.* Ce titre est certainement le premier texte de Ferré à être entièrement récité sur de la musique et date déjà de 1962, ce qui est très novateur pour cette époque. Dans cette chanson, le compositeur est très proche d'un Sprechgesang où il déclame et même crie. Cette pratique sera reprise bien avant *Le Chien* en 1964 dans *Les assis* ou *Les poètes de sept ans* de Rimbaud où il mêle aussi le chant. Ses chansons ne ressemblent dès

[87] FERRÉ, Léo, *Le Chien,* Album *Amour Anarchie* volume 1, CD Universal, 076 193-2, 1970.
[88] 45-tours Barclay 71416, réédité en CD sur l'album *Amour Anarchie.*

lors plus à des chansons mais à des textes « musiqués », et quoi de plus logique lorsque l'on met les poètes en musique.

Symphoniquement, bien que Ferré reste proche de la musique tonale, quelques procédés contemporains sont présentés notamment dans *La Chanson du Mal Aimé* : Thèmes tronqués en discontinuité, tonalités modales ou par ton (proche souvent de Debussy ou encore Stravinsky). Ferré propose souvent une rupture de la directionnalité. Ce dernier élément est certainement l'un des plus caractéristiques de la musique contemporaine du XXe siècle puisqu'elle est pratiquée par un grand nombre de compositeurs de cette époque. Il faut comprendre par la « directionnalité » d'une œuvre, l'idée qu'elle avance vers un but ou plutôt une conclusion. Un thème par exemple se dirige en général vers sa cadence, or, souvent, la musique contemporaine a pour but de rompre avec cette « directionnalité » au profit d'une innovation musicale. La « Stasis » en musique, a parfois consisté à superposer ou juxtaposer des sons pour que l'auditeur ne puisse plus percevoir le temps musical. Dans *Les Soldats*[89], Zimmermann superposait déjà différentes temporalités afin d'aboutir à cette situation de stagnation musicale. Messiaen dans le *Quatuor pour la fin des temps*[90] juxtaposait des temporalités afin d'obtenir des effets quasi similaires. Les expériences de ce type au XXe siècle sont nombreuses. Mais cette manière de s'approprier le temps en musique allait sans aucun doute poser un problème, car s'il n'y a plus de temps, où en trouver à nouveau un autre ?

Chez Ferré cela semble très intéressant, car bien que son écriture se rapproche harmoniquement de celle de Debussy et de Ravel, il propose tout de même une manière de rompre avec la temporalité notamment dans *La Chanson du Mal Aimé*. Le compositeur va juxtaposer différentes rythmiques afin de les mettre au service du texte. Ainsi, il pense mettre en valeur la structure poème d'Apollinaire et permettre à l'auditeur de mieux le comprendre. Cette œuvre du *Mal Aimé* est certes écrite selon un héritage « Ravelien » au niveau harmonique, mais semble plutôt contemporaine en raison de la rupture du temps musical. Il

[89] ZIMMERMANN, Alois, *Les Soldats*, CD Teldec 9031-72775-2, 1991.
[90] MESSIAEN, Olivier, *Quatuor pour la fin des temps*, CD Deutsch Grammophon, 423247, 1979.

convient alors de mettre l'auditeur en garde car ce n'est pas parce que les thèmes sont fondés sur ces ruptures, qu'il n'y a pas de directionnalité ni structure dans l'ensemble de l'œuvre. Par exemple, il emploie deux refrains pour répéter le texte récurrent : « O voix lactée, O sœur lumineuse ».

Il faut noter cependant que la musique de cette œuvre est bien plus souvent binaire que ternaire. Lorsque celle-ci est ternaire les changements sont d'ailleurs plus brusques. Il n'y a pas de structure bien précise de point de vue rythmique dans l'oratorio de Ferré. Il semblerait qu'il se soit souvent attaché à illustrer le sens du texte, c'est à dire, mettre en valeur les situations et le lyrisme de la poésie.

La partition de *La Chanson du Mal Aimé*, ne précise pas de tonalité spécifique pour chaque passage à une exception près. En effet, la partition est écrite à l'aide d'altérations accidentelles, ce qui est courant dans la musique contemporaine. Nous pouvons justifier ce choix par le fait que Ferré a sans doute voulu mettre l'accent sur certaines phrases, afin d'éclairer l'auditeur sur des mots ou des phrases précises du poème d'Apollinaire. Si l'on est dans une tonalité suggérée, Ferré se sert d'altérations accidentelles. On peut également penser, que pour des raisons pratiques, le compositeur a préféré écrire chaque altération dans la mélodie même.

La *Chanson du Mal Aimé* s'inscrit dans le prolongement des mélodies et des pièces pour piano de Debussy. On peut penser aux pièces pour piano comme *Jardin sous la pluie* ou encore à la danse *Tarantelle Styrienne* en raison des accords dissonants et de la grande expressivité qui y réside. Il y a donc dans cet oratorio, un héritage évident de la fin du XIXe siècle dans la mélodie. On y retrouve principalement des accords de septième et de neuvième qui rappellent le *Concerto en Sol*[91] et *Pavane pour une infante défunte*[92] de Ravel dont Ferré avait repris le thème pour le récit de son poème *Visa Pour l'Amérique*[93] dit par Madeleine, sa deuxième femme en, 1956[94]. On retrouve également l'influence de Beethoven dans certains passages.

[91] RAVEL, Maurice, *Concerto en Sol*, Orchestre des concerts du conservatoire, CD EMI 7473682, 1960.
[92] RAVEL,Maurice, *Pavane pour une infant défunte*, Orchestre Symphonique de Boston, CD RCA GD 86522, 1987.
[93]FERRÉ, Madeleine, *Poètes vos papiers,* CD Odéon 475823 2, 1956.
[94] Ibidem.

En ce qui concerne l'harmonie, comment la musique de Ferré pourrait-elle se définir à proprement parler ? Est-ce « néo-ravelien » ? Est-ce « ferréen » ? Comment peut-on alors interpréter cette écriture ? Dag Achatz qui a effectué avec Ferré une réduction pour piano de cette œuvre y répond :

> « Cette musique, je la trouvais très onirique avec une pointe de nostalgie, très riche harmoniquement. Cette musique qui fait rêver a quelque chose de désuet. Elle aurait pu être composée au début du vingtième siècle ou à la fin du dix-neuvième. Ce n'est pas une musique révolutionnaire. C'est une musique qui est propre à Léo. Ce n'est pas la plus parfaite du point de vue construction. Mais il y a une atmosphère particulière, singulière indéniablement. »[95]

La symphonie interrompue[96], composée à la même époque présentait également la caractéristique intrigante de rupture du temps. Son choix se justifie par son sous-titre : « A la recherche d'un thème perdu ». Elle comporte également des parties atonales. Ferré y reviendra en 1982 dans *L'imaginaire*[97] où se mêleront sons et harmonies dissonantes.

II. Léo Ferré face à la critique

Ferré n'est pas le seul juge de la musique, il peut aussi être jugé. Avant d'aborder précisément ses différentes « grandes » œuvres et de revenir sur *La chanson du Mal Aimé*, voyons tout d'abord comment était perçu son art. On peut remarquer que la critique est beaucoup plus négative envers l'art du compositeur dans les années 1970 par rapport aux années 1950. Comment la critique si favorable à sa musique classique à ses débuts peut elle changer à ce point vingt ans plus tard ? À ce sujet, nous pouvons émettre plusieurs hypothèses.

La notoriété de l'artiste est de manière générale beaucoup plus grande dans les années 1970. On pourrait supposer qu'une partie de la critique est agacée par le fait qu'un simple auteur de chansons se mêle à la musique savante. Mais

[95] ACHATZ, Dag, in *Cahiers d'études Léo Ferré* numéro 5, Nantes, Les éditions du petit véhicule, automne 2000.
93 FERRÉ, Léo, *La « THE » Intégrale 1954*, CD La mémoire et la mer 9952.53.1954.
94 FERRÉ, Léo, *Ludwig, L'imaginaire, Le bateau ivre*, CD La mémoire et la mer 10007/08, 1982.

que reproche-t-on à Ferré ? On ne lui reproche pas directement sa *Chanson Du Mal Aimé* en 1975, ni ses œuvres, mais de mélanger les siennes et celles de ses inspirateurs notamment au Palais des Congrès. Il semblerait que l'auteur de chansons gêne. Il ne peut être considéré comme compositeur et chef d'orchestre pour certains mais pourquoi donc ? Il va par ailleurs prouver qu'un simple chansonnier peut lui aussi faire de la « grande » musique. La seconde hypothèse veut que le monde de la critique n'est certainement plus le même en 1970 qu'en 1950.

1. Léo Ferré : Chef d'orchestre ?

Il ne s'agit pas ici de démontrer quoi que ce soit ou même de légitimer l'œuvre de Ferré. En plus de l'œuvre va s'ajouter la direction des orchestres qu'il entreprend pour ses œuvres plus sérieuses. Nous étudierons en détail dans les deux parties suivantes la démarche musicale de Ferré envers la musique symphonique. Ses chansons, bien que dirigées par lui-même en 1954 et entre 1971 et 1993, le seront également par Jean Faustin, Gaston Lapeyronnie, Paul Mauriat et Defaye. Ferré restera quasiment fidèle à ce dernier entre 1957 et 1971. Sur scène il sera souvent accompagné par Barthélémy Rosso à la guitare, Jean Cardon à l'accordéon et son complice jusqu'en 1973, Paul Castanier au piano. On sait aussi que Jacques Loussier a accompagné l'artiste au début des années soixante. Ayant besoin d'un orchestre rapidement, c'est Catherine Sauvage, travaillant avec ce dernier qui le lui présentera.

Outre la direction d'orchestre dans les années cinquante pour *De sac et de corde*, *La Symphonie interrompue* et *La Chanson du Mal Aimé*, une coopération se fera entre Ferré et les musiciens de l' « IHEM » en 1974. Il faut savoir qu'il recommence à diriger des orchestres en studio dès 1971 pour l'album *La solitude*. S'il dirige l'orchestre au Palais des Congrès à Paris en 1975, il faut savoir que cela se produit la même année et pour la première fois à Montreux le 9 février. Ferré n'est pas chef d'orchestre de formation et cela se voit, mais il souhaite diriger lui-même son œuvre. Il est vrai que la démarche de chanter et diriger en même temps est unique en son genre. Gilbert Bécaud, par exemple, a écrit de la musique

« classique » tout en les faisant diriger par quelqu'un d'autre. De plus il ne chantera pas. Ferré mêle en fait chanson et musique et c'est précisément là que l'ambiguité se créé. On ne sait plus exactement ou se situe la frontière entre chanson improvisée et musique écrite. Dag Achatz relevait que parmi les chanteurs, Ferré était le seul à prendre la baguette et se lancer sur scène avec un orchestre.

À l'époque le journal allemand *Der Bund*, titre au sujet de l'artiste : « Le chanteur et chef d'orchestre Léo Ferré », preuve par exemple que dans cette démarche, aucune des fonctions ne semble primer sur l'autre pour eux. Nous allons voir plus loin que Ferré sera violement attaqué sur son point faible : la direction de l'orchestre en elle-même. Il avouera lui-même :

> Diriger un orchestre ça ne s'apprend pas, et je n'ai pas appris. Il faut seulement être rempli de musique et le transmettre au public comme un fluide. Le chef d'orchestre doit communiquer sa foi aux musiciens et, ainsi l'orchestre joue avec passion ce qui est écrit »[98]

Nous verrons plus tard que la critique qui condamne Ferré le fait sur sa capacité de chef d'orchestre et non sur l'artiste chanteur et compositeur même. Il semblerait que le public de l'époque ne se situait pas du même coté que cette critique :

> « Rien dans l'attitude du public ne suggère une défiance ou un sentiment de rejet. Les spectateurs témoins de cette époque que j'ai interrogés à ce sujet semblent ne pas s'être posé la question « Pourquoi un orchestre symphonique ? » Ils sont allés voir, écouter Ferré le plus naturellement du monde, parce que c'était lui. De quoi se poser sérieusement la question de ce prétendu gouffre entre les genres, la ligne trépassée qui a fait couler tellement d'encre. »[99]

Il serait malsain et dangereux d'y voir une théorie du complot et voyons plutôt en quoi la critique s'est peut-être égarée sur certains points. Il semblerait qu'elle aurait plus gagné à juger l'orchestre lui-même et le chanteur plutôt que le

[98] FERRÉ, Léo, *Léo en Suisse* in Les copains de la neuille, numéro 10, Printemps-Été 2006, La Motte Servolex, p.2.
[99] BRAUN, Claude, *Léo en Suisse* in Les copains de la neuille, numéro 10, Printemps-Été 2006, La Motte Servolex, p.4.

chef d'orchestre, car il semblerait que Ferré attache beaucoup d'importance à l'initiative des musiciens :

« Un chef d'orchestre, qu'est ce qu'il est ? Il n'est pas plus que les musiciens qu'il dirige, mais il est là pour coordonner un peu, pour faire passer l'amour. Je leur dit aux musiciens : « En plus de ce que vous lisez, essayez de lire ce qui n'est pas écrit, c'est à dire le cœur, le ventre, ça dépend des façons dont on entrevoit les choses et ils comprennent vite »[100]

Cet extrait d'interview montre en quoi la musique est une affaire d'équipe pour le chef d'orchestre. Son rôle se confine-t-il simplement à battre la mesure ? Les musiciens sont-ils autre chose que de simples interprètes ?

2. La critique entre 1954 et 1974

Avant d'étudier les œuvres mêmes, il convient de relever les réactions de la presse en 1954 après la représentation de *La Chanson du Mal Aimé*, oratorio de cinquante minutes sur le poème d'Apollinaire. Celle-ci demeure enthousiaste à l'unanimité. Elle semble mettre le compositeur sur un piédestal, l'encourage et projette en lui un grand avenir de compositeur de musique savante.

Après la représentation à Monte Carlo le 29 avril 1954, *Nice Matin* nous dit ceci :

« Avant de devenir un succès mondial *La Chanson du Mal Aimé*, connaît un triomphe monégasque. La date du 29 avril est une grande date. Pour la mémoire d'Apollinaire. Pour l'avenir de Léo Ferré. Pour le prestige de Monaco. Pour l'honneur d'un genre qui, à plus d'un titre, est une formule « à valoir » : l'oratorio scénique… ». Et puis, cette dernière envolée lyrique d'une ampleur quasiment proustienne : « Mais la Chanson du Mal Aimé, la vraie, celle qui ne pouvait éclore, s'épanouir, être découverte qu'à Monaco, c'est jeudi soir que nous l'aurons pleinement connue, alors que dans la loge princière, le prince Rainier III, voyait se réaliser l'accomplissement de Sa volonté souveraine, sur une scène où l'auteur acclamé embrassait sa femme au milieu d'un amoncellement de gerbes, face à une salle où les autorités et les mélomanes de la Principauté prenaient conscience qu'un jeune homme qu'ils avaient vu partir bravement mais quasiment sans bagages à Paris, Paris tout à la fois extinctrice d'illusions et allumeuse de gloires, était non

[100] FERRÉ, Léo, Interview de Jacques Chancel, *Radioscopie*, France Inter, 1975.

seulement un nom inscrit en capitales sur les affiches mais quelqu'un. Un musicien. Un créateur. Léo Ferré. »[101]

La presse locale, glorifie aussi le compositeur, ainsi *Le patriote* nous dit que :

« Car pour Léo Ferré, nous ne jugeons pas sa musique sur le « classique de la composition » mais sur la richesse de l'inspiration, la sensibilité des sentiments, la beauté du vrai. »

La presse dit que Ferré a été « prophète en son pays », il est directement qualifié de « compositeur ». Elle a relevé dans son triomphe la cohérence de son système compositionnel. On voit dans ses œuvres classiques une corrélation avec ses chansons et *France Soir* en parle également.

Aujourd'hui il reste de cette première version de l'oratorio le disque original que l'on peut se procurer d'occasion ou à travers quelques rééditions[102]. Cependant, François Porcile juge sévèrement le travail de Ferré dans son livre *: Les conflits de la musique française :*

« Fort de cette bénédiction, Léo Ferré voit plus grand, voulant prouver par là même qu'il n'est pas seulement un « musicien de music-hall » ; et il compose une cantate pour quatre solistes, chœur et orchestre, sur *La Chanson du Mal Aimé* d'Apollinaire, qu'il enregistre sous sa direction avec l'orchestre national et les chœurs de RTF et le concours de Nadine Sauterau, Camille Maurane, Michel Roux, Jacques Petitjean.

Ici, le compositeur n'a pas les moyens de sa politique. L'émotion qui naissait du vers Baudelairien traduit intimement entre voix et piano se perd dans la boursouflure d'une écriture à gros traits, où la volonté de lyrisme n'aboutit qu'à la grandiloquence. Entre cantique et cantate de Rome, cette laborieuse *Chanson* est un triste incident de parcours. »[103]

[101] Auteur non identifié.
[102] Période *Odéon*, toutefois le concert du 29 avril 1954 a été édité en 2006 pour la première fois par Mathieu Ferré aux Editions La mémoire et la mer.
[103] PORCILE, François, *Les conflits de la musique française, 1940-1965*, *Les chemins en musique*, Paris, Fayard, 2001, p. 272-273.

Cette remarque de François Porcile est forte intéressante mais manque toutefois d'analyse. L'auteur semble déjà confondre l'œuvre à des styles musicaux auxquels *La Chanson du Mal Aimé* n'était d'ailleurs pas destinée.

Si la critique est parfois positive, elle peut souvent être négative. Tout le monde n'a sans doute pas adhéré à la qualité de la musique de Léo Ferré en 1954.

Ce n'est pas tellement sur l'enregistrement des deux disques que nous pourrons trouver l'explication d'un certain conflit. Il semblerait que *La Chanson du Mal Aimé* ne soit pas directement liée aux mauvaises critiques sur le musicien.

3. La Presse

C'est lors de son passage à l'Opéra Comique en 1974, que la critique va particulièrement commencer à être négative à l'égard du musicien. Elle avait déjà commencé à être hostile dès 1971 lorsque Ferré fit des concerts durant lesquels se créaient des émeutes. Cela est peut-être dû à une certaine rupture, car après la musique pop avec le groupe Zoo, le musicien propose un programme plus sérieux, mais aussi parce que sa notoriété est très grande en tant que simple chanteur. Dans son spectacle à L'opéra comique, Ferré n'a pas recours à un orchestre mais décide d'être accompagné au piano par Dag Achatz et ce concert semble difficile pour lui :

« Je sais, c'est pas dans la poche l'Opéra Comique. *Le Mal Aimé*, trente-cinq minutes comme ça avec un piano… Quand je rentre en scène, il faut que j'aie vingt ans. Autrement je ne peux pas. Ca ne serait pas possible. »[104]

Cela n'empêche pas la critique de se montrer hostile :

« Le crâne luisant encadré par deux touffes de « barbe à papa », le sourcil nerveux, la tenue noire assortie à son piano, la taille reliée à la coulisse par le fil d'un micro-cravate, tenu en

[104] FERRÉ, Léo in FLÉOUTER, Claude, « L'homme est un « self made dog », *Le Monde*, 7 février 1974.

laisse comme ses terre-neuve, Ferré commence son « one man show » par *La Chanson Du Mal Aimé,* Apollinaire, quarante-cinq minutes, montre en main. Dialogue à voix basse, au niveau du balcon, entre une jeune fille et sa compagne :

- Tu comprends quelque chose ?
- Non.
- Et puis on voit mal…
- Ca n'a pas d'importance, il fait des gestes d'anormal ».[105]

Il semblerait alors que la critique cherche tout argument pour conserver Ferré dans son image d'auteur de chansons car comment imaginer qu'un « chanteur » puisse diriger tout à coup de la musique classique.

C'est en 1975 que Ferré se produit dans cette salle Parisienne avec l'ensemble Pasdeloup. Il est vrai que dans le contexte de l'époque, il n'a pas dû être facile de faire la part des choses, vu l'entreprise peu conventionnel de l'artiste. A ce moment-là, la critique lui reproche d'être chef d'orchestre et chanteur à la fois ainsi que de « mélanger » ses chansons avec les musiques de Beethoven et de Ravel. Deux articles quasiment similaires paraissent le 14 novembre 1975, l'un dans *France Soir*, l'autre dans *l'Aurore.* Cela est intéressant car leur ressemblance dans les critiques est quasi similaire. Nous nous garderons ici de les comparer, mais le premier article écrit par Jean Cotte est intitulé : « Beethoven assassine Léo Ferré » nous dit ceci :

« Quelle drôle d'idée s'est emparée de Léo Ferré : diriger Beethoven et Ravel dans son show au Palais des Congrès ! Cela va lui attirer tous les ennuis. Le moindre est de tomber ainsi sous la coupe (sombre) de la critique musicale classique. Ferré rentrant dans mes cordes, il me faut les lui passer autour du cou. Je ne lui trouve en effet, aucune circonstance atténuante. D'ordinaire, ce sont des gamins en culotte courte qui s'improvisent ainsi chef d'orchestre. Or Ferré n'a plus le physique, l'âge, ni le costume de ces petits prodiges.

Voyons son « art ». Il dirige sans baguette. Il n'en a nul besoin. Ses bras sont en bois. Ce sont donc deux grosses baguettes qui battent la mesure avec la souple intelligence d'un métronome. Le même geste se répète inlassablement. C'est sec, dur, irrémédiable. C'est d'ailleurs sans importance puisque ce n'est pas Ferré, qui de fait dirige l'orchestre, mais l'orchestre qui conduit Ferré. Il le suit avec zèle, mais sans jamais le rattraper tout à fait. Les musiciens de l'orchestre Pasdeloup

[105] DE SANTERRE, François, « Léo Ferré succède à Puccini », *Le Figaro*, 10 février 1974.

l'ont compris : ils ne regardent pas ce chef. C'est la prudence même. Ainsi parviennent-ils au bout de cette épreuve. Cela en est une. Ferré leur impose sa révolution. Elle est à 180 degrés. L'orchestre doit tourner le dos au public. Ainsi le public peut-il avoir l'immense bonheur de voir de face ce chef faire un-deux, le regard extasié. Cette curieuse position a le mérite de ne laisser aucun doute. Ce n'est pas Beethoven que l'on vient écouter. C'est Ferré que l'on vient contempler ». [106]

Cet article de presse qui critique plus loin la voix de Ferré est intéressant car son auteur, Jean Cotte oublie toutefois de replacer ce concert dans son réel contexte. Ferré est certes face au public et l'orchestre est retourné mais comment pourrait-on envisager qu'il se trouve dans la position inverse ? Le compositeur se justifiera souvent de cela. Ferré, qui a compris qu'il était reconnu à la base comme chanteur, a pris le choix de présenter le concert ainsi. Il est possible que la direction de l'orchestre par le compositeur ne soit pas des plus rigoureuses, car diriger et chanter en même temps est certainement difficile pour lui. Cette critique est intéressante mais Ferré reprochera à Jean Cotte une certaine non objectivité. En effet Jean Cotte critique négativement son travail dans cette entreprise des plus originales alors qu'il défendra Herbert Von Karajan d'une fausse note flagrante. En somme Ferré se demande si Jean Cotte ne s'incline pas devant un chef d'orchestre professionnel et reconnu :

« Le même individu, écrivait, toujours dans le même journal, le dimanche 19 et lundi 20 juillet 1977. En titre : KARAJAN ET LE MIRACLE MIRACULEUX.

Je ne peux pas vous passer le *canard miraculeux*. Il n'a pas été enregistré. En somme, ce critique, Jean COTTE, quand il ne crache pas, tranquillement tapi derrière sa plume, quand il ne crache pas, il s'allonge, non ? Comme une carpette. Pourquoi ? Parce que les carpettes sont douces devant Karajan ? Et Beethoven ? Qui est-ce ? »[107]

On sous-entend donc que Ferré n'est pas capable de diriger de la musique tout simplement parce qu'il n'est pas reconnu comme chef d'orchestre. Cette variété que l'on met aussi parfois au compte de la chanson, qui elle se montre souvent plus noble. Aurait-on tendance alors à confondre les genres ? Aurait-on tendance à confondre « direction d'orchestre » et « composition » ? Ferré est un

[106] COTTE, Jean, « Beethoven assassine Ferré », *France Soir,* 14 novembre 1975.
[107] FERRÉ, Léo, in *La Musique Souvent me prend…comme l'amour,* Monaco, La mémoire et leamer, 1999, p. 161-162.

compositeur avant tout et non un chef d'orchestre. Dans le cinquième numéro des *Cahiers d'études* Dag Achatz et Robert Horville évoquent la gestuelle en question :

« **Cahiers d'études** : Peut-on aborder la gestuelle de Ferré ?

Robert Horville : Oui, mais tout était distancié, notamment les gestes. Léo avait une gestuelle décalée par rapport aux paroles, comparable au procédé que Brecht utilisait.

Dag Achatz : Décalé avant et après aussi

Robert Horville : Surtout avant : le geste précédait la phrase illustrée par le geste.

Dag Achatz : Et surtout, quand il dirigeait, parce qu'on a besoin d'un effort physique pour marquer un premier temps. Il profitait de la première voyelle, de l'anticiper pour avoir la force, pour donner de la poigne à l'orchestre, pour pouvoir rentrer. C'est un truc de musicien en même temps. On l'entendait mieux puisqu'il anticipait. »[108]

Car c'est bien de cela qu'il s'agit. La problématique développé ici chez Ferré est bien la gestuelle, qui n'est de loin pas parfaite. On voit bien qu'il est considéré comme auteur de chansons et que la critique compte bien le laisser à cette place. Il y a donc un malaise qui empêche la musique savante de côtoyer la chanson. L'article de Norbert Lemaire dans l'*Aurore* et datant du même jour critique les mêmes points mais confirme notre idée de frontière entre les styles :

« Je n'avais pas – mais vraiment pas du tout envie de rire en assistant au spectacle de Léo Ferré au Palais des Congrès et pourtant je ne pouvais m'empêcher de penser à une histoire drôle : celle du fou qui se tape sur la tête avec un marteau, uniquement parce que c'est bon quand ça s'arrête.

Léo Ferré est certainement un grand poète, mais son « génie » côtoie de plus en plus la démence et lui fait faire des folies : celle de diriger un orchestre de cent vingt musiciens en est une, tout comme celle d'imposer ses élucubrations à un public abasourdi, près de trois heures durant…. »

« N'étant pas mélomane averti, je ne me permettrai de juger l'interprétation de l'orchestre Pasdeloup, mais comme chef il est évident que Ferré n'apporte rien à L'Ouverture du *Corolian* de Beethoven ni au *Concerto pour la main gauche* de Ravel.

[108] Interview de Dag Achatz et Robert Horville in *Cahiers d'études Léo Ferré*, numéro 5, Nantes, Les éditions du petit véhicule, automne 2000, p. 69.

D'ailleurs dirige-t-il seulement ? Perché au fond de la scène, de trois quarts aux musiciens, Léo Ferré le visage transformé dans le halo des projecteurs, ressemble à un automate. Il ne donne pas d'impulsion à l'orchestre mais bat sèchement la mesure de ses deux bras raidis.
Est-ce d'ailleurs bien normal que jamais les musiciens ne suivent « leur chef » des yeux ? Sans doute se contentent-ils d'imaginer comme on imagine un métronome.
Le fait d'avoir placé son orchestre dos au public prouve bien d'ailleurs que c'est pour lui-même, plus que pour le public, que Léo Ferré a conçu ce spectacle. »[109]

Il faut avouer que cet article est proche du précédent, ce qui nous amène à réfléchir à nouveau sur la qualité de chef d'orchestre de Ferré lors de ce spectacle. Il est évident qu'on lui reproche de s'être retourné et qu'il ne semble rien apporter aux œuvres classiques. Nous devons sans doute signaler que le compositeur n'a sans doute pas cherché à apporter quelque chose « en plus », mais a voulu organiser ce spectacle pour les gens qui ne peuvent habituellement pas se payer un billet pour un concert pour aller écouter de la musique classique. Il est donc important de relever l'intérêt que ce spectacle peut offrir à travers son concept.

Nous savons que l'artiste désirait jouer Beethoven et Ravel, parce qu'il pensait que l'on empêchait la grande musique d'être jouée d'un grand public, or il s'agit tout d'abord d'un concert de « Léo Ferré ». Il y présente certes les œuvres de Beethoven et de Ravel mais aussi les siennes. Karajan qui n'a jamais présenté ses propres œuvres, est pourtant glorifié. Ce qui gène est le fait que ce soit Ferré chansonnier reconnu qui dirige un orchestre.

Le 13 novembre, *Le Figaro* semble lui aussi, recevoir négativement le concert :

« Je comprends parfaitement bien qu'un homme doué comme Léo Ferré, et chéri comme lui des muses et d'un vaste public, caresse le rêve de se retrouver à la tête d'un orchestre…Qui s'en étonnerait, surtout lorsque l'on sait quelle ivresse vous saisit lorsque d'un geste on commande aux flots, aux torrents et aux orages que déchaînent à volonté d'obéissants musiciens ?

Seulement, voilà, il y a loin parfois du songe à la réalité, et je suis sûr que, le première excitation passée, Léo Ferré lui même s'en est aperçu. Je veux oublier toute une mise en scène plutôt douteuse, qui inverse carrément l'implantation de l'orchestre, pratique en son milieu une longue allée au bout de laquelle, face au public, Léo Ferré, espèce de mage d'une religion sonore

[109] LEMAIRE, Norbert, « Léo Ferré au palais des Congrès, Une épreuve de force », *L'Aurore*, 14 novembre 1975.

inconnue, officie en toute simplicité. Je passe sur des mimiques, des grimaces, des pas de danse même, qui frisent le ridicule.

Je veux dire seulement, que malgré ses dons évidents, Léo Ferré n'est pas, mais pas du tout chef d'orchestre, que ses grands gestes saccadés trahissent une patente incapacité, et qu'il faut tout de même une certaine audace inconsciente pour se montrer en public dans un rôle auquel on n'est pas du tout préparé.

Je veux dire enfin que c'est là une assez mauvaise action, car cela laisse croire au grand public, à celui qui ne demande qu'à se laisser convaincre, que n'importe quel individu un peu doué peut diriger un orchestre et des chœurs et qu'on finit par se demander à quoi peuvent bien servir les longues études poursuivies par ceux qui ont choisi cette difficile carrière. J'espère au moins que les musiciens de chez Pasdeloup, ainsi que l'excellent pianiste Dag Achatz trouvent leur intérêt dans une opération tout compte fait peu reluisante. »[110]

Cet article reconnaît le talent d'auteur compositeur intérprète de Ferré mais fait une petite erreur sur le personnage. En effet, on y parle d'un rôle auquel le public n'est pas préparé alors que ce dernier avait déjà dirigé vingt ans auparavant en faisant preuve d'une musicalité « glorifiante » ? Dans aucun des trois articles, il n'est envisagé la possibilité qu'un chef d'orchestre puisse être autodidacte. Il s'installe dans ces articles, l'idée établie que le chef d'orchestre doit sortir d'une école et entrer dans un académisme certain. Ferré répondra à Pierre Petit le 17 novembre en lui écrivant ceci :

« Cher Monsieur,

Comment pouvez-vous dire des choses pareilles ? Je vous écris, aujourd'hui, pour vous signaler 12 clichés ou lieux communs, comme vous voudrez, dans votre article. Relisez-vous, ça fera plaisir à vos diplômes…Ca les étonnera peut-être. Alors, *Mon Cher Maître* – tiens, un cliché, moi aussi – soyez méchant mais avec de l'allure et du style. Et sans rancune. Bien à vous . »[111]

Ferré dira indirectement au sujet de Pierre Petit, une chose intéressante :

« Les critiques sont des gens qui n'ont pas pu faire autre chose et qui ne sont pas contents. Jaloux ! Jaloux ! Jaloux ! Jaloux !

Il y avait un type qui était passé il y a quelques années. Un grand prix de Rome. Il avait assisté à un de mes concerts, le premier jour, il était invité au Palais des Congrès à Paris et il

[110] PETIT, Pierre, « Léo Ferré saisi par la musique, Une certaine inconscience », *Le Figaro*, 13 novembre 1975.
[111] FERRÉ, Léo, Lettre du 17 novembre 1975.

m'avait démoli en disant que je faisais une mauvaise action en chantant avec l'orchestre. C'était une mauvaise action de chanter avec le pianiste Dag Achatz, un musicien remarquable qui jouait le « Concerto pour la main gauche » de Maurice Ravel. C'était aussi une mauvaise action de jouer Corolian de Beethoven et puis quand à moi n'en parlons pas. Moi chanter avec l'orchestre. Ce type qui avait écrit ça, il avait dit à l'ouvreuse : c'est très beau et c'est très bien. Vous comprenez ? C'était comme on dit : « Un Courageux ».[112]

On reproche donc à l'artiste de retourner son orchestre et de diriger les œuvres de Beethoven et de Ravel aux côtés de ses chansons et de *La Chanson du Mal Aimé*. Il se justifie auprès de Maurice Fleuret dans *L' homme en question* en 1977 :

« Vous savez pourquoi j'ai retourné l'orchestre ? Parce que j'ai chanté. Alors, je me dis, je peux pas chanter de dos. C'est comme ça que l'idée m'est venue. J'ai pas voulu guider un « show », comme vous dites. Moi je prétends ne pas avoir fait un « show ». [113]

Cependant toutes les critiques ne sont pas aussi mauvaises : On peut constater par exemple que Claude Fléouter, soutien le concert de Ferré dans *Le Monde* :

« Léo Ferré s'offre avec une immense, une pure générosité. Et c'est beau. Grandiose par instants. Emouvant. »[114]

Quoi qu'il en soit on critique dès lors la démarche musicale de l'artiste sans vraiment se demander s'il apporte quelque chose à la chanson plus qu'à la musique savante. Ce sera d'ailleurs et long combat pour lui. Loin de s'en douter, Ferré a fait évoluer la chanson plus que de rendre accessible à tous la musique savante. Il casse ainsi les frontières, chose à laquelle une partie du public est visiblement préparée mais que la critique a du mal à concevoir.

[112] FERRÉ, Léo, Radio Bleue, 1990.
[113] FERRÉ, Léo, Maurice, FLEURET, *L'homme en question*, France 3, 1977.
[114] FLÉOUTER, Claude, « Léo la vie », *Le Monde,* novembre 1975.

4. Un détracteur : Maurice Fleuret

Parmi les détracteurs de Ferré, Maurice Fleuret en est un des plus importants. Il condamne l'entreprise du compositeur dans le *Nouvel Observateur* de 1975. Il nous a paru utile de reproduire l'article dans son intégralité :

« Déjà en 1962, à l'ABC, en plein récital, Léo Ferré, tournait subitement le dos au public et dirigeait dans le vide du Bach enregistré. Aujourd'hui l'ex-rapin chantant de Saint-Germain des Près, le prédicateur de la violence, l'imprécateur de l'anarchie, le prophète de Mai 68 peut s'offrir un orchestre symphonique grandeur nature, un chœur de soixante personnes, les marbres polis, les velours acryliques et toute la pompe moderniste de la plus vaste, la plus récente et le plus prétentieuse salle de Paris.

Tordre les violons

Les premières minutes, il est gêné et l'on est gêné pour lui. C'est qu'il y a quelque chose d'indécent dans ce vieux monsieur un peu raide qui sort pour une fois de sa retraite toscane, de ses vignes, de son atelier d'imprimeur-poète pour se donner en spectacle ! Après « la Vie d'Artiste », brève confession d'époque, chantée au piano, le rideau s'ouvre sur un orchestre inversé, coupé en deux par un long plan incliné, musiciens de trois quarts et regardant vers le fond. Auréolé de lumière, Léo Ferré remonte son escalier de Mistinguett pour atteindre l'estrade, tout en haut des gradins de la scène. Alors, il se retourne et ses yeux clignotent dans les projecteurs blancs, ses yeux enfoncés sous les rides, entre deux avalanches de neige.

A partir de là, il ne cessera plus de diriger par cœur ce qu'il chante et de chanter ce qu'il dirige, passant sans transition de ses propres accompagnements hollywoodiens à l'ouverture de *Corolian* de Beethoven ou le *Concerto Pour la Main Gauche* , de Ravel, exactement comme s'il s'agissait d'une seule et même partition continue, comme s'il n'y avait pas la moindre différence entre les orchestrations laboratoire de la musique industrielle et l'économie naturelle du génie.

Heureusement, Léo Ferré chef d'orchestre ne se prend pas pour Karajan, pas plus que Léo Ferré compositeur d'oratorio ne se prenait pour Honegger ! Il ne cherche à imiter personne, pas même l'obscur professionnel du rang, et il ne prétend pas « interpréter » sous la poussée de l'inspiration mais simplement restituer sans accroc majeur une exécution bien préparée. En fait, il y aurait presque de la modestie dans cette tardive folie des grandeurs.

En poète obsédé par le son et que le mot étrangle, en enfant rêveur de musique mais ennemi du solfège, Léo Ferré le dit, le répète, le clame à tout vent : *« Ah ! ce violon qui hante mes projets…Les violons, il faut les tordre, les convaincre et puis les ajuster, les craindre aussi, dans ces nuits fantastiques où la musique les immole…Il faut les prendre comme des femmes.* » Et de se

jeter dans la *symphonie* comme on s'immerge, comme on se noie dans une eau attirante, fascinante et pourtant mortelle.

Des grossièretés sonores

« *La musique*, avoue t-il, *souvent me prend comme l'amour ».* Il fait donc l'amour avec la musique, sans peur, sans honte, sans même de remords de ne pas parvenir à lui faire un enfant. A coups de hache, à mains vides, à grands gestes de ses bras nus de bûcheron fatigué, il se défoule, il se défonce, il s'acharne à se faire plaisir. Mais dame Euterpe, ainsi rudoyée, ne perd peut-être pas plus que lorsqu'on la respecte trop…

A défaut de le pouvoir réaliser comme Léo Ferré, qui n'a fait dans sa vie, le songe d' *« un orchestre comme une toile* » et dont il serait « *l'araignée géomètre et superbe* » ? Qui n'a conduit « *des orchestres fantômes* » devant une glace, enfermé seul, le soir, avec un disque ? Qui n'a imaginé ouvrir, d'un signe, les vannes du flot musical et courir tout haut de la crête des sons ? Il y a des pays où, spontanément, la musique se danse ; chez nous, elle se dirige. Il faut bien rêver avec ce que l'on a.

J'aimerais donc cet aveu enfantin, cette naïveté mêlée d'insolence, cette vitalité torrentueuse de Léo Ferré, si je ne sentais tout ce que le *show* leur impose : les conventions de la mise en scène, les jeux de lumières colorés, les grossièretés sonores et les cafouillages de la sono…Léo Ferré croit libérer *« toute la musique »* en épanchant la sienne. Il vaudrait mieux qu'il ne se fasse pas trop d'illusions. »[115]

Il faut noter qu'au moment d'écrire l'article, Fleuret ignore que les arrangements des musiques sont effectués par Ferré lui-même. Il l'avouera au compositeur en 1977 dans *L'homme en question*. Cela est important car cela fausse son jugement. Nous comprendrons dans les parties suivantes, en quoi les arrangements du compositeur se rapproches des œuvres de Beethoven et Ravel et tant d'autres. Fleuret ne veut pas parler de Ferré compositeur, mais semble s'attacher à son rôle d'auteur de chansons. C'est à nouveau le problème de la notoriété de Ferré pour les critiques et même pour un certain public. Ce qui est dommage, est que Maurice Fleuret ne parle pas du passé de Ferré en tant que compositeur vingt années auparavant. L'ignore t-il ?

Il n'existe quasiment pas à ce jour de document visuel disponible dans le commerce montrant Ferré chef d'orchestre mis à part un extrait dans le DVD

[115] FLEURET, Maurice, « Une araignée dans sa toile », *Le Nouvel Observateur*, novembre 1975.

documentaire *Thank You Ferré*[116]. Malheureusement ce DVD le montre en studio ne chantant pas lorsqu'il dirige. Selon Mathieu Ferré, un autre DVD le montrant entrain de diriger devrait être commercialiser prochainement. Ce support permettra t-il de voir le concert du Palais des Congrès en 1975, autrefois diffusé sur la deuxième chaîne et qui fait preuve d'une inventivité hors norme dans sa démarche ?

.

Il faut reconnaître que Ferré n'est pas le meilleur chef d'orchestre qui soit, sa gestuelle est parfois maladroite. Il reste un chef d'orchestre autodidacte et s'il doit chanter en même temps, il entreprend une aventure difficile. Ce qu'il exécute demande tout de même une grande concentration. Pour exemple, Stravinsky n'était pas très à l'aise lorsqu'il dirigeait ses œuvres. Les meilleures interprétations des œuvres de Stravinsky ne sont en général pas les siennes. On peut donc penser que les œuvres de Ferré pourraient avoir une bien meilleure couleur par un autre chef d'orchestre. Cela reste une hypothèse car il convient à chacun de se forger sa propre opinion.

Nous ne cherchons pas à excuser ici Ferré, car comme tous, les artistes, il a des failles, mais les critiques ne sauraient nous forger une opinion générale et unique, devant une entreprise d'auteur de chansons qui apporte peut-être plus de nouveauté à la musique populaire qu'à la musique savante. Il s'agit de peser le pour et le contre des arguments exposés dans ces articles. Nous pourrions avancer facilement que Ferré n'est pas un chef d'orchestre, c'est d'ailleurs la stricte vérité mais sous ses arrangements, lui était-il pensable de confier cette direction à quelqu'un d'autre ? Nous avons vu que le compositeur Ferré n'a pas eu le privilège d'apprendre à diriger un orchestre, et ses chances d'apprendre la musique ont été très limitées dans son enfance, ce n'est que plus tard qu'il prendra la décision de suivre des cours avec Léonid Sabaniève. Le compositeur autodidacte est donc devenu aussi un chef d'orchestre autodidacte.

Maurice Fleuret condamnait aussi le manque de cohérence, lorsque Ferré enchaînait ses œuvres et celles de Ravel et Beethoven lors de son spectacle au

[116] FERRÉ, Léo, *Thank You Ferré*, DVD, Doriane Films, 2002.

Palais des Congrès de Paris en 1975[117], or à l'écoute des orchestrations de Ferré, on sent qu'elles s'inscrivent dans la continuité de celles-ci incluant le même développement stylistique évoquant même l'idée de prolongement musical.

Il est important de relever que Ferré a apporté quelque chose de plus à la chanson. En 1975, après son passage au Palais des Congrès, les critiques demandent à l'artiste ce qu'il apporte à la musique classique ou à l'ouverture de *Corolian* de Beethoven, mais aucune d'elles ne se demandent pas ce qu'il apporte à la chanson. En cassant les formes traditionnelles de la chanson et en introduisant un orchestre symphonique ainsi que des chœurs, il ne semble pas attirer plus d'attention sur son pari fou et réussi : celui de pouvoir enchaîner la musique populaire et savante sans transition et de l'offrir à son public. Lorsqu'il orchestre ses chansons en 1973, *L'espoir* ou *Les Amants tristes* prennent une dimension symphonique et restent cependant des chansons. En effet, à cette époque Ferré innove sans le savoir la chanson. Il lui permet d'avoir un caractère plus savant par l'ajout d'un orchestre symphonique.

Ferré n'a jamais été condamné par les critiques pour avoir orchestré de cette manière ses « chansons » mais lorsqu'il dirige de la musique classique , on lui dit qu'il n'a pas à le faire. Il y a fort à parier que la critique ne sait pas que Ferré orchestre et dirige lui-même ses disques à cette époque. Tout comme Fleuret s'était lui-même trompé au sujet des arrangements.

Il ne faut pas voir en la critique un complot monté envers le compositeur, bien au contraire, elle s'interroge sur le chef d'orchestre en premier lieu et non sur le musicien même. Elle aurait gagné à se demander pourquoi Ferré a entrepris ce travail vis à vis de la chanson et de la musique populaire. Sans remarquer que sa démarche est unique pour l'époque, elle nous permet aujourd'hui de rendre compte de l'ambiguïté de la démarche de l'artiste. Ni issu de la chanson, ni issue de la musique dite « classique », c'est un compositeur à mettre à part.

[117] FLEURET, Maurice, *Le Nouvel Observateur*, 1975.

TROISIEME PARTIE

LES GRANDES OEUVRES DES ANNÉES CINQUANTE

CHAPITRE CINQUIEME

« PREMIÈRES GRANDES OEUVRES »

On attribue souvent les débuts musicaux de Ferré à sa première référence discographique, c'est-à-dire en 1950. En 1998, le coffret *La vie d'artiste*, contenant deux CD dévoilera des enregistrements inédits et radiophoniques remontant à 1946[1]. En fait, c'est à partir de 1940 qu'il compose déjà de la musique, il s'agit d'ailleurs d'une œuvre qui s'apparente à un genre savant. Dès l'âge de 24 ans, il propose un *Ave Maria* pour le mariage de sa sœur. Cette œuvre ne sera jamais rejouée ni éditée, elle reste conservée dans les tiroirs des archives, c'est pourquoi nous aurons peu de choses à en dire. En 1951, il compose un récit lyrique appelé *De sacs et de cordes*, diffusé le 5 février 1951 pour la Radio Diffusion. Longtemps introuvable, cette longue œuvre sera éditée en CD en 2004 par Le Chant du Monde, soit cinquante-trois ans après sa création. Elle propose de très nombreux recoupements avec ses chansons de l'époque. C'est ensuite en 1954, qu'il composera dans l'empressement*, La Symphonie interrompue* servant à précéder *La Chanson du Mal Aimé* qu'il vient de terminer pour une représentation à Monaco. Enfin, *La Nuit* sera sa dernière « grande » œuvre des années cinquante : Un ballet qui sera repris et modifié bien plus tard, en 1983, sous le nom de *L'opéra du Pauvre*.

Nous allons ici traiter ces œuvres les une après les autres et voir en quoi elles se rapprochent des chansons de Ferré. Seule *La nuit* sera traitée ultérieurement pour la comparer à sa nouvelle version. Il faut savoir qu'en 1952, le compositeur a également composé un opéra *La vie d'artiste* sur un livret de sa seconde femme Madeleine. Malheureusement la partition orchestrale semble être entre les mains des héritiers de sa seconde épouse. N'ayant retrouvé aucune trace de cette orchestration, il ne sera pas possible d'en parler ici. Peut-être qu'un jour, ce document sera dévoilé au grand jour et fera l'objet d'une étude.

[1] FERRÉ, Léo, Anthologie *La vie d'artiste*, 2 CD Le Chant du Monde, CML5741091.92, 1998.

I. Une « messe », un « Ave Maria » et un « récit lyrique

Nous aborderons ici les premières grandes oeuvres que Ferré a écrites. Elles permettent de mettre l'accent sur une activité de compositeur qui peut à la fois être isolé et mis en parallèle de sa carrière d'auteur de chansons.

1. Une messe

Nous n'avons pas beaucoup d'éléments en ce qui concerne une « messe » écrite par Ferré. Les souvenirs du compositeur indiquent qu'il l'aurait écrite vers treize ou quatorze ans.

> « J'ai fait ça au collège, caché parce que je prenais vaguement des leçons de piano. Si on me « piquait » à faire de la musique, ce n'était pas bien, c'était un péché »[2]

Nous ne sommes pas certains que la messe retrouvée à ce jour dans les archives de la famille de l'artiste soit celle-ci. L'œuvre a d'ailleurs souvent été confondue, notamment dans les divers livres sur l'auteur, avec un *Ave Maria* qu'il composera dix ans plus tard pour une autre cérémonie. En effet, à l'âge de vingt-quatre ans, Ferré assiste au mariage de sa sœur, Lucienne avec Jean Bergeron alors pharmacien. Il compose pour l'occasion un *Ave Maria* interprété par Madame Orsoni. Le mariage se déroule le 29 octobre 1940 en l'église Saint-Charles de Monaco. On peut alors penser qu'il s'agit ici de la première représentation publique d'une œuvre de Léo Ferré. Seul témoignage de cette journée, un article paru le lendemain dans *L'Éclaireur* de Nice et du Sud-Est nous rapporte que :

> « Madame Orsoni interpréta un *Ave Maria* écrit par M. Léo Ferré à l'occasion du mariage de sa sœur. Cette œuvre conçue pour l'orgue et le violoncelle témoigne d'une belle élévation et d'une belle connaissance de l'harmonie ; avec quelques autres œuvres d'inspiration religieuse, elle

[2] FERRÉ, Léo, Interview sur Radio Canada, 1969.

contribuera à faire de notre jeune concitoyen un compositeur de musique religieuse particulièrement inspiré »[3]

Ferré ne poursuivra pas dans cette voie, la musique religieuse n'étant sans doute pas sa conviction, on peut donc penser qu'il avait effectué cette oeuvre pour des raisons musicalement esthétiques ou pour faire plaisir à sa sœur. Nous avons déjà dit qu'il choisira plus tard de composer des chansons pour des raisons alimentaires. Notons que le caractère religieux le poursuivra tout de même parfois dans ses œuvres. *La Chanson du Mal Aimé* dévoile dans son sous-titre le mot « oratorio ». Il faudra revenir sur la définition de ce genre pour comprendre sa démarche. Il est vrai que les chansons de Ferré prendront parfois un aspect religieux tant dans les mots que dans la musique. *Psaume 151, Notre dame de la mouise, Merci mon Dieu,* ou encore *Y'en a marre,* sorte de pamphlet où le Christ prend la parole et conclut par ces mots : « En gueulant dans nos (vos) ruines »[4] ne sont que des exemples parmi tant d'autres. En 1984, il chantera d'ailleurs *Le Chien* accompagné par la Chorale de la Cathédrale de Monaco sur la musique du *O vos omnes* de Palestrina.

2. De sacs et de cordes

De sacs et de cordes, est certainement l'une des œuvres les plus étrange de Ferré. Nous allons voir en quoi elle englobe tout l'univers du compositeur, alliant la poésie à la chanson et en passant par l'aspect symphonique de sa musique. Cette œuvre est en effet un florilège « ferréen ». Elle annonce déjà en 1951, son penchant pour la diction sur de la musique. Elle n'est ni de la musique «savante », ni de la chanson « populaire ». En effet, le récit qu'elle propose à travers la voix de Jean Gabin, alterne entre la poétique, la chanson et la musique pour orchestre.

[3] *L'Éclaireur de Nice et du sud-est*, auteur anonyme, 30 octobre 1940.
[4] FERRÉ, Léo, *Y'en a marre,* in *Léo Ferré à L'Alhambra*, CD Universal 076183-2, 1961.

3. Situation de l'oeuvre

Le livret du CD paru en 2004 nous renseigne précisément sur les dates de cette œuvre[5]. Il semblerait que Ferré ait proposé à la Radiodiffusion ce qu'il appelle un « Récit radiophonique pour récitant, voix, chœurs et orchestre » dès son arrivée à Paris à l'Automne de 1950. L'enregistrement serait daté du 12 janvier 1951, et sa diffusion a lieu le 5 février de la même année. Alain Raemackers, directeur artistique de Chant du Monde a raison de souligner le fait qu'il ne s'agit encore là que du second enregistrement « officiel » de l'artiste car à cette époque il n'avait gravé qu'une série de 78-tours pour la firme Le Chant du Monde[6].

En ce qui concerne la distribution, nous avons déjà dit que le rôle de récitant est confié à Jean Gabin. Ferré a d'ailleurs expliqué les raisons de ce « choix ».

> « C'est un texte de 1950. J'avais connu Gabin par l'intermédiaire de Yvan Audouard qui était un ami à moi. Il avait accepté de faire ça. Il l'a fait très bien. Et ce qui m'avait plu beaucoup et étonné, c'est qu'il lisait les vers comme il parlait au cinéma. Il n'avait aucune intention d'acteur. Moi j'ai très bien connu André Breton qui n'était pas acteur…qui lisait très bien la prose. Dès qu'il lisait la poésie c'était la fin du monde. Comme Aragon d'ailleurs…il faisait *ôn ônh ôônhh !* Et ça, c'est une erreur que les gens font. Donnez des alexandrins à lire à quelqu'un, il lira comme ça, comme si le poète avait dit des choses du haut d'une chair ! Pour *De sacs et de cordes*, j'ai eu la chance d'avoir Gabin, avec une façon d'enregistrer, à ce moment là, qui était…on comprend que c'est vieux…mais pas pour Gabin en tout cas heureusement ! »[7]

Ce témoignage nous renseigne à la fois sur sa rencontre avec Jean Gabin mais précise une fois de plus, sa désapprobation de lire avec emphase la poésie. L'enregistrement lui paraît très ancien pour ne pas dire « désuet ». Curieusement, il n'entreprendra pas un ré-enregistrement de cette œuvre, peut-être à cause des droits. On sait que la publication du texte intégral en livre en 2004 a été interdit par la fille de sa seconde épouse.

---

[5] RAEMACKERS, Remi, in *De sacs et de cordes*, CD Chant du Monde, 8741165, 2004.

[7] FERRÉ, Léo in Quentin DUPONT, *Vous savez qui je suis maintenant ?,* Monaco, La mémoire et la mer, 2004.

Pour en revenir à la musique, l'Orchestre de la Radiodiffusion, le Chœur Raymond Saint Paul sont dirigés par Ferré lui-même qui a effectué également tous les arrangements.

De nombreux artistes prêtent leur voix aux chansons. Ce sont notamment certains d'entre eux qui chantent les premières chansons de Léo Ferré : Leïla Ben Sedira, Yves Duchâteau, Les Frères Jacques, Christiane Carlove, Suzanne Girard, Roger Iglésis, Claire Leclerc, Jean Lemaître, Léo Noël, Marek Sliven et Madeleine Rabereau, seconde épouse de l'artiste.

4. Entre l'œuvre et la chanson

Dans *De sacs et de cordes*, Ferré utilise un grand nombre de ses chansons déjà enregistrées en 1950 pour Le Chant du Monde, mais également des titres à venir ou encore des titres qui vont être modifiés.

Dans le cas des chansons reprises, elles le sont partiellement la plupart du temps. Léo Ferré se limite parfois à un seul couplet, ou n'utilise que le texte. *L'inconnue de Londres* sera le seul titre interprété par lui-même et également dans son intégralité. On remarquera qu'il s'agit de son premier enregistrement où il est accompagné d'un orchestre. En effet, comme nous l'avons déjà constaté dans la partie précédente, les premiers enregistrements de l'artiste étaient réalisés avec un accompagnement au piano.

Non seulement cette version est la première chanson où Ferré est accompagné par un orchestre mais il en a aussi effectué les arrangements qu'il dirige lui-même. Cette constatation peut paraître dérisoire mais cela montre que l'artiste a bel et bien débuté sa carrière en tant que compositeur et arrangeur bien avant de devenir le chansonnier des années Odéon ou encore Barclay. L'arrangement, très soigné, montre déjà que Ferré aurait pu arranger et diriger toutes ses œuvres s'il n'avait été confronté à des concessions. C'est encore en cela que l'on se rend compte que Léo Ferré est bien plus qu'un simple mélodiste.

Ferré propose le texte de *L'esprit de famille* sans la musique, et partiellement celui de *Les forains »,* et *Le bateau espagnol. De sacs et de cordes* propose aussi la mélodie du *Flamenco de Paris* et un couplet de *Barbarie*. Il n'y a

rien d'étonnant dans le fait que Ferré utilise un grand nombre de ses chansons de la période Le Chant du monde puisque l'année 1951 en fait partie même s'il fallut attendre 2004 pour que cette œuvre soit éditée enfin en disque. C'est d'ailleurs pour cette raison, bien que l'enregistrement soit tombé dans le domaine public, que Mathieu Ferré accorde volontiers sa réédition au label Le Chant du Monde en 2004.

Ferré propose d'autres titres enchevêtrés au texte dit par Jean Gabin, notamment *En amour, Et des clous* (titré *La Bonne aventure*) et *Le Parvenu.* Le texte d'ouverture de *En amour* contient également un vers emprunté à *L'étang Chimérique*. Ces titres enregistrés plus tard pour la marque Odéon, connaîtront des changements notoires, mais garderont leur empreinte. Par exemple, *Le Parvenu* lu par Madeleine, sa seconde épouse, s'apparente déjà à un mode d'enregistrement utilisé en 1956 pour l'album *Poètes vos papiers.*

Des titres plus rares font leur apparition : *Les Douze,* interprété par les Frères Jacques est l'inédit par excellence dans la carrière de Ferré. *Madame Angleterre* et *La femme adultère*, font parties des titres chantés par le compositeur dans les cabarets à la fin des années quarante et qui seront édités dans l'Anthologie *La vie d'artiste* chez Chant du Monde en 1998[8].

Deux étranges titres font également leur apparition. Le premier est *La fille du Pirate* sur un texte de Jamblan. Ce titre sera repris en 1990 sous *Vison l'éditeur*, et condamnera un éditeur contre lequel Ferré se battra longtemps pour récupérer les droits de certaines de ses chansons. La partition d'origine est arrangée de la même manière que la version de 1990, tout porte donc à croire que le compositeur a utilisé la partition de 1951 pour son enregistrement quarante années plus tard. Mais nous y reviendrons.

Le titre *Petit Soldat,* deviendra en 1961, *Pacific Blues.* Il sera édité en 1960 sur un 33-tours 25 centimètres censuré. Au final, le titre sortira en 1967 sur l'album *Cette chanson,* qui lui sera également censurée dans sa première édition

[8] FERRE, Léo, *La vie d'Artiste*, 1947-1953, 2 CD Le Chant du Monde, 5741091.92, 1998.

mais cette fois-ci à cause du titre *À une chanteuse morte* qui condamne la chanteuse Mireille Mathieu tout en rendant hommage à Edith Piaf.

Au sujet de ce récit lyrique, il faut savoir que Ferré en récupérera une partie pour sa première participation à un documentaire *Les hommes de la nuit*. « Carbonnages de France » avait commandé en 1951 à Henri Fabiani un moyen-métrage documentaire sur le travail des mineurs. Le réalisateur ayant « coupé » la musique et le commentaire, Ferré préfèrera se retirer du générique. Il avait également rédigé le commentaire du film. On y reconnaît les instrumentions de *Et des clous, Pacific Blues* reprises dans le récit *De sacs et de cordes*. Ce film longtemps inédit, a été réédité en DVD par « Carbonnages de France » en 2007[9]. Auparavant il demeurait inédit et n'avait été diffusé qu'aux *Rencontres Léo Ferré* à Aulnoye-Aymeries en 2006 avec l'autorisation de la société.

Le tableau ci-dessous a pour but de mettre en évidence la structure du Récit lyrique *De sacs et de cordes*. Il montre en quoi Ferré utilise de nombreux textes et chansons de l'époque et qu'il utilisera ces thèmes ou textes par la suite. Nous indiquons en italique les textes qui sont récités par Gabin.

Titre	**Extrait**	**Autres exploitation**
Ouverture	Contient une variation sur le thème de « Frère Jacques »	Rappel *Vison l'éditeur*
Frères humains	1er couplet	Texte réutilisé en 1981 pour l'album *La violence et l'ennui*
L'esprit de famille	1er couplet + Texte	Mis en musique et enregistré en1950 et 1953 pour Le Chant du Monde. Également repris en 1969 pour Barclay.
Ah ! la rue	Texte sur Fond Musical	Introduction qui rappelle *Comme à Ostende* et Choeurs qui rappellent La chanson du Mal Aimé.
Air du cireur	Texte sur fond musical	Instrumentation de *La rue* enregistré en 1956 pour Odéon
La bonne aventure	« Extrait de la rue »	Idem
Brusquement cette	Texte	

[9] *La mine*, *Les mineurs au cinéma !*, DVD Carbonnage de France, 2007.

charmante...		
Les forains		Chanson enregistrée en 1950 et 1953 pour Le Chant du Monde. Egalement repris pour Barclay en 1968.
La Tamise	Texte parlé.	Musique
Madame Angleterre		Chanson souvent interprétée par Léo Ferré dans les années quarante. Publié en 1998 dans le double coffret CD *La vie d'artiste.*
Je suis parti sur un de ces bateaux...	Texte parlé	
Ohé oh hisse	Bruitages, musique et texte parlé.	Introduction de *Vison l'éditeur*
Madre de Dios		
Le flamenco de Paris		Chanson enregistrée en 1950 et 1953 pour Le Chant du Monde. Également repris pour Barclay en 1968.
Le bateau espagnol		Chanson enregistrée en 1950 et 1953 pour Le Chant du Monde. Également repris pour Barclay en 1968.
C'est la fille du Pirate	Texte de Jamblan.	Même musique que *Vison l'éditeur* enregistrée en 1990.
Les deniers me crevaient les poches	Texte récité et bruitages.	
En amour (ouverture)	Texte récité	Thème de *En amour*
En amour		Chanson enregistrée en 1953 pour la firme Odéon.
La femme adultère	Texte récité et chanson	Chanson interprétée par Léo Ferré dans les années quarante.
Dans les draps que l'amour	Rire. Titre inédit.	
Barbarie	Deux premiers couplets et texte récité.	Chanson enregistrée en 1950 et 1953 pour Le Chant du Monde. Également repris pour Barclay en 1968.
Les Douze		Chanson écrite et interprété par les Frères Jacques.
Ils me redonnèrent quelques goûts...	Texte récité et bruitage en fin.	
Les oiseaux libres		
Pour soulever le toit...	Texte récité.	
Kol Nidrei	Thème au hautbois.	Texte latin.
Petit Soldat	Texte récité.	Première mouture de *Pacific Blues* enregistré en 1961

		pour Barclay.
Au paradis des pauvres chiens	Texte récité.	
Je décidais de me fixer...	Texte récité.	
L'inconnue de Londres	Titre coupable.	Chanson enregistrée en 1950 et 1953 pour Le Chant du Monde. Également repris pour Barclay en 1968.
Si j'avais eu le sens du repentir...	Texte récité.	Thème de *La rue*.
Le parvenu	Texte récite par Madeleine Ferré.	Texte mêlé au couplet de *Frères humains*
Frères humains	Conclusion sur le poème de François Villon.	

5. 1954 et La Symphonie Interrompue

La symphonie interrompue ne représente pas dans la carrière de Ferré un opus d'une grande importance. En effet, elle fut composée rapidement pour accompagner *La Chanson du Mal Aimé* lors de la représentation du 29 avril 1954 à Monaco. Le Prince Rainier avait en effet permis à Ferré de diriger sa *Chanson du Mal Aimé* et c'est ce que nous verrons plus tard mais il fallait une autre œuvre car la mise en musique du poème d'Apollinaire ne lui semblait pas assez conséquente pour occuper une soirée complète. Ferré compose cette symphonie en un seul mois et elle restera inédite jusqu'en 2006, année ou Mathieu Ferré la rendra à nouveau publique dans un double CD[10].

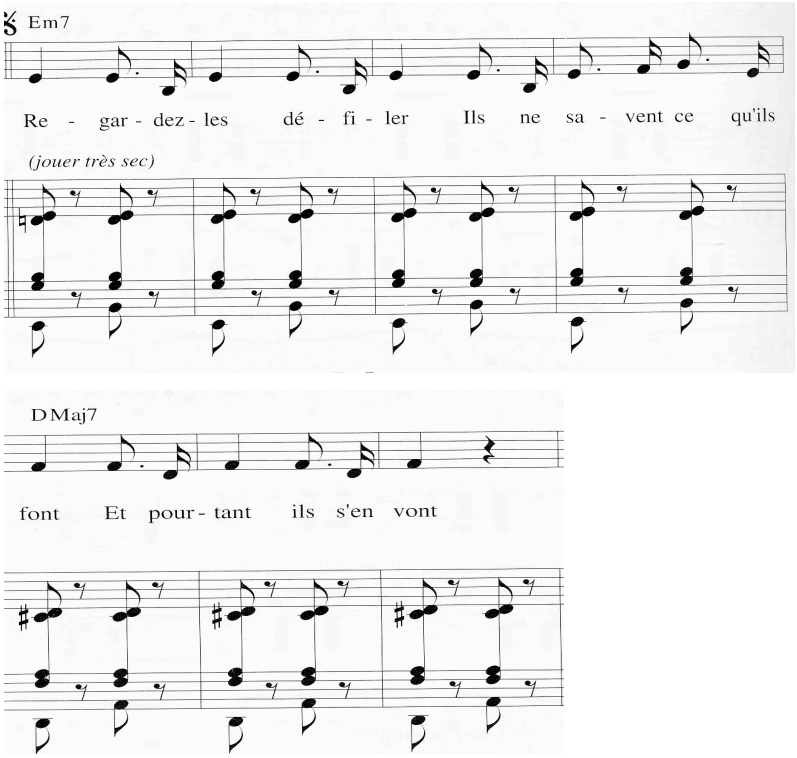
L'œuvre propose un thème récurrent qui apparaîtra de temps à autre. Ferré avait même sous-titré cette symphonie, « À la recherche d'un thème perdu ». mais de quel thème peut-il bien s'agir ?

Avant d'aller plus loin, nous devons relever que cette symphonie est composée de trois mouvements que Mathieu Ferré a minutieusement séparés en

[10] FERRÉ, Léo, *La THE Intégrale 1954*, CD La mémoire et la mer, 9952.53, 1954.

trois plages sur le CD de l'intégrale 1954[11]. Au niveau de sa structure, l'œuvre nous amène à penser à une forme sonate, le dernier mouvement faisant appel au premier mais de manière plus discontinue et longue.

Le premier mouvement contient des orchestrations très proches de *La Chanson du Mal Aimé* notamment à travers le jeu des instruments à cordes. Les mouvements ternaires sont très nombreux et bizarrement, cette symphonie annonce des procédés stylistiques de Ferré à venir en 1955. On pressent déjà l'écriture de chansons comme *La rue* ou encore *L'homme*. Plus encore, le thème d'une future chanson enregistrée en 1961 se fait entendre dans le premier mouvement au bout d'environ trois minutes. Il s'agit du thème de *Regardez-les.* Assez rapidement le thème devient récurrent. Nul doute ne subsiste, il s'agit donc bien de ce thème perdu.



Ce thème a un caractère envolé, mais la présence des caisses claires lui donne un aspect de musique militaire. Dès lors une question se pose : Ferré a-t-il volontairement symbolisé l'instabilité musicale à travers ce thème pour dénoncer la guerre ? Le mot « interrompue » symbolise bien une certaine incertaine dans

[11] Ibidem.

l'œuvre. Il est intéressant par exemple de nous référer au texte complet que le compositeur proposera avec cette musique en 1961. Nous le proposons en annexe.

Le deuxième mouvement de la symphonie est bien plus lent que le premier. Le thème *Regardez-les* est à nouveau récurrent et certaines mélodies et rythmes rappellent des chansons tels que *Martha la Mule* et *Vitrines.*

Ferré utilisera une partie de l'orchestration de cette symphonie pour son 33-tours *Le Bateau ivre* en 1982 mais nous y reviendrons.

Les thèmes proposés montrent une discontinuité dans l'œuvre, et créent ainsi un climat de non-directionnalité comme cela est le cas dans *La Chanson du Mal Aimé*. Toutefois les thèmes proposés sont plus longs. En ce qui concerne la dimension stylistique, l'œuvre est difficile à analyser. Strictement tonale, elle n'a ni un caractère romantique, ni contemporaine, elle semble mélanger plusieurs ingrédients pour mettre en avant le thème perdu. Outre ces quelques particularités, la symphonie ne présente guère plus d'intérêt et n'est pas une œuvre majeure dans la carrière de l'artiste. Elle n'apportera guère plus de pistes en ce qui concerne le style musical de l'artiste.

II. « Poètes vos papiers », entre oeuvre littéraire et phonographique

L'année 1956 sera une année bien particulière dans la carrière de Ferré. C'est durant cette année-là qu'il va pouvoir éditer son recueil de poèmes *Poètes vos papiers* et écrire le Ballet *La Nuit*. Ce dernier opus sera par ailleurs un « échec » repris et modifié bien plus tard en 1983 sous le nom de *L'opéra du Pauvre.* Nous n'analyserons ici que *Poètes vos papiers*. *La Nuit* étant reprise en 1983, nous réservons son analyse pour la partie suivante.

1. Une oeuvre phonographique

En 1956, paraît chez Odéon un album intitulé *Poètes vos papiers*, sous la référence OSX 126. Aujourd'hui très rare, ce disque 33-tours n'est pourtant pas directement un disque de Léo Ferré puisqu'il sort sous le nom de sa seconde épouse Madeleine. Pourtant il est évident qu'il tient une place importante dans la carrière de l'artiste, car en dehors du fait qu'il s'agisse de ses textes, le compositeur y parle, joue du clavier et chante.

La même année, parait aux éditions de la *Table Ronde*, le recueil de poème du même nom, on peut alors penser que ce disque n'est rien d'autre qu'un support promotionnel pour ce livre. Au total treize poèmes sont lus par Madeleine Ferré et deux chansons sont interprétées par Léo Ferré.

La pochette indique clairement : « Extraits de poèmes de Léo Ferré dits par Madeleine Ferré ». Ce n'est d'ailleurs pas la première apparition de son épouse sur un disque ou à travers un projet de l'artiste. Pour la radio, nous venons de voir qu'elle avait vocalement participé à *De sacs et de cordes*. Par la suite, certains 33-tours de l'artiste permettront d'entendre la voix de Madeleine dans les présentations. Aujourd'hui ces interventions ne figurent plus sur les enregistrements des rééditions CD puisque qu'elle ont été supprimées à la demande de Ferré. Notamment sur les enregistrements publics à l'Olympia 1955, L'Alhambra 1961, l'ABC 1963 et le double album consacré à Baudelaire en 1967.

Au niveau de la forme, la diction de Madeleine est très lente et part en emphase. Cela est étonnant étant donné les positions de Ferré sur la lecture de la poésie. En effet, nous avons déjà évoqué son point du vue par rapport à la diction d'Aragon et des poètes en général. La voix de Madeleine semble décliner des notes proches d'un univers chantant de manière atonale. *Le Pierrot Lunaire* de Schoenberg n'est pas si loin ce qui est également étonnant venant de la part de Ferré.

Quoi qu'il en soit, cette œuvre présente des caractéristiques bien particulières, non habituelles, non seulement dans la carrière du compositeur mais aussi dans les formes de la chanson traditionnelle. Ce qui est étonnant est l'extrême simplicité dont fait part Léo Ferré dans ses chansons *L'été s'en fout* et *Les copains de la neuille*. Accompagné uniquement par Barthélémy Rosso à la guitare, il semble se rapprocher d'une démarche de trouvère du Moyen-Âge. Cela est surprenant car on ne peut pas en dire autant du reste du disque. En effet, comment une démarche de trouvère peut-elle cohabiter auprès d'une diction aussi contemporaine ? Dès lors l'œuvre est-elle contemporaine, populaire et cherche-t-elle finalement à rester traditionnelle ? Mieux encore, l'œuvre est-elle réussie ? Chacun est en droit de se poser ces questions et d'y répondre. Quoi qu'il en soit, l'œuvre ne manque pas d'audace.

Il faut rappeler que ce disque est quasi indissociable du recueil qui paraît la même année. Il ne faut pas oublier que Ferré y pratique le style surréaliste. Il introduira d'ailleurs le poème *Visa pour l'Amérique* par :

> « Je me connais d'Europe, et l'an Mississipique n'a de vertu pour moi qu'en nègre spirituel qui plaquant leur chewing-gum au ventre des Pleyel tailleront des rumsteack au Blues à L'Amérique ».[12]

Le recueil de poème avait par ailleurs suscité une fâcherie avec André Breton qui conseillait à Ferré de ne pas l'éditer. Le « fond » du livre est donc moderne puisque surréaliste et les chansons font preuves quant à elles d'une simplicité déconcertante.

À partir de ces conclusions, il devient important d'analyser la diction des poèmes. Nous avons dit auparavant qu'ils sont lus avec emphase mais il serait trop vague de s'arrêter là. Les mots contiennent bien plus de sonorités qu'il ne paraît. Madeleine Ferré semble se rapprocher d'une technique de Sprechgesang dans sa manière de prolonger certaines syllabes qui voguent sur plusieurs tonalités. L'œuvre rappelle étrangement *La messe des morts* d'Honegger sur le texte de Paul Claudel.

[12] FERRÉ, Madeleine, *Poètes vos papiers*, CD Columbia, 475823 2, 1956.

2. Une démarche savante et populaire à la fois

Nous avions montré auparavant de quelle manière Ferré avait bâti *De sacs et de cordes* sur une partie de ses premières chansons déjà enregistrées. Nous avons également pu voir qu'un certain nombre de ces chansons seront soit réinterprétées, soit revisitées. Il est vrai que le compositeur interprétera souvent ses premières chansons, même à la fin de sa vie, ce qui ne fut pas le cas de toute son oeuvre. Ici Ferré reprend *a capella* le refrain de *Madame Angleterre* au début et à la fin du poème *Angleterre*. Une fois de plus, le compositeur montre son attachement envers ses premières chansons. Nous pouvons par ailleurs émettre l'hypothèse que si Ferré est autant revenu sur ces chansons, c'est peut-être parce qu'il les considérait comme étant importantes. Nous verrons plus tard que « l'échec » de *La Chanson du Mal Aimé* le poussera à ne plus écrire de musique pendant environ quinze années. Peut-être écrira-t-il de « simples chansonnettes » entre 1956 et 1971 sans penser revenir vers l'écriture pure. On peut donc penser que ces premières chansons sont pour lui plus importantes et comme étant un « art majeur » au même titre que ses musiques symphoniques. Pour exemple Mathieu Ferré, relevait dans une interview que son père ne considérait pas la chanson *Jolie Môme* comme étant de la musique. [13] Il parlait au sens de la musique populaire qui n'est pas toujours égale à une musique plus savante. Il faut également voir en cela une contradiction supplémentaire chez Ferré puisque nous avons vu qu'il ne cherchait pas toujours a dissocier l'art chanson et la musique symphonique.

Le disque *Poètes vos papiers* ne fera l'objet d'aucune représentation scénique à l'époque et ne sera jamais adapté au théâtre par son auteur. Il aurait pu l'être car il est très contemporain dans sa démarche. *Paris* est conclu par un mélange de « Ah ça ira » et « Dansons la carmagnole » jouée à l'harmonium. « Le testament » qui termine le disque est soutenu par un piano discret qui fait office de Requiem. Auparavant *Visa pour l'Amérique* est quant à lui soutenu par le motif musical de *Pavane pour une infante défunte* de Ravel. Une fois de plus Ferré cite Ravel dans une œuvre qui pourtant est à considérer comme la sienne. *Les Morts qui vivent* est accompagné par des sons de cloche. Ferré ne se doute pas qu'il

[13] FERRÉ, Mathieu in Stan CUESTA, *Léo Ferré*, Librio musique, Paris, 1998, p.60.

mettra ce poème en musique et l'enregistrera en 1987, soit trente et un ans plus tard, preuve encore qu'il reste attaché à ses premières œuvres.

Ferré parle très peu de ce disque, et ses témoignages à son propos sont visiblement inexistants. Sans doute qu'il ne le considérait pas comme étant le sien bien qu'il faille sans doute le faire, mais aussi voulait-t-il éviter de parler de sa seconde épouse ? Quoi qu'il en soit, non content de déployer les vers de ces poèmes, ce disque regorge de citations musicales et de clins d'œil. En effet, la fin de *Paris* fait appel à la Révolution Française. Comme si le poème ne suffisait pas, Léo Ferré préfère accentuer l'effet avec son mélange de « Ah ça ira » et « Dansons la carmagnole ». De plus l'harmonium semble rappeler l'orgue de barbarie, ce qui invite l'auditeur dans un passé imaginaire. *Pavane pour une infante Défunte y* est jouée, on y retrouve donc la musique de Ravel, l'une des influences majeures chez Ferré. Il faut également relever le fait que ce dernier utilise une fois de plus un poème qui se réfère à une autre œuvre : *Les copains de la neuille.* Non seulement la chanson sera enregistrée, mais se trouve dans le recueil *Poètes vos papiers*, mais encore dans le Ballet *La Nuit.* Il y a donc des œuvres récurrentes chez le compositeur, tout comme certains thèmes ou formes stylistiques chez les compositeurs de musique classique.

Il faut noter qu'un an auparavant, il enregistra un disque 33-tours 25 centimètres de huit chansons[14]. À l'exception des deux titres *Ma vieille branche* et *Pauvre Rutebeuf* accompagnés au piano et l'harmonium électrique, le reste de l'album sera exclusivement accompagné par ce dernier instrument. Il faut noter également que la chanson *Le Guinche* contient la voix de Madeleine Ferré. On pourrait se demander ce qu'un album complet accompagné à l'harmonium vient faire dans la carrière de Ferré, très expressive pourtant dans les arrangements musicaux, effectués parfois par lui-même. À l'écoute de ce 33-tours 25 centimètres, on devine que l'harmonium électrique sonne de manière moderne en 1955, mais que sa sonorité particulière interpellera plus d'un auditeur. Après avoir dirigé *La Symphonie Interrompue*, *La Chanson du mal Aimé* et avoir arrangé le 45-tours contenant *Graine d'Ananar, Merci mon Dieu, Notre dame de la mouise*

[14] FERRÉ, Léo, 33-tours 25 cm Odéon, OS 1126, 1955.

et *Mon p'tit voyou,* le compositeur semble revenir vers plus de simplicité. Le disque ne peut prétendre à aucune autre couleur que celle de la chanson française. De plus l'harmonium rappelle très fortement l'accordéon, il est donc évident que sa démarche allait vers un style très épuré à ce moment-là.

C'est précisément dans cet esprit que semble avoir été enregistré *Poètes vos papiers*, car les accompagnements à la guitare, les récits des poèmes et les mélodies vont également dans ce sens. En 1957, Ferré enregistrera un album avec des poèmes extraits des *Fleurs du mal* de Baudelaire avec une formation réduite sous la direction de Defaye. Les années Odéon semblent donc être celles des arrangements intimistes en ce qui concerne la chanson, mais seront celles d'un accomplissement total dans la musique savante notamment avec *La Chanson du Mal Aimé*. Il prend une sorte de revanche cette même année en dirigeant sa *Chanson du Mal Aimé* avec l'orchestre de la Radiodiffusion qu'on lui avait refusé en 1954, mais nous allons y venir dans un instant.

Dans son ensemble, il est étonnant de constater de quelle manière Ferré revient humblement à la musique à laquelle il ne s'était pas destiné : la chanson française. En effet après 1958, il passe par cette période où il produit beaucoup de chansons françaises pour la firme Barclay. Il reviendra partiellement à la chanson française à partir de 1984 jusqu'à la fin de sa vie après avoir dirigé un orchestre symphonique pendant douze ans (1972 à 1984). Parallèlement il dirigera encore ses albums, mais saura toujours s'accompagner au piano en diverses occasions notamment à la télévision et à la radio.

CHAPITRE SIXIEME

LA CHANSON DU MAL AIMÉ

La chanson du Mal Aimé est une œuvre exceptionnelle dans la carrière du compositeur et tient une place vraiment à part. Si l'on exclut *Une saison en enfer,* de Rimbaud, elle est la seule à être composée sur un long poème déjà existant, mais surtout à revenir si régulièrement dans sa carrière. En effet, déposée à la SACEM en 1954, elle sera jouée la même année à Monaco, puis en 1957 et 1971-1972 pour des enregistrements. Enfin, Ferré, représentera cette œuvre à l'Opéra Comique en 1974 dans une réduction pour piano avant de la présenter à nouveau avec l'orchestre « Pasdeloup » au Palais des Congrès en 1975. Nous tenterons de mettre la lumière sur les formes musicale abordées dans cette oeuvre par Ferré après avoir récapitulé le long parcours que lui a demandé cette œuvre.

I. Histoire de la Chanson du Mal Aimé

Nous ne savons pas ce qui a poussé l'artiste à prendre la décision d'écrire une musique sur les cinquante-neuf vers (soixante si l'on compte le vers introductif) d'Apollinaire qui constituent *La Chanson du Mal Aimé*, mais nous connaissons la fascination qu'il a pour le poète. Sans doute se sent-il si proche de lui, qu'il a l'impression, de se reconnaître dans le poème. Il dira d'ailleurs lui-même :

> « *Le Mal Aimé*…j'ai bien fait de mettre en musique ça, parce que le Mal Aimé, ça me ressemble un peu. »[15]

La véritable raison nous ne la connaîtrons sans doute jamais, mais nous savons que Ferré entreprend l'écriture de cet oratorio à partir du mois de mars 1952. Ce long travail durera plus d'un an puisqu'il s'achèvera en avril 1953. On

[15] FERRÉ, Léo, In KUDELKA Robert, *L'album*, Nice, Z Éditions, 1993, p. 30.

sait que le compositeur y apportera quelques modifications par la suite. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est enregistrée à la SACEM[16] le 22 juillet 1954 sous le numéro 689 937.

1. Écriture de La Chanson du Mal Aimé

Avant d'entreprendre la composition de l'oeuvre, il écrit à la veuve d'Apollinaire, pour lui demander « la permission » de mettre le poème en musique. Celle-ci accepte en lui renvoyant un mot que Ferré qualifia de « gentil ».

Ce quasi-autodidacte entreprend alors un long parcours. En effet, l'orchestration est colossale, le musicien voudrait-il prouver quelque chose ? Sans doute que non en fait, s'il a quelque chose à prouver, ce ne peut être qu'envers lui-même. Ferré entreprend alors un travail difficile car il s'aventure dans un texte très complexe. Les nombreuses métaphores et clés d'Apollinaire ne sont pas à prendre à la légère : la musique devra donc être à la hauteur de ce célèbre poème. On peut apercevoir sur le manuscrit original, que le musicien à presque composé directement sa musique et il y a peu de mesures supprimées ou reprises. Ferré témoignera à plusieurs reprises de ce long travail :

> « Pour écrire, il fallait apprendre, alors j'ai appris et puis un beau jour j'ai mis en musique *La Chanson du Mal Aimé* de Guillame Apollinaire, toujours avec cette femme avec qui je vivais et qui me secourait moralement, qui avait beaucoup de goût et qui était ma seule auditrice et à qui je chantait ce que j'écrivais. Donc pendant un an, j'ai écrit *La Chanson du Mal Aimé*, alors je mangeais des pâtes et j'écrivais la musique pendant une heure et demie, comme ça « gratis » sans savoir ce que ça allait devenir et un jour j'ai fini, en mars 1954 ». [17]

Une piste nous renseigne sur le simple fait que le compositeur a fait cette œuvre, non pour se prouver quoi que ce soit mais pour s'« essayer », un défi qui montre que le compositeur dépasse encore le chansonnier :

> « *Le Mal Aimé.* J'avais écrit ça pour moi, avec beaucoup de difficulté parce que c'est un texte difficile et j'ai mis un an à l'écrire, composer et puis orchestrer. Ca ne m'était jamais arrivé, je n'avais jamais orchestré une chose pareille. J'avais appris l'orchestration chez des grands orchestrateurs, en lisant les musiciens et je suis parti là-bas sans savoir si j'allais y arriver car je

[16] Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.
[17] FERRÉ, Léo, Interview de Jean-Pierre Chabrol, 1975.

n'avais jamais dirigé un orchestre comme ça. Je ne savais pas si je pouvais le faire et c'était une œuvre quand même difficile. »[18]

À cette époque Ferré ne sait pas que cette difficulté pour l'écrire ne sera qu'un début. *La Chanson du Mal Aimé* va suivre le compositeur encore plusieurs années avant de s'éclipser pour finalement revenir dans les années soixante-dix.

2. Le comité de la Radiodiffusion

Ferré travaille à cette époque à *Radio Monte-Carlo* et décide de remettre son manuscrit au comité de la radiodiffusion qui le gardera entre avril et octobre 1953. C'est sans doute pour cette raison, que l'œuvre n'est déposée à la SACEM qu'en 1954. Malheureusement, sa musique sera refusée par ce comité. Il en parle parfois :

« J'ai travaillé là bas ! Des souvenirs précis, non ! J'ai peut-être des souvenirs précis, mais horribles. Je n'étais pas du tout informé sur la façon de se conduire quand on essaie d'être musicien quelque part. D'ailleurs je n'ai jamais été informé…sur la façon de me conduire. Il y avait un type…J'aime bien oublier les noms quand c'est inutile, qui était gentil comme ça, avec moi, sans plus. C'était le directeur des programmes à Monte-Carlo. En 1953, en avril, je suis allé le voir avec *La Chanson du Mal aimé*. Trois cents pages d'orchestre. Tout le boulot que j'avais fait…un an et demi pour écrire ça, et c'était pas de la tarte ! Je lui ai dit :

- Voilà ! si vous pouviez me faire jouer ça, par l'orchestre de la radio…

- Ah ! Ca ! me dit-il. La musique…C'est le machin des musiciens, c'est le comité de la musique qui décide.

- Il téléphone à un type, un vieillard. J'ai vu que c'était un vieillard parce qu'il est arrivé. Et dit :

- Voilà ! Monsieur Ferré vient de porter une musique, pour chœurs, orchestre et voix. Il faut que ce soit le comité de la musique qui décide.

Alors je dis au type, au vieux là, je lui dis, bêtement :

- Mais qu'est ce que c'est le Comité, Monsieur ?

Et ce vieux se penche vers moi, en me disant :

- Mais ! C'est la musique ! Monsieur !

[18] FERRÉ, Léo, *Une nuit avec Léo Ferré*, France Culture, 1988.

Et dans ce comité de la musique, il y avait le groupe des six musiciens : Georges Auric, Milhaud, et encore trois ou quatre musiciens. Six mois après, on m'a rendu le manuscrit en me le refusant. Ils n'ont jamais su que j'avais collé quelques pages…Elles n'avaient pas été décollées… »[19]

Il est certain que cette œuvre tient beaucoup à cœur au musicien et cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, cela peut se comprendre, car écrire de la musique est pour lui une satisfaction, sans doute très grande. Mais Ferré n'accepte pas que l'on refuse sa musique et cette oeuvre est certainement la plus conséquente de sa carrière. On sait qu'il n'écrit quasiment plus d'arrangements jusqu'en 1971 (à l'exception du 45-tours tours Odéon de 1954), où il recommencera à écrire toutes ses musiques.

Lorsque le compositeur ré-enregistrera pour la deuxième fois *La Chanson du Mal Aimé* pour Barclay en 1971, il expliquera son histoire et évoquera son point de vue sur cette affaire. Ainsi il écrira :

« Il y a vingt ans que je n'écris pas de musique.

Tout ce « Mal Aimé » - moi – mes tonnes de papier à quarante portées bien noires. Quarante portées à chemin de croix, avec parfois, quelques stations à cigarettes. Un an plié, sous la manus de ce Guillaume. Un an de mal au dos, de mal aux yeux et à l'imaginaire. Un an où mon chien ne me vit jamais que courbé sur ce piano faux et loué. Un an de devoirs, de rigueurs, dans la fumée du poêle fumeur. J'ai pris le paquet et je suis parti, en haut de cette Grande Armée, puis descendant sur Friedland, à la radio. Assis dans le couloir, dans ce printemps qui pue le papier carbone et le mégot public. Assis, troublé, avec mes ailes de componist « parisien » et mes exercices d'orchestre sous le bras, les cors gueulants, ouverts, contre les flics de flûtes et des violons assassinés, en bonne tenue, sous l'œil proche du Comité.

On m'a fait entrer chez les termites. Gilson ressemblait à une armoire à transformation. Dehors il poètait, dedans il recevait. A noter qu'il faisait partie du jury du prix Apollinaire. Vous voyez le topo ? Il usait du téléphone intérieur et de la pierre ponce. Il était propre, comme un prêteur romain, et affable, et dolcissimo. Il était parfait, ce type. Il a fait descendre un vieillard :

-Dites moi, Cher, voici Ferré. Il faudra faire le nécessaire auprès du Comité.

Vous comprenez , Ferré, je ne peux pas prendre ça sur moi.

-Et qui c'est ce comité ?

Alors le vieillard me dit :

-Mais c'est la musique Monsieur !

Moi qui avait cru entendre Gilson :

- Comment ? Le Mal Aimé ? Je suis preneur, cela va de soi.

[19] FERRÉ, Léo in KUDELKA, Robert, *Léo Ferré l'album*, Nice, Z Éditions, 1993, p. 28-29.

J'aime terrible ! Garçon, un Apollinaire !

« Un soir de demi-brume à Londres

« Un voyou qui ressemblait à

« Mon amour vint à ma rencontre

« Et le regard qu'il me jeta

« Me fit baisser les yeux de honte »

Pas voyou le Gilsonius, pas voyou du tout…

Dans la rue je rejoignais Apollinaire qui n'avait pas voulu monter. On garda mon manuscrit six mois, juste le temps de le refuser et de me le rendre.

Je fus mon propre Comité de lecture. On doit pouvoir retrouver facilement le nom des musiciens « connus » qui firent partie de ce Comité de la musique à la Radio française de mars 1953 à octobre de la même année. Les musiciens qui se font jouer à la Radio et qui jugent leurs confrères, à l'occasion, tout comme les critiques littéraires qui jugent les romans des autres et qui en écrivent eux-mêmes sont des gens particulièrement dégueulasses (du verbe : « dégueuler)

Il y a vingt ans que je n'écris pas de musique ».

La phrase « Il y a vingt ans que je n'écris pas de musique » est sans doute un peu exagérée. On sait que Ferré écrira et dirigera certains de ses arrangements dans la période Odéon [20]

Nous pouvons penser à *Notre dame de la mouise, Graine d'Ananar, Merci mon dieu* et *Mon p'tit voyou* qu'il a déjà enregistrés lors de la session du 7 octobre 1954.

Le fait qu'on lui commande le ballet *La Nuit* en 1956 est également intéressant, malheureusement, le metteur en scène voulant couper certaines parties de la musique, le compositeur repartira à nouveau avec sa musique sous le bras. Ce n'est qu'en 1982 que cette œuvre ressortira, modifiée, sous le nom de *L'opéra du pauvre*, mais nous y reviendrons plus longuement.

Avant ce texte, Ferré avait également orchestré et dirigé deux chansons sur l'album *La solitude* en 1971 : *Ton style* et *Tu ne dis jamais rien.*

Quoi qu'il en soit, depuis cette déception du « Mal aimé », Ferré a quand même écrit un peu de musique, mais il est vrai qu'il en ré-arrangera à nouveau toutes ses œuvres qu'à partir de 1972.

[20] Léo Ferré sort ses disques chez Odéon de 1953 à 1958.

3. Rencontre d'un prince

C'est lors de son passage à *l'Arlequin* le 17 novembre 1953, que Ferré fait la rencontre de son « mécène ». Le prince Rainier de Monaco est venu en personne pour l'écouter chanter. À ce moment, il ne sait pas encore, que le refus qu'il vient de connaître, va être vengé. Sa seconde femme, Madeleine, insiste pour qu'il prenne le temps de discuter avec lui. Lors de cette discussion, le chanteur lui parle de son oratorio et de la musique qu'il écrit. Dans sa biographie, Robert Belleret relate de façon romanesque la réponse du prince à cette réplique :

« Vous composez ? j'en suis fort aise, répond, en substance, le prince à la cigale. Envoyez de ma part votre partition au directeur de la musique de Monte-Carlo mais en attendant venez me voir demain, chez moi, rue Maunoury, vers les dix heures. »[21]

Tous les livres sur Ferré ne s'accordent pas sur ce qui s'ensuivit. Le compositeur suggère plutôt qu'ils prirent directement rendez-vous chez lui le lendemain. Quoi qu'il en soit, les deux hommes se retrouvent. Ferré espère alors réaliser son rêve : Diriger son oratorio, sur lequel, il a passé tant d'heures. Ferré se souvient bien de cette rencontre :

« En 53-54, je chantais à *L'Arlequin* et un soir on vient me dire : Il y a le prince de Monaco !

Alors je suis allé voir le prince qui a été très gentil avec moi. Vraiment. Et je lui ai dit :

- Voilà est-ce que…. ?

- On pourrait voir. Ou est-ce qu'on peut écouter ça ? me dit le prince.

- Chez moi !

J'avais une maison. Ce n'était pas le Palais. Il est venu le lendemain avec le directeur du cabinet de son casino, qui s'occupait des musiciens parce qu'il y a un orchestre à Monte Carlo. J'ai fait venir un copain qui chantait, qui connaissait la musique. On a chanté ensemble la chanson du *Mal Aimé* qui dure quarante-cinq minutes. Il me dit :

- Très bien. Mais c'est pas assez. Il faut autre chose.

Alors je dis :

- Moi j'ai rien.

Il me dit :

- Il faut écrire.

[21] BELLERET, Robert, *Une vie d'artiste*, Paris, Actes Sud, 1986, p. 220.

Et en un mois, j'ai écrit une symphonie que j'ai joué en première partie, fin avril 1954, puis en deuxième partie « La Chanson du mal aimé » avec les chanteurs de l'opéra. »[22]

Le prince Rainier est séduit par l'œuvre, demandant toutefois à Ferré d'en écrire une autre, car il faut plus de musique pour un spectacle. L'artiste écrira alors *La Symphonie interrompue* pour remplir le programme . C'est donc le Jeudi 29 avril 1954, qu'il réalise son rêve. Il peut donc enfin diriger son œuvre. Le concert a lieu à Monte-Carlo dans la salle Garnier à 21 heures, et le programme indique : « Sous le Haut Parrainage de S.A.S Le Prince Rainier III de Monaco ». Fort heureusement, il existe un enregistrement de ce concert qui sort en 2006, cinquante-deux ans plus tard.[23]

Si certaines biographies déplorent le manque de trace sonore de ce jour, il faut savoir que leurs sources étaient alors inexactes. Ce concert a été enregistré sur des 78-tours Pyrales. Lorsqu'une face se terminait, on envoyait alors un autre disque. Il a fallu restituer l'ensemble du programme en faisant un montage entre les différentes faces. (1-3/ 2-4 etc…)

Ce concert a même été diffusé le 3 mai 1954 sur Radio Monte Carlo. La radiodiffusion n'avait pas accepté de produire cet oratorio à la radio, cette diffusion est donc la première consolation que pourrait avoir rencontré l'artiste à ce niveau.

La réalisation scénique de *La Chanson du Mal Aimé* est de Madeleine Ferré. Pierre Balmain est chargé de la création des costumes qui habilleront Nadine Sautereau en femme, Bernard Demigny en Mal aimé, Henri Etcheverry en double et Jacques Douai dans le rôle de l'Ange. En effet, Ferré a attribué quatre rôles autour du poème de Guillaume Apollinaire. On dit que c'est Madeleine qui le lui suggéra.

Les rôles étant inscrits sur la partition originale, on peut penser que ceux-ci aient été suggérés avant l'étape de composition.

On confie à Ferré, l'Orchestre National et les Chœurs de l'Opéra de Monte-Carlo. En première partie, le musicien dirige sa symphonie composée en

[22] FERRÉ, Léo, In KUDELKA, Robert, *Léo Ferré, L'album*, Nice, Z Éditions, 1993, p. 30.
[23] FERRÉ, Léo, *La THE Intégrale 1954*, La mémoire et la mer, CD 9 952/53, 1954.

un mois et qu'il intitule : *Symphonie interrompue* et sous titrée : « À la recherche d'un thème perdu ». Sans doute l'empressement excuse Ferré dans ce titre qui ne manque pas d'ironie. Ce concert est un énorme triomphe, l'enregistrement semble en attester. Le compositeur quitte le devant de la scène sous une cascade d'applaudissements incessants. Il est acclamé, soutenu et enfin heureux. Le soir même de la représentation, il dédicace le programme à ses parents venus le voir. Il leur écrit : « Pour mon PAPA et ma MAMAN. Trop heureux de leur avoir fait une grande joie. »[24] Il signe Léotin Ier et date le programme. Il rapporte encore d'une autre manière comment il en est arrivé là :

« C'est le prince Rainier, qui est un brave garçon, qui est venu un soir m'entendre au cabaret. Et le lendemain, j'ai été le voir, sur les conseils pressants de Madeleine, qui m'avait dit :

- Va le voir avec ta musique.

Alors, j'avais été le voir avec ma musique sous le bras, et je lui ai dit :

- Monseigneur ! Wagner a eu son Louis II de Bavière, soyez mon Rainier de Monaco !

C'est vrai, il m'a donné l'Opéra de Monte Carlo, et là j'ai dirigé le *Mal Aimé*, c'est le plus beau jour de ma vie, et je n'avais jamais dirigé, quelques fois, comme ça, des petites conneries. C'était impressionnant, à la répétition, tous ces musiciens que je connaissais, qui m'avaient vu petit, enfin qui m'avaient vu assez jeune, me regardaient en se disant :

- Mais qu'est ce que c'est que ce mec qui part et qui tout d'un coup revient ici au pupitre.

Je n'avais plus de salive. Dans ma grande émotion, je n'avais pas de salive, c'était terrible et c'était extraordinaire parce que, écrire de la musique et puis monter à un pupitre, et puis voir des gens avec des archets, avec des instruments et qui vous regardent, et puis ils mettent ça en branle. »[25]

Un article intitulé, « Léo Ferré a été prophète en son pays » nous relate tout cela, malheureusement il ne nous a pas été possible de retrouver la source exacte de ce document[26]

« Le jeudi 29 avril à Monaco, un irrégulier est entré dans le siècle. Il se nomme Léo Ferré. Le grand public sait déjà qu'il est l'auteur de *Paris Canaille*. Mais il ignore encore que ce « parolier-compositeur », va connaître sans doute un renom d'une autre qualité : celui que les grands musiciens acquièrent quelques fois de leur vivant.

Ce renom a pris naissance jeudi soir, dans la grande salle de la Principauté de Monaco. Pour l'occasion, Léo Ferré avait troqué sa chemise de velours pourpre contre un habit. Il avait remplacé

[24] In LACOUT, Dominique, *Je parle pour dans dix-siècles*, Sévigny, 2003, p. 45.
[25] LANCELOT, Michel, Interview sur *RadioCampus*, 1969.
[26] Ce document a été retrouvé dans les archives de l'artiste.

le piano des caves de St Germain des Près sur lequel il joue *Judas*, par une baguette de bois vernissé qui lui servait à diriger un orchestre de 60 musiciens. Et au lieu de présenter au public de la Rive Gauche son numéro habituel : celui d'un néo-Montehus, qui se serait frotté à Mr Sartre, le prince Rainier et six cents spectateurs, représentant l'intelligentsia emperlouzée de la côte d'Azur, ont pu écouter *La Symphonie Interrompue* et *La Chanson du Mal Aimé* , premières œuvres d'un musicien qui, si l'on en croit les augures, prendra place entre Jean-Sébastien Bach et Strawinsky.

Six rappels, l'enthousiasme des gens du métier, la perspective de voir son oratorio joué cet automne au théâtre des Champs Elysées : Léo Ferré a cessé d'être le pianiste maudit, le poète amer qui ricane devant la Société en tapant sur ses touches. En tournant les feuillets de leur partition, c'est une page de sa vie que les musiciens monégasques ont interprétée. »[27]

La critique est élogieuse. *France Soir* du 3 Mai 1954, parle d'un triomphe, *Nice Matin* qualifie cette représentation du « Mal Aimé » comme une grande date et *Le Patriote*, journal monégasque fait l'éloge du compositeur et de son oratorio.

En juin 1954 un article curieux paraît dans le Flâneur des deux rives. Cette revue est consacrée essentiellement à Guillaume Apollinaire et Jean Cocteau et Pierre Mac Orlan y écrivent fréquemment. Il n'a pas été possible d'identifier l'auteur de cet article puisqu'il n'a pas été signé mais tout porte à croire que l'un des ces deux auteurs l'ait écrit. Nous en reproduisons ici un passage car son interprétation peut paraître plus qu'intéressante pour l'époque :

« Toute œuvre riche est justiciable d'interprétations multiples qui divergent comme autant de perspectives comprises dans un angle de vraisemblance.

L'œuvre d'Apollinaire est de celles-là. L'oratorio scénique de Léo Ferré le prouve avec éclat.

Le texte original est intégralement respecté, mais découpé en quatre voix : La Mal Aimé, le Double, la Femme et l'Ange.

Leurs interventions vocales tissent la trame complexe des intentions possibles du poème sur un fond choral des plus importants, magma puissant d'où semblent s'échapper les quatre voix solistes comme autant de bulles de rêve, caustique ou poignant.

Tout en « fondus-enchaînés » la partition de Léo Ferré participe de la poésie des tréteaux et du cinématographe chers à Apollinaire.

Elle prolonge les dimensions de songe et de légende du texte en en soulignant l'atroce pudeur cachée sous les sarcasmes et les « angélisations », aussi suspects les uns que les autres.

[27] COULBOIS Roger. *Léo Ferré a été prophète en son pays*, 1954. Source journalistique non identifiée.

Pudeur liée à une incertitude foncière en face de l'énigme lisse, vivante, merveilleuse et décevante que constituent l'objet de cet amour et cet amour lui-même. Incertitude cruelle : « Valeurs ? non-valeurs ? où commence le miroitement des fictions affectives ? Et pourtant je souffre donc je suis… »

Comme le cirque de la vie, la participation de Léo Ferré recrée le cirque du cœur. Les projecteurs des exclamations accrochent des sentiments en collants de soie, un gibus de dégoût, un tutu d'attendrissement évoluant au milieu d'une entrée burlesque des clowns de l'exagération…voulue, blafarde et pitoyable ». [28]

Cet article est intéressant car il semble poser de bonnes interrogations qui vont dans le sens stylistique de l'œuvre. En effet, l'auteur a bien raison de relever que le texte intégral a été respecté mais que l'œuvre va s'orienter vers quatre rôles, ce qui permettra d'en dégager les grandes parties. La partie harmonique (chorale) est bien différenciée des parties solistes, ce qui sous-entend que Ferré a bien mis le poème au service de sa musique. À l'écoute de l'oratorio on pourra remarquer que Ferré prime d'abord sur le texte d'Apollinaire. Cette démarche n'est pas nouvelle, déjà le compositeur Glück pensait *« prima la poesia »* dans ses opéras. C'est en tout cas ce qui ressort dans Orphée et Euridice. La démarche de Ferré n'est pas moins différente.

Enfin la notion de « fondus-enchaînés » met en avant le style compositionnel en question. Il reflète certainement du caractère contemporain que le compositeur a donné à son oratorio, à savoir la non-directionnalité que nous évoquerons plus tard dans l'analyse de l'œuvre.

On sait aujourd'hui qu'il était question d'une nouvelle représentation du « Mal Aimé » en 1955 et que l'enregistrement de l'œuvre, suscite un intérêt auprès des maisons de disques. Ferré en parle dans une lettre adressée à Pierre Grimaldi :

« Il est question qu'on redonne le *Mal Aimé* en avril à Monte Carlo. Si cela se confirme, je t'enverrai une invitation. Quant aux enregistrements de la Symphonie et de l'Oratorio, il en est question pour plusieurs marques de disques depuis avril dernier, mais cela pose de terribles problèmes d'argent. Toujours ce sacré fric ! »[29]

[28] *Le Flâneur des deux rives*, numéro 2, juin 1954, auteur non identifié.
[29] FERRÉ, Léo, in BELLERET, Robert, *Une vie d'artiste*, Paris, Acte Sud, 1986, p. 233.

Dans la même lettre, Ferré annonçait que son opéra *La Vie d'Artiste* aurait lieu le 17 novembre 1955 à Monte-Carlo. Tous ces projets, hormis l'enregistrement de *La Chanson du Mal Aimé* pour Odéon en 1957, n'aboutiront pas. Nous n'en connaissons pas les raisons. Ferré écrira son feuilleton lyrique *La nuit,* en 1956 mais ce sera un échec. À cette époque, l'artiste semblait avoir une certaine amertume comme il l'évoque dans son texte intitulé *Lettre à mon habit* il disait de manière assez triste : « J'ai appartenu à un musicien qui a dirigé un concert et qui n'a pas été fichu d'en diriger un second »[30]. Cependant la page de *La Chanson du Mal Aimé* n'est pas tournée. L'oeuvre va suivre le compositeur toute sa vie.

4. L'enregistrement de La Chanson du Mal Aimé

En 1957, c'est-à-dire trois ans après la représentation de *La Chanson du Mal Aimé* , paraît chez Odéon le 33-tours du même nom. Ce disque de cinquante minutes sort sous la référence ODX 168 Artistique.

Cette version est interprétée par l'Orchestre National de la Radiodiffusion française et les Chœurs Raymond Saint-Paul. Il s'agit justement de l'orchestre qu'on lui avait refusé dans ce « Comité ». Quelle plus belle revanche pouvait avoir le musicien que de se faire payer cet orchestre par la maison de disque Odéon ! Madeleine Ferré apparaît au début du disque en récitant le vers introductif : « Et je chantais cette romance en 1903… ». Nadine Sautereau conserve le rôle de la femme pour l'enregistrement, mais les autres chanteurs sont remplacés dans cette version. Camille Maurane interprète le rôle du Mal Aimé et Michel Roux, celui du double. Le rôle de l'Ange est tenu par Jacques Petitjean, petit chanteur à la « Croix de bois » de douze ans. Ferré se souvient bien de lui et de sa voix :

> « Cet enregistrement, on dirait vraiment qu'il a été fait maintenant. Il y avait des chanteurs extraordinaires. Un jour, à L'Olympia en 1984, je vois rentrer un homme de quarante ans.

[30] FERRÉ, Léo, « Lettre à mon habit » in *La musique souvent…me prend comme l'amour*, Monaco, La mémoire et la mer, 1999, p. 239.

- Bonjour Monsieur. Vous ne me reconnaissez pas ?

- Non.

- Je m'appelle Petitjean. C'était moi qui chantais dans *La Chanson du Mal aimé*

Il avait douze ans quand il chantait. Une voix superbe ! Superbe ! »[31]

Il existe en fait deux pochettes de ce disque original représentant un dessin de Hervé Morvan, fidèle aux costumes utilisés à Monte-Carlo. La première pochette est double et contient un livret de huit pages. Dans ce livret, on y trouve une « Lettre à Guillaume » que Madeleine Ferré a rédigé, les photos des interprètes, des photos de l'enregistrement prises par André Villers, le poème complet et un extrait de la partition manuscrite de Ferré. La partie dans laquelle on range le disque est faite en velours. Ce disque est aujourd'hui très rare. La deuxième pochette est simple. Elle contient le même dessin et montre à l'arrière une photo de Ferré dirigeant l'orchestre avec un texte accompagnateur.

Ce disque a été réédité en 1971 par CBS qui avait racheté le catalogue des artistes français chez Odéon en 1967 et sort sous une pochette « noir et or », sans illustration. On sait que le compositeur n'aimait pas cette réédition puisqu'elle sortit quelques mois avant la nouvelle version pour Barclay. Il reprocha au directeur artistique de CBS, d'être déloyal, puisqu'il utilisait l'annonce de la nouvelle version, pour vendre cette banale réédition. Il s'explique notamment sur la re-sortie de la première version dans une lettre du 2 décembre 1972, adressée au Président Directeur Général des disques CBS. Il est intéressant de voir ce qu'elle contient, c'est pourquoi, nous en reproduisons ici, l'intégralité.

« Monsieur,

Je viens de recevoir une incroyable lettre de l'un de vos employés. Faites-vous la présenter, je vous prie, elle porte le numéro de référence : OZ/YG- 6858, et vaut son pesant de moutarde et d'allègre inconscience. Si ça marche ainsi dans « votre » maison, vous devez souvent vous faire tirer les oreilles par vos patrons américains.

Je ne vais pas vous faire l'affront de vous conseiller de relire le contrat que j'avais signé en son temps avec la maison ODEON qui avait au moins le privilège d'avoir un Président tout à fait du métier et qui avait la caisse de champagne facile pour les fêtes de fin d'année…Vous me direz que c'est peu de chose, mais, croyez moi, ça frappe dans ce métier submergé d'amateurs et

[31] FERRÉ, Léo, in KUDELKA, Robert, *Léo Ferré, L'album,* Nice, Z Éditions, 1993, p. 30.

de gens impolis…J'allais dire « submerdé »…Comme vous voyez, un mot en attire un autre, une idée en favorise d'autres aussi.

Mon idée, précise, indéniable est celle-ci : Laissez tomber votre petit western à la con et faites votre métier gentiment, si vous pouvez. Et honnêtement, et là, je m'explique :

Le disque de *La Chanson du Mal Aimé* enregistré en 1957 sous ma direction et avec des chanteurs d'opéra a été épuisé chez Odéon bien avant que vous n'entriez en fonction. J'ai la preuve et les témoignages, à l'occasion, aux termes de laquelle et desquels la Maison CBS a , ces dernières années, mis au « pillon » la bande mère qui avait servi au pressage du disque en question. Voulant profiter d'une publicité précoce mais évidente (enregistrement d'une séance d'orchestre à la TV française en juin 1971) vous vous êtes précipité « je ne sais où » et vous avez repiqué, vite fait, mon œuvre en même temps, je le précise, que celle de Guillaume Apollinaire, vous avez repiqué, dis-je, sur un « disque » ce qui vous a servi de deuxième bande mère pour un pressage d'occasion, et le disque « deuxième version » est sorti tout chaud de vos calculs organigrammés dès le mois de Juillet 1971. Et ce, avec une pochette nouvelle favorisant le doute dans l'œil de l'acheteur éventuel…J'ai immédiatement eu des échos de ce tirage curieux et vous avez dû en avoir aussi.

A Europe 1, dans l'émission CAMPUS, Monsieur Michel Lancelot mettait les clients en garde et conseillait de ne point acheter ce disque. Monsieur Michel Lancelot et moi-même avons la copie de la bande mère originale…

Et voilà. Je vous fais remarquer que si vous aviez pris la précaution de laisser tomber, j'étais moi-même décidé à ne pas en remettre sur vos façons et ce que vous prenez pour un droit, alors que dans cette affaire vous n'avez absolument aucune prérogative d'aucune sorte.

J'ai signé avec Monsieur Bernard, alors PDG de Odéon, un contrat de chanteur et non pas un contrat de chef d'orchestre. Tenez-vous le pour dit. D'autre part, et c'est une précision inutile puisque vous le savez fort bien, je n'ai jamais touché aucune royalty sur cet enregistrement. Ce sont les chanteurs engagés par Odéon qui se sont partagés les droits habituels.

Alors, Monsieur le Président Directeur Général, mettez donc au piquet votre employé dont le zèle semble aussi grand que l'incompétence, ou bien mettez-vous en pénitence vous-même si c'est vous qui avez inspiré cette lettre étourdie…

Croyez-moi, ne prenez pas les artistes pour du caviar. Les artistes vous font vivre…Alors ? ça ne vous suffit pas ?

Lisez bien vos contrats ou partez vite faire une Capacité en Droit. Quant aux bonnes manières du cœur, s'il arrive d'en avoir jamais, elles doivent être des microbonnesmanières.
Sans rancunes et Bonne Chance, Monsieur !

Léo Ferré. »[32]

Nous apprenons donc par le biais de cette lettre tardive, que Ferré n'a jamais perçu de droits sur les ventes du disque original.

[32] FERRÉ, Léo, In LACOUT, Dominique, *Léo Ferré*, Sévigny, 1991, p. 360-361.

Le Figaro parle de cet enregistrement qui a eu lieu au mois de juin 1957 au théâtre des Champs-Élysées :

« Ce chef d'orchestre en transe qui dirige les 75 musiciens de l'orchestre national pour une scène d'enregistrement, c'est Léo Ferré, un des best sellers de la chanson française, qui a publié, cette année, le recueil de ses poèmes (Poètes vos papiers, Ed.Table Ronde). Il conduit sa première grande œuvre musicale : un oratorio sur le poème en 59 strophes de Guillaume Apollinaire : La Chanson Du Mal Aimé. L'œuvre ne fut jouée qu'une fois le 29 avril dernier à l'Opéra de Monaco sous les auspices du Prince Rainier. L'actuel enregistrement de cinquante minutes a demandé neuf heures de répétitions et a coûté trois millions. C'est sa femme Madeleine qui, pendant six mois, a analysé le poème pour en extraire la distribution : Camille Mauranne dans le rôle du Mal Aimé, Nadine Sautereau incarne la femme ; enfin la strophe en rengaine « Voie lactée, ô sœur lumineuse… » est chantée par un petit chanteur à la croix de bois de onze ans.

On peut cependant réfuter cet article car il comporte une grande erreur. Il date de 1957, et prétend que l'oratorio a été dirigé en avril de cette année or c'était en 1954. Il nous renseigne cependant sur le travail et la somme colossale que nécessitait un tel enregistrement.

Jean Hammond de l'Académie Française du disque fait parallèlement la critique de ce disque en cette année 1957.[33]

« J'aimerais ouvrir ce nouvel entretien avec vous par une œuvre curieuse, attachante et très belle d'un compositeur que vous ne connaissiez jusqu'à présent que comme un auteur d'un riche lot d'excellentes chansons, de *L'île St Louis*, au *Piano du pauvre*, *du Scaphandrier* à *L'Homme* à *Paris canaille*, je veux dire : Léo Ferré. C'est en effet aujourd'hui une cantate sur le célèbre poème de Guillaume Apollinaire : *La chanson du Mal Aimé*, que Léo Ferré nous propose avec le concours de Michel Roux, Camille Mauranne, Nadine Sautereau, le petit Jacques Petitjean des Petits Chanteurs à la Croix de Bois, les Chœurs Raymond Saint-Paul, Madeleine Ferré (récitant) et l'orchestre national de la R.T.F, sous sa propre direction ! (Odéon ODX 168). On sait la beauté musicale, l'intensité lyrique et dramatique, la palpitation tour à tour déchirante cocasse, et simplement émouvante du poème d'Apollinaire, à mon goût le plus admirable que le vingtième siècle ait encore produit et l'égale du *Testament-Villon.* ! Et bien la musique de Léo Ferré est digne des strophes qu'elle suit pas à pas. C'est une musique descriptive, certes, et que, s'il fallait à tout prix lui trouver des liens de parenté, nous rattacherions à l'impressionnisme de Debussy, notamment dans la manière de traiter les voix.

[33] HAMMOND, Jean, chronique, Source inconnue.

L'invention mélodique est constamment heureuse et j'ai été frappé par l'envoûtante tendresse de la strophe-refrain : *Voix lactée ô sœur lumineuse, des blancs ruisseaux de Chanaan* la vigueur goguenarde et savoureuse de la danse des *Cosaques Zaporogues*, mais surtout l'admirable poésie élégiaque des courbes et des inflexions mélodiques du poème des *Sept Epées*. Par là, Léo Ferré se montre un remarquable compositeur classique. Il m'a touché au plus profond du cœur et je souhaite que quiconque entendra la fin de cette cantate : *Prés d'un château sans châtelaine, la barque aux barcarolles chantant…* , soit comme moi ému aux larmes ! En vérité voilà ! en dépit de quelques insuffisances vocales, un superbe disque !

Il semblerait que la critique soit assez favorable à l'entreprise de compositeur de Ferré. Le disque ne connaît qu'un succès d'estime, mais a le mérite d'avoir été produit. On sait que le compositeur eut la proposition de son directeur artistique de recevoir plus d'argent sur la vente de ses disques. Il en parlera en 1988 en même temps que l'évocation de sa revanche envers le « comité :

« Je l'ai enregistré en 1957 et je me suis vengé parce que j'étais chez Odéon comme chanteur de babioles quoi ! Il y avait un type qui aimait bien la musique, un type bien qui s'appelait Dori, qui me disait « C'est Bien Léo ». Il voulait me donner un peu d'argent pour re-signer le contrat. Un peu d'argent, c'était deux millions anciens, c'était pas mal pour moi à cette époque-là. J'ai dis, je ne veux pas d'argent. Il me demande ce que je veux ! J'ai dit que je voulais qu'il m'enregistre Les fleurs du mal de Baudelaire et La Chanson du Mal Aimé mais à la condition d'avoir l'orchestre de la Radiodiffusion Française. Il m'a dit : « Il y a une possibilité parce que nous avons des contrats avec Pathé Marconi à Londres, on peut avoir l'orchestre ». Et on a eu l'orchestre. Je me suis vengé comme ça ».[34]

Ferré a donc refusé une augmentation pour assouvir deux désirs artistiques : *La Chanson du Mal Aimé* et un autre album regroupant des poèmes de Baudelaire. Preuve à nouveau qu'il ne se limite pas à éditer de simples disques de chansons mais qu'il désire accomplir pleinement ses autres projets musicaux.

[34] FERRÉ, Léo, Interview, *Une nuit avec Léo Ferré*, France Culture, 1988.

5. Un deuxième enregistrement

On pourrait penser que l'histoire de *La Chanson du Mal Aimé* s'arrête ici. Nous allons voir en quoi l'œuvre est majeure dans la carrière de Ferré. En effet, nous avons déjà dit qu'il décide de réenregistrer le disque en 1971 qui sortira l'année suivante chez Barclay. En effet à l'arrière de la pochette, on mentionne : enregistrement janvier 1972, mais le compositeur avait déjà commencé à diriger la première face en juin de l'année précédente. Il explique à Juliette Boisrivaux dans « Samedi loisirs » du 25 novembre 1972 sur la première chaîne pourquoi il décide de réenregistrer son « oratorio » :

« **Juliette Boisrivaux** : Léo Ferré, Apollinaire, vous l'aviez déjà chanté, vous l'avez déjà fait ce disque ?

Léo Ferre : Oui, j'avais fait ce disque avec des chanteurs, avec l'orchestre de la radio française, et puis, je l'ai refait parce que le disque était devenu inaudible, comme je vous l'expliquais tout à l'heure, et je l'ai fait…alors comme ça avait été bien fait une fois avec les chanteurs, je ne l'ai pas refait avec eux, parce que, vous savez les chanteurs chantent bien mais les chanteurs français vont apprendre à chanter en Italie, ils vont à l'école italienne.

Juliette Boisrivaux : Qu'est-ce qu'on appelle l'école Italienne ?

Léo Ferré : L'école Italienne de chant, c'est une école reconnue, et vous savez qu'en Italie, on roule les r, normalement en parlant , donc en chantant on roule les r, et l'école Italienne de chant, fait rouler les r aussi aux chanteurs français. C'est pour ça qu'au lieu de dire « Un soir de demi-brume à Londres », on dit « Un soirrrr de demi-brrrume à Londrrrres ». C'est pas possible, vous comprenez. Et alors, pour différentes raisons, je chante moi-même *La Chanson du Mal Aimé* que j'ai enregistrée avec l'orchestre, un autre orchestre cette fois, et comme je ne suis pas un chanteur, lorsque c'est trop difficile pour moi, je dis le texte sur la musique, ce qui met davantage en valeur le poème d'Apollinaire. »[35]

Ferré décide donc de réenregistrer « seul » cette nouvelle version. Les rôles s'effacent au profit d'un récital. L'orchestre dont il parle est l'orchestre des concerts Lamoureux. La deuxième chaîne diffuse un documentaire sur l'enregistrement de ce disque dans « 24 heures sur la deux » le 12 juin 1971 et la « voix-off » et son témoignage nous apprennent ceci :

« **Voix-Off :** Ce chef d'orchestre dirigeant les soixante-dix musiciens et choristes des concerts Lamoureux, c'est bien Léo Ferré. L'auteur de *Paris Canaille, Jolie Môme*, *Paname*, a en

[35] Entretien télévisuel avec Juliette Boirivaux, première chaîne, 25 novembre 1972.

effet décidé à la fois de diriger et chanter la partition de la complainte du *Mal Aimé*. Composée en 1950, puis représentée quatre ans plus tard à l'Opéra de Monte-Carlo, cette œuvre reste à l'image de son auteur, indéfinissable. Opéra ou Oratorio ?

Léo Ferré : C'est une entreprise extraordinaire, c'est beau, c'est…, diriger un orchestre, c'est faire l'amour dix mille fois. J'ai appelé ça Oratorio, enfin, c'est un mot dont les journalistes se gaussent, pensez ! Il a écrit un Oratorio ! Voilà c'est tout, et humblement j'ai mis de la musique sur cette poésie extraordinaire qui s'appelle *La Chanson du Mal Aimé* de Guillaume Apollinaire, qui est une poésie très hermétique, et il ne s'est jamais expliqué là dessus. »

La nouvelle version sort alors en janvier 1972 sous la référence Barclay *80463*. Le verso de la pochette nous indique : « Le grand orchestre symphonique et les chœurs sont dirigés par Léo Ferré », mais ne précise pas de quel orchestre il s'agit. Nous ne le savons qu'à travers ces entretiens. La pochette montre Ferré en chemise en train de diriger l'orchestre. Â l'intérieur se trouve à nouveau un livret avec des photos d'Apollinaire, du musicien dans l'appartement du poète, des dessins qui illustrent le texte complet et le célèbre texte : *Il y a vingt ans que je n'écris pas de musique*. Cette pochette est comme celle de 1954, un témoignage clef pour l'analyse de l'oeuvre. Ce disque est également un grand succès puisqu'il se vend aussi bien que ses autres disques de chanson. Le fait que ce disque se vende aussi bien laisse à penser que la musique savante peut dès lors également se vendre au même titre que la chanson populaire. Il est alors encore plus difficile de parler d'art « majeur » ou « mineur ».

6. Comparaison des deux versions

La question que le musicologue est en droit de se poser est celle-ci : Pourquoi Ferré a-t-il ressenti le besoin de ré-enregistrer son oratorio ?

À cela, le compositeur a déjà partiellement répondu. N'est-il pas légitime qu'un compositeur désire que son œuvre soit d'actualité ? En effet en 1971, un enregistrement de 1957 n'est sans doute plus suffisant au niveau de la qualité sonore. Tous les foyers étant équipés de la stéréo, un enregistrement mono d'époque n'est plus suffisant. Nous devons également prendre en compte et évaluer l'évolution rapide de la technologie au niveau sonore au XX e siècle. Les

chanteurs d'opéra qui roulent les r à l'italienne, posent aussi un problème à Ferré, et nous pouvons soutenir la cohérence de cet argument.

Tout d'abord, le compositeur possède une large connaissance de la poésie, de la chanson, et de la lecture des textes. Il est très certainement bien placé pour se rendre très vite compte que le poème d'Apollinaire, certes hermétique, nécessite une bonne diction. Le problème est que la manière de chanter de ces « chanteurs » d'opéra est très lyrique, mais ne contribue pas à mettre en valeur le texte. Souvent, les opéras sont difficiles à comprendre au niveau du texte, celui-ci étant effacé par la technique vocale des chanteurs. Ferré le dit lui-même notamment quand il affirme « parler » le texte quand il ne peut pas monter aussi haut que les chanteurs. En effet, cela rejoint notre argument, quand il pense que cela contribue au caractère lyrique du poème. Ferré s'intéresse beaucoup à la compréhension du poème d'Apollinaire. Il semble prôner un respect du texte.

La nouvelle version supprime l'idée des rôles et à la fois l'introduction que l'on doit à Madeleine, désormais son ex-femme depuis 1969. Nous savons à quel point son souvenir lui était désagréable, mais nous n'avançons ici que l'hypothèse qu'il aurait en même temps voulu réaliser une nouvelle version de manière indépendante.

À l'écoute des deux versions, il faut se rendre à l'évidence. L' oratorio n'est pas du tout interprété de la même manière. Dès le départ, en ce qui concerne le vers introductif, Madeleine Ferré récitait le « couplet » dans la version de 1957, avant le commencement des cordes (violons), tandis que Léo Ferré, l'interprète de manière simultanée dans la nouvelle version.

En parlant le texte, il décale souvent les vers sur la musique. Cette manière lyrique de prononcer le poème est souvent employée dans cette seconde version, tant de fois d'ailleurs qu'il serait trop long de les énumérer.

Il faut noter que la première version est plus lente que la seconde. En effet cela se confirme de manière flagrante lorsque l'on compare le minutage des deux disques. Tandis que la première version dure cinquante minutes et dix secondes, la seconde quant à elle ne dure que quarante-six minutes. On peut se rendre compte

du changement considérable que peuvent générer ces quatre minutes de différence.

En ce qui concerne la seconde version, il peut paraître désagréable le fait qu'elle est plus « trafiquée » que la première. En effet, si l'on écoute bien l'enregistrement, on remarque que dans certaines parties, un souffle assez présent se fait entendre dans l'enregistrement, notamment lorsque surviennent les voix de la choriste. On apprend donc que les parties d'orchestre ont été enregistrées avant toutes les parties vocales, ce qui n'était pas le cas dans la version de 1957, tout simplement parce que cela n'était pas possible à l'époque.

Les deux faces n'ont pas été enregistrées le même jour dans la seconde version. Les montages s'entendent dans la nouvelle version qui paraît plus rigoureuse que la première mais qui dévoile aussi ses défauts.

La version qu'interprète Ferré dans « 24 heures sur la deux » le 12 juin 1971, n'est pas la même que celle du disque. Il est donc tout à fait possible que l'enregistrement des voix n'avait pas encore été effectué à ce jour. Cela semblerait logique puisqu'une partie de l'orchestre n'avait pas encore été enregistrée. On devrait un jour, pouvoir retrouver la date de chaque étape de l'enregistrement dans les archives de la firme Universal (Catalogue *Barclay*).

Si le compositeur a choisi de ré-enregistrer l' oratorio, c'est bien parce qu'il n'était plus satisfait de la première version. Il devait certainement trouver la deuxième version plus aboutie. L'argument de la mise en valeur du poème par la voix récitante de Ferré, se tient. Dag Achatz dira même :

« Je préfère Léo chantant sa *Chanson du Mal Aimé* ainsi plutôt qu'avec ces chanteurs classiques. »[36]

Il convient alors d'analyser la mise en musique du poème.

[36] Interview de Dag Achatz par Luc Vidal in *Cahiers d'études Léo Ferré*, numéro 5, Nantes, Les éditions du petit véhicule, automne 2000, p. 57.

II. Analyse de *La Chanson du Mal Aimé*

La Chanson du Mal Aimé est une œuvre complexe et longue. Il serait empirique d'en faire une analyse mesure par mesure, toutefois nous allons en dégager les axes essentiels et les procédés stylistiques qui la caractérisent. Nous verrons en quoi, Ferré n'est pas si éloigné que ça de la musique contemporaine.

1. Un oratorio contemporain ?

Il convient de rappeler tout d'abord ce qui caractérise un « oratorio ». Prenons par exemple une simple définition dans un dictionnaire musical :

> « Oratorio : Cantate de vastes dimensions à plusieurs personnages, sur un sujet sacré (du moins à l'origine). La différence essentielle entre l'oratorio et la cantate est le caractère plus dramatique de celui-ci, qui en fait une sorte d'opéra sacré sans mise en scène, tandis que celle-là demeure plus lyrique »[37].

Si l'on se réfère à la définition de ce dictionnaire, on peut se demander pourquoi Ferré a classifié *La Chanson du Mal Aimé*, comme étant un oratorio car l'œuvre semble plutôt tantôt se rapprocher de la cantate.

La première version est assez lyrique et s'apparenterait à une cantate si l'on en croit François Porcile[38]. La seconde version est certes très dramatique et se range plutôt du côté de l'oratorio. Il est vrai que selon l'interprétation il y a ambiguïté. Cependant la première version, bien que plus lyrique s'apparente plus à l'oratorio qu'à la cantate dans son interprétation.

Au sujet de la mise en scène, il en existe une lors de la représentation du 7 avril 1954 à Monaco. Il est vrai aussi que l'oratorio évolue au XXe siècle et que Ferré n'est pas le seul à inclure une mise en scène dans ce style. Le sujet de *La Chanson du Mal Aimé* n'est pas religieux mais il est vrai que cette convention n'est plus respectée au XXe siècle. La notion d'oratorio est devenue vaste non seulement de manière générale, mais l'est également chez le compositeur. Ce qui

[37] MASSIN, Jean et Brigitte, *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1985, p. 106.
[38] PORCILE, François, *Les conflits de la musique française*, 1940-1965, *Les chemins en musique*, Paris, Fayard, 2001.

le démontre est cette ambiguïté dans les différentes interprétations de l'œuvre ainsi que dans le non-respect des conventions.

Ferré avait dit plusieurs fois qu'il avait appelé son œuvre « oratorio » parce qu'il fallait qu'il la définisse, cependant cela reste une démarche cohérente. On pourrait comparer cette *Chanson du Mal Aimé* à d'autres œuvres du XXe siècle comme *Jeanne au Bûcher* d'Honegger à cause du texte parlé.

On pourrait s'étonner du fait que Ferré n'adhère pas du tout à la musique contemporaine. Cependant son oratorio est partiellement contemporain. Pourrait-on adopter l'idée qu'il Ferré refuse « TOUTE » la musique contemporaine ? Comme nous l'avons vu, il lui arrive parfois de mettre au même rang la musique contemporaine et celle dissonante. On sait qu'il aimait Berg et désirait diriger « Woozeck », car il pensait tout de même que cette œuvre, avait du génie. Il ne faudrait donc pas non plus réduire la musique de Ferré à un système de composition désuet puisqu'il est parfois assez contemporain. Si la première version est belle et bien chantée, la deuxième en revanche met en avant la technique du texte lu. Il y a dans l'interprétation de l'artiste une énorme ambiguïté. *La Chanson Du Mal Aimé* se rapproche t-elle du mélodrame ou du Sprechgesang ? En effet, il y a une nuance. La première version ressemblerait plus à un mélodrame, la deuxième au Sprechgesang.

Il y a une contradiction dans la démarche de Ferré. S'il n'aimait pas Schoenberg, pourquoi employait-t-il des procédés que ce premier aimait à utiliser ? On pourra avancer ici l'argument que dans la récitation du poème, Ferré n'a pas voulu faire du Sprechgesang (deuxième version), mais un simple récit autour du « Mal Aimé ». Claude Martinet relevait déjà ce point :

> « Mais c'est presque ironique car dans ses émissions de radio, quand il commente de la musique, il critique, il n'aime pas le dodécaphonique. Effectivement quand il sort de la chanson pure, quand il n'est pas non plus dans le texte parlé, il fait du Sprechgesang. Comme Schoenberg qu'il critiquait par ailleurs. Le chemin des influences est curieux. »[39]

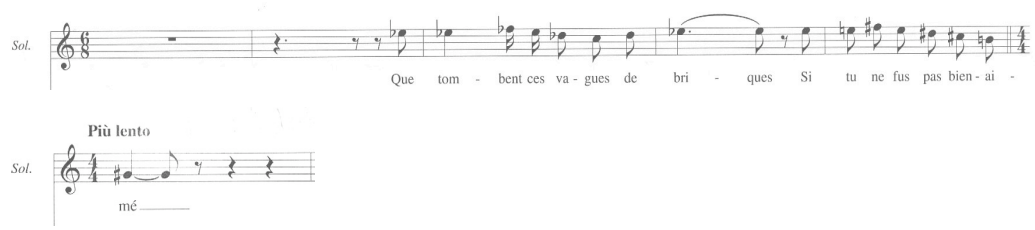
[39] MARTINET, Claude, in *Cahiers d'études Léo Ferré*, numéro 5, Nantes, Les éditions du petit véhicule, automne 2000, p. 69.

En effet, le chemin des influences est curieux, car si l'on pressent la diction chez Debussy, notamment dans sa gamme par ton, la forme de *La Chanson Du Mal Aimé* est plus proche d'Arnold Schoenberg dans la version de Ferré.

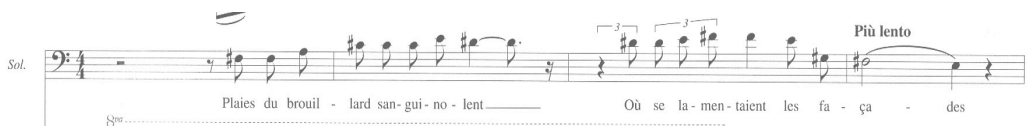
Il y a des exemples de changements flagrants entre la première et la seconde version. En effet des passages chantés dans la première version se transforment littéralement en forme de Sprechgesang dans la deuxième.

Nous reproduisons ici deux passages comme la partition l'indique. Celles-ci sont fidèles à la première version. Dans la deuxième version, le compositeur simplifie la ligne mélodique en restant dans un ambitus plus petit qui en général se limite entre la première et la dernière note à la manière du Sprechgesang.

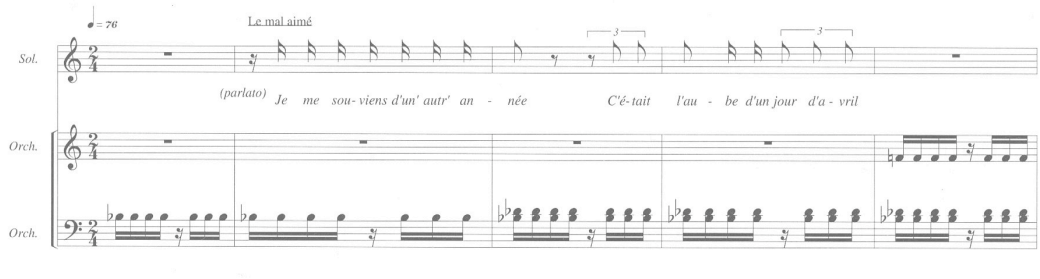
Exemple 1 :



Exemple 2 :



Dans la première version, le chant met parfois certaines situations en mélodrame, puisqu'il n'y a pas vraiment de diction à proprement parler. Mais on entend des passages parlés tout de même dans cette première version.

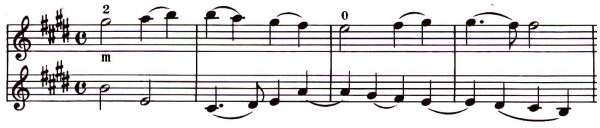


La seconde version est très certainement plus intéressante que la première pour la simple raison qu'elle offre un plus grand contraste entre la voix et l'orchestre.

2. Du style

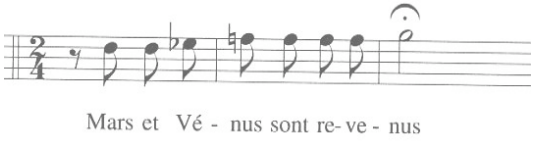
La partition de *La chanson du Mal aimé,* ne précise pas de tonalité spécifique pour chaque passage à une exception près. En effet, celle-ci est écrite à l'aide d'altérations accidentelles, ce qui est courant dans la musique contemporaine. Nous pouvons justifier ce choix par le fait que le compositeur a sans doute voulu mettre l'accent sur certaines phrases, afin d'éclairer l'auditeur sur des mots ou des phrases précises du poème d'Apollinaire. Si l'on est dans une tonalité suggérée, Ferré se sert d'altérations accidentelles, assez souvent. On peut penser aussi que pour des raisons pratiques, le compositeur a préféré écrire chaque altération dans la mélodie même. Il y a en effet dans le court passage : « Mars et Venus sont revenus » une mélodie en accords parfaits qui nous rappelle fort *L'hymne à la joie* de Beethoven.

Exemple : Hymne à la joie[40] :



[40] BETTHOVEN, Ludwig, *Hymne à la joie*, extrait de la *Neuvième Symphonie*, Quatrième Mouvement, ici en réduction pour Violon.

Exemple : « La Chanson du Mal Aimé » :



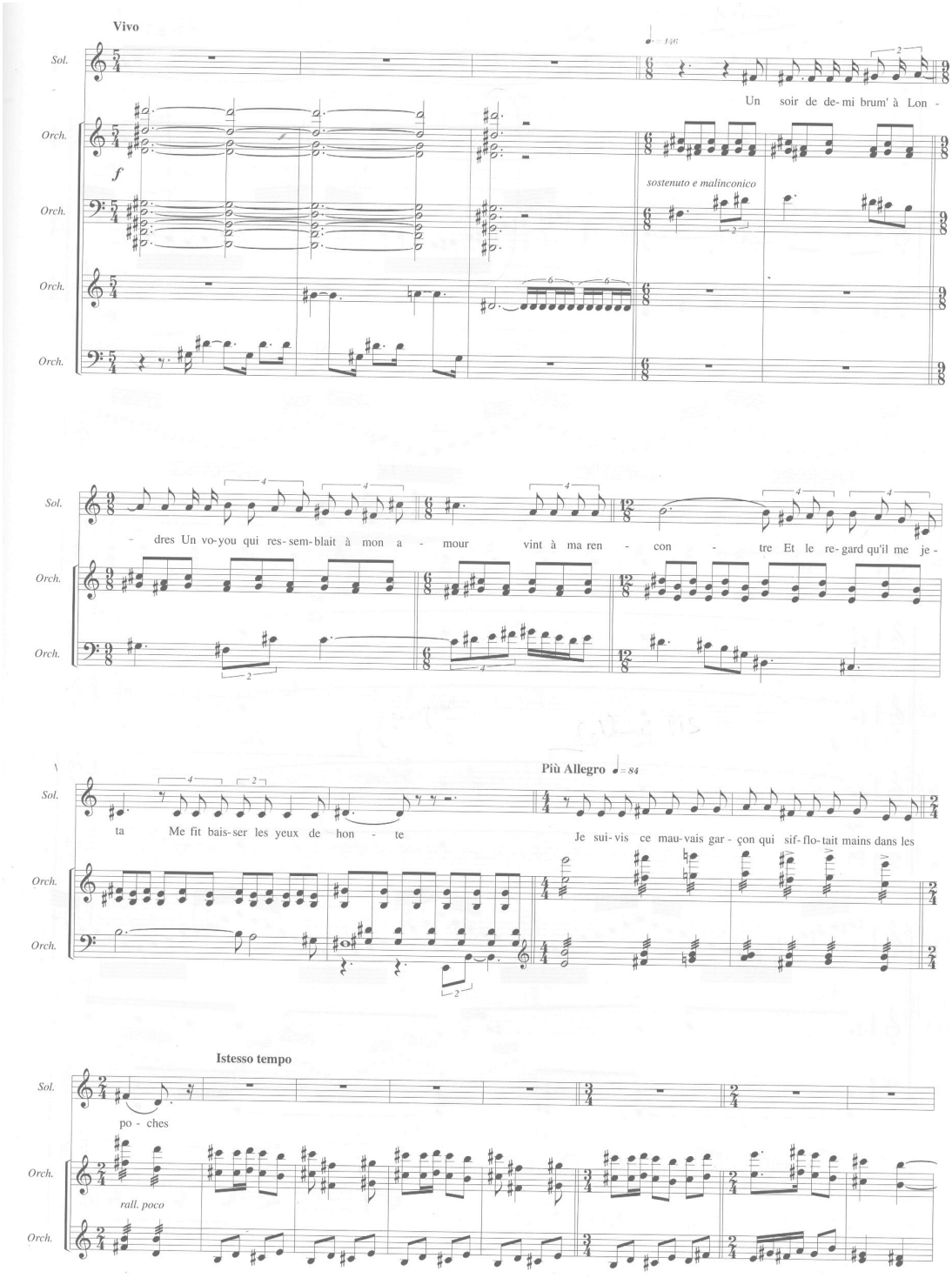
En effet, chose plus curieuse encore, dans la première version et la partition originale, ce sont les choeurs qui interprètent cette harmonisation avec l'Ange, tandis que les cordes le jouent dans la seconde version. Ferré a donc modifié l'orchestration de la *La Chanson du Mal Aimé* entre les deux versions. Ce n'est pas le seul exemple, mais le plus frappant que l'on puisse relever dans l'oratorio. Il clame le texte après le thème dans la seconde version, peut-être pour le mettre plus en valeur. Il est fréquent dans la seconde version que la voix ne soit pas chantée ou ni même déclamée au même moment où cela est inscrit sur la partition originale. Ferré était plus libre par rapport à la partition, tandis que les chanteurs respectaient à la lettre celle-ci dans la première version et lors de la première représentation à Monte-Carlo.

3. Rupture de la directionnalité

Chez Ferré, la rupture de la directionnalité semble très intéressante, car bien que son écriture se rapproche de celle de Debussy et de Ravel, il propose une manière de rompre avec la temporalité. Ferré va juxtaposer différentes rythmiques afin de les mettre au service du texte. Ainsi, il pense mettre en valeur le texte dont les ruptures sont nombreuses et sans doute permettre à l'auditeur de mieux le comprendre. Cette œuvre du « Mal Aimé » est certes écrite selon un héritage ravelien, mais semble plutôt contemporaine en raison d'une certaine rupture de la directionnalité. Il convient cependant de mettre le lecteur en garde car ce n'est pas parce que les thèmes sont fondés sur ces ruptures, qu'il n'y a pas de directionnalité dans l'ensemble de l'œuvre. Il y a en a une puisque certains d'entre eux reviennent.

Il faut noter cependant que la musique est bien plus souvent binaire que ternaire. Lorsque celle-ci est ternaire les changements sont plus brusques. Il n'y a

pas de structure bien précise du point de vue rythmique dans la musique de Ferré, il semblerait qu'il se soit souvent attaché à illustrer le sens du texte, c'est-à-dire, mettre en valeur les situations, le lyrisme de la poésie.



Dans cet extrait, il est intéressant de noter comment Ferré compose sur le brusque changement du texte. S'il compose avec des métriques ternaires 6/8 – 9/8 – 6/8 – 12/8 lorsque le poème parle de la rencontre, il la change afin qu'elle devienne binaire 4/4- 2/4 quand Apollinaire veut suivre le mauvais garçon. En effet, le premier vers parle plus d'un état : « vint à ma rencontre, me fis baisser les yeux de honte », tandis que le début du deuxième parle d'une action.

On voit bien ici le raisonnement du compositeur qui consiste à utiliser des métaphores musicales en fonction du texte.

En effet Ferré va utiliser ce genre de rupture tout le long de l'oratorio. Si la démarche de rupture semble cohérente, peut-on en dire autant de la structure même de la musique vis-à-vis du poème ?

III. Structure de *La Chanson du Mal Aimé*

Il est intéressant de constater de quelle manière le compositeur aborde le poème d'Apollinaire dans sa musique. Il ne s'agit pas seulement de mettre en musique le poème, il faut que les deux éléments se complètent si l'on veut une composition réussie. Nous avons vu que Ferré suggère parfois son explication du texte dans certaines interviews. Nous allons donc plutôt aborder les métaphores musicales. Voyons maintenant la structure même du poème d'Apollinaire et comment s'articule la musique. Le poème étant long, nous l'avons reproduit en annexe avec la distribution des rôles par Ferré. Il sera ainsi possible de se référer au poème pour approfondir cette étude de la structure.

1. Structure du poème et de la musique : les grandes articulations

Pour débuter son poème, Apollinaire propose de poser la situation initiale :

« Et je chantais cette romance
En 1903 sans savoir
Que mon amour à la semblance

Du beau Phénix s'il meurt un soir
Le matin voit sa renaissance »

Cette première strophe que l'on peut appeler le « vers zéro » puisqu'il est isolé et non compté comme faisant partie intégrante du poème ne sera pas mis directement en musique par Ferré. La version Odéon (première version)), propose ce texte lu par Madeleine Ferré avant le commencement de la musique. La version « THE intégrale 1954 » ne le présente pas du tout. Dans la version Barclay (deuxième version), Ferré a préféré réciter ce vers introductif sur les premières notes suspendues des cordes. Quoi qu'il en soit, la partition isole cette partie. Le compositeur inscrit bien ce vers « zéro » en tant que tel.

On aurait tort de penser qu'Apollinaire ait composé ce poème en une fois. Ce texte fut une longue déchirure et un travail d'écriture conséquent. Bien que le début du poème suggère qu'il fût écrit au retour du poète de Londres, on remarque qu'il passe d'une année à l'autre aux vers quatorze et trente-sept avec l'apparition du printemps.

« Je me souviens d'une autre année »

Le vers cinquante-cinq aussi nous indique qu'il se trouve au mois de Juin :

« Juin ton soleil ardente lyre »

Il faut remarquer aussi qu'Apollinaire ne cesse de « jongler » entre le passé et le présent, entre sentiments, souvenirs et présent. Si l'imparfait annonce la situation initiale, c'est en revanche dans le premier vers qu'il s'attache à rendre le moment actuel en utilisant le présent de l'indicatif. Le passé composé brise la barre temporelle au vers huit. Ceci n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. Il y a donc une réelle rupture dans les temps du poème. C'est peut-être en cela qu'il faut voir l'essence de la rupture de « directionnalité » que nous évoquions dans le musique de Ferré. Mais revenons plutôt au poème.

Il s'agit de s'attacher à la structure même du poème car nous pouvons subdiviser le poème en plusieurs parties. Cela met en évidence qu'Apollinaire n'a pas écrit ce poème en une seule fois. Il semblerait que *La Chanson du Mal Aimé* soit constituée de plusieurs poèmes.[41] En effet le récit semble s'interrompre trois fois si l'on exclut les ruptures de temps. Apollinaire va jusqu'à titrer ses ruptures ou plutôt poèmes rattachés au récit. « Aubade », « Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople » et les « Sept Epées ».

Dès lors nous pouvons définir l'organisation du poème en sept parties. Les changements titrés ne sont pas en italique comme l'est le poème lorsqu'il est dit par le Mal aimé et c'est ce qui montre le désir de rupture de la part d'Apollinaire. En effet, le poète semble « insérer » des poèmes dans *La Chanson du Mal Aimé.* La complainte du Mal aimé est en italique alors que les poèmes ajoutés ne le sont pas, ce qui marque un désir de différencier deux discours : celui du Mal aimé et celui d'un poète extérieur.

À noter que l'on exclut le « vers zéro » comme étant une introduction puisque celui-ci est en retrait, sans italique et non compté.

1. Situation initiale.. « Un soir de demi-brume…… » vers 1 à 14
2. Aubade « Chantée a Laetare un an passé » vers 15 à 17
3. Retour du Mal Aimé « Beaucoup de ces dieux » vers 18 à 23
4. Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople vers 24 à 26
5. Retour du Mal Aimé « Voie lactée… » vers 27 à 41
6. Les Sept Epées vers 42 à 48
7. Situation Finale « Voie lactée » vers 49 à 59

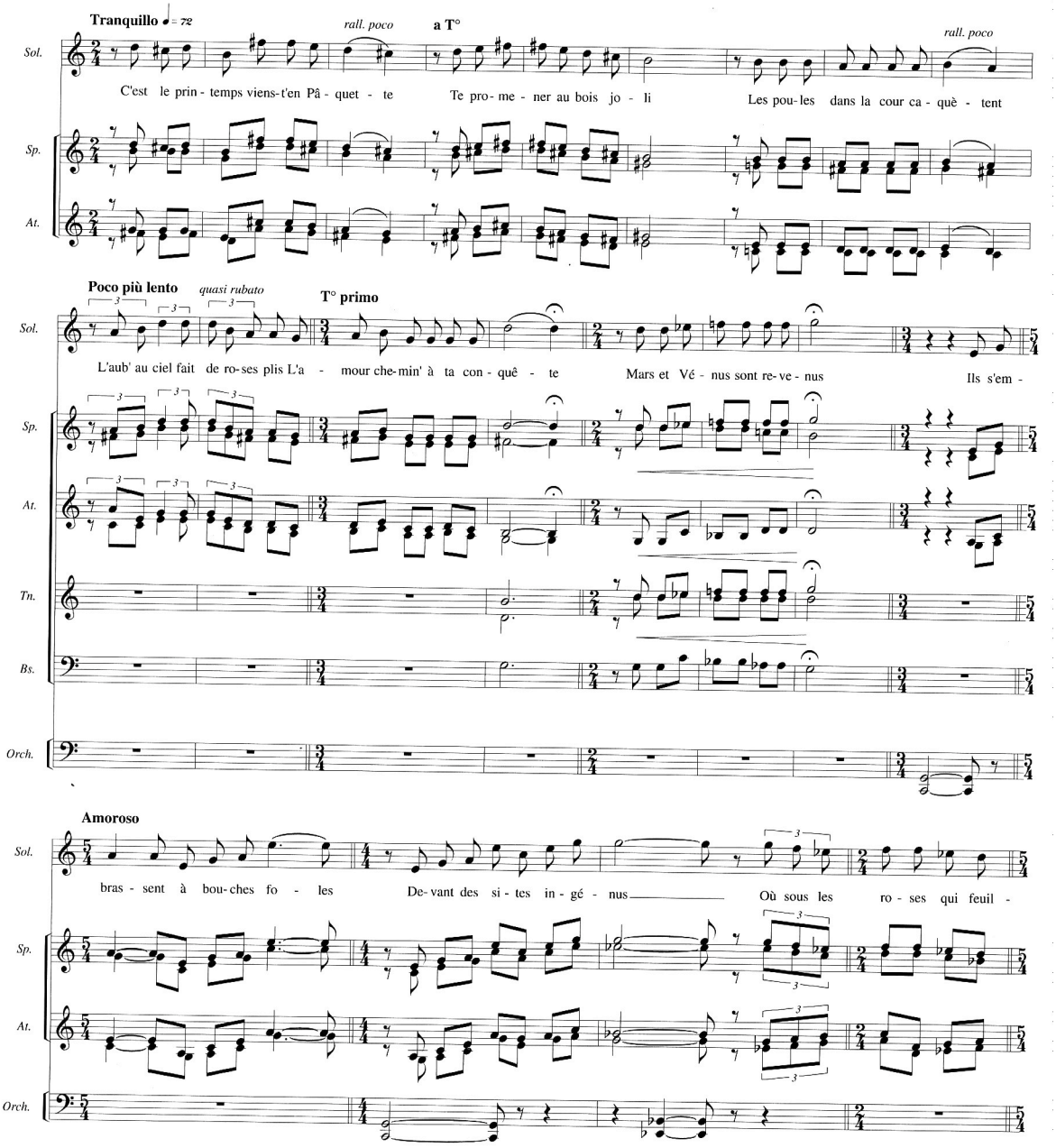
Il semblerait que cette structure soit suivie par Ferré. En cela nous verrons que sa démarche compositionnelle est cohérente.

Nous n'évoquons pour le moment que les ruptures titrées et évidentes de *La chanson du Mal aimé.*

Au vers quinze, « l'Aubade » constitue un premier intermède de trois vers qui apporte un énorme contraste littéraire mettant en évidence des

[41] *La Chanson du Mal Aimé* est subdivisée en plusieurs parties titrées. Il est donc facile d'en dégager les grands traits.

« humanisations à résonances mythologiques des éléments naturels ou divins »[42]. En ce qui concerne la musique, Ferré isole ce moment qu'il consacre entièrement à l'Ange dans sa première version. Une rupture évidente est celle de l'instrumentation qui présente dans sa première version un accompagnement quasiment vocal. Cette partie légèrement soutenue par les cordes se veut plus sereine. Il semblerait que le compositeur se soit attaché au terme d'*Aubade* pour respecter le retour au poème à la strophe dix-huit.



[42] BREUNIG, Louis Claude, Apollinaire familier numéro 57, *Le Roman du Mal Aimé,* Paris, La table Ronde, septembre 1952, p. 28.

En ce qui concerne le « Sultan de Constantinople »[43], nous constatons que la rupture du poème d'Apollinaire ne s'effectue que lors de la réponse des Cosaques Zaporogues. Car s'il y a une rupture il s'agit bien de l'apparition de ce Sultan, personnage affligé à travers lequel le poète s'identifie. C'est sans doute face à cette structuration que Ferré a dû rencontrer un problème.

Le compositeur va préférer anticiper cette rupture à l'aide d'une introduction alternant les mesures en 2/4 et 4/4 à partir de la mesure vingt et une. Il note sur sa partition originale « Récit » ce qui met en évidence la volonté de changement. Il fait apparaître les cosaques à l'aide de cris entre les affirmations du Sultan (Ah Ah).

Il va s'ensuivre une danse qui alterne entre les mesures 2/4 et 5/4 qui apparaît déjà au vers suivant (22).

Avant que le Sultan ne donne des ordres au vers 23, Ferré appuie sa danse par les « Laï Laï Laï » que l'on retrouvera dans la réponse. On sent ici la progression toute préparée avant la rupture du poème.

Le contretemps dès le vers 24 met en couleur la danse qui illustre la réponse des Cosaques. Les flûtes sont notées « Très en dehors » au départ « Plus Criminel que Barrabas ». Au vers 25, c'est au tour des cordes de partir en éclats et sont notées « Grotesque » sur « Poisson pourri de Salonique ».

Le vers vingt-cinq est par la suite interrompu par la voix du double « Ta mère fit un pet foireux » que Ferré nota à nouveau « Très en dehors – Canaille ». Il semblerait qu'un climat de désordre veuille illustrer le texte comme une métaphore musicale. Le vers 26 est d'ailleurs quasiment de la même forme. Enfin le final de cet intermède se termine sur les bois dont l'intensité monte. Le compositeur conclut sur « HEI qu'il note d'ailleurs « crescendi poco a poco). Nous reproduisons la partition orchestrale originale de ce passage en annexe.

Les « Sept Épées » constituent le passage le plus obscur et discutable du poème car il s'oppose de manière littérale au reste de la chanson. En effet il est difficile de faire un rapprochement avec la situation d'Apollinaire puisqu'il ne

[43] Au vers 24, Apollinaire s'identifie au Sultan de Constantinople. Il s'agit d'introduire la réponse qui va lui être donnée par les Cosaques qui symbolisent la société.

s'est jamais expliqué à son sujet. Chaque épée porte un nom différent. Ceux-ci sont par ailleurs rares et étranges c'est pourquoi il est difficile d'en faire le rapprochement. La musique de Ferré est quant à elle à l'image des changements de nom des épées. Il emploie comme des métaphores musicales pour les illustrer.

« La première est toute d'argent[44]
Et son nom tremblant c'est Pâline
Sa lame un ciel d'hiver neigeant
Son destin sanglant gibeline
Vulcain mourut en la forgeant »

La première épée au vers quarante-deux est illustrée par une musique lancinante que le compositeur a noté « Comodo (Quasi istesso tempo) ». Il s'y installe une froide atmosphère qui symbolise le ciel d'hiver. Si la femme tient le rôle de récitante sur les accords de *la* mineur et de *fa* qui sont suggérés, la conclusion brutale est symbolisée par un énorme coup de grosse caisse appuyé après les vents. Le relais est passé à la « voix d'homme ».

« La seconde nommée Noubosse
Est un bel arc-en-ciel joyeux
Les dieux s'en servent ç leurs noces
Elle a tué trente Bé-Rieux
Et fut doué par Carabosse[45]

Cette deuxième épée qui est toujours chantée par la voix de la femme est également dotée d'une musique plus entraînante, mais montre justement que le caractère de la voix doit être plus clair. C'est sans doute en cela que Ferré a voulu illustrer la contradiction qui réside entre « Vulcain mourut en la forgeant » et « Est un bel arc-en-ciel joyeux ». Le caractère musical semble s' articuler autour de la contradiction entre le champ sémantique de la mort et du désespoir et celui de la vie et du bien-être. En cela la musique demeure très contrastée et illustre le paradoxe poétique de *La chanson du Mal Aimé*. Voyons comment la troisième épée rejoint la tristesse.

[44] Pour cette première épée, Ferré indiquait une voix d'homme sur la partition. Cependant c'est la femme qui chante lors de l'enregistrement.
[45] Bien que la femme interprète tout le vers, la partition indique des changements de voix entre une voix d'homme et de femme.

« La troisième bleu féminin[46]
N'en est pas moins un chibriape
Appelé Lul de Faltenin
Et que porte sur une nappe
L'Hermès Ernest devenu nain »

Bien que cette troisième épée exprime l'obscurité par « le bleu féminin », la partition exprime une danse insistante en 2/4 qui rejoint un aspect plus linéaire de chanson. Le passage « Appelé Lul de Faltenin » se conclut sur des quartes justes : *si bémol –fa* avant de s'arrêter sur l'image ironique de « L'Hermès Ernest devenu nain » que Léo Ferré symbolise par une mélodie ironique aux bassons.

Tandis que la quatrième épée jouit d'un tempo lent et mélancolique chanté par la femme, la cinquième est constituée d'un Scherzo. Ferré a d'ailleurs noté « Scherzo Vivo » sur la partition. Cela est tout de même étonnant puisque ces deux épées s'apparentent au champ lexical de la mort et de l'obscurité. On relèvera le fait que la sixième épée ne porte curieusement pas de nom. [47] Ferré y suggère d'ailleurs deux des premiers thèmes de départ dans une musique introduite par des cuivres annonçant la venue de cette « gloire ». Sans doute pourrions-nous y voir une tromperie puisque le reste de ce vers est composée de manière très lente, effaçant les cuivres au profit des cordes et des bois.

« La sixième métal de gloire
C'est l'ami aux si douces mains
Dont chaque matin nous sépare
Adieu voilà votre chemin
Les coqs s'épuisaient en fanfares »

En ce qui concerne la dernière épée, il est certain qu'elle fait office de conclusion puisqu'elle amène le premier thème qui nous replacera à peu près au même endroit que le vers cinq pour continuer sur « Voix lactée ô sœur lumineuse ». Il s'agirait à la base d'un discours devant être prononcé par le Mal aimé. Curieusement Ferré attribue ce rôle au double.

[46] Indiqué « voix d'homme » sur la partition.

Cette partie notée « Piu lento » amène le champ lexical de la mort. De plus elle rompt avec la forme précédente. Bien que l'on ait une impression de rupture, nous devons mettre en évidence une certaine forme symétrique du poème.

Les épées sont représentées par des chiffres, nous avons noté le champ lexical qui les constitue. Nous pouvons remarquer que la quatrième sert de « réfléchisseur »

Schéma :

1. Mort 2. Joie 3. Mort ***4. MELANCOLIE*** *5. Mort 6. Joie 7. Mort*

Il y a en effet une forme symétrique dans les « Sept Épées », la quatrième étant le miroir des autres.

Curieusement, le compositeur présente une forme musicale quasiment similaire. En avait-il conscience ?

2. Les thèmes « dans » les parties de la structure du poème

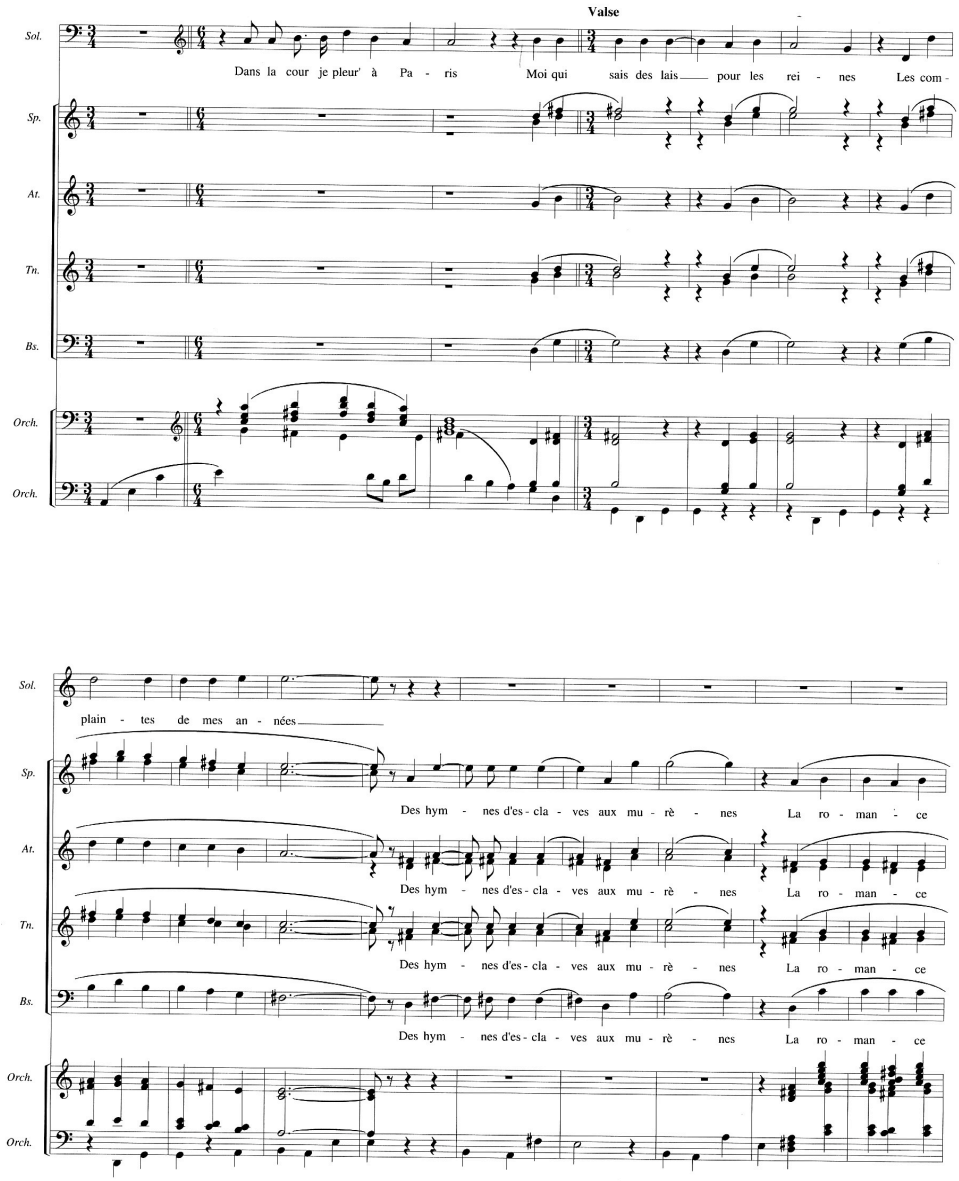
La manière dont revient le Mal aimé dans chaque partie du poème est des plus étonnantes. En effet Apollinaire le fait toujours revenir par le refrain « Voie lactée ô sœur lumineuse » sauf après « l'Aubade ». Cela est en effet le cas après la « Réponse des Cosaques » et les « Sept Épées ». Ce refrain était déjà proposé au vers treize dans la situation de départ. Nous retrouvons ce refrain deux fois dans le poème. Ferré l'illustre à chaque fois avec la voix de l'Ange dans sa première version. Il le récite à chaque fois dans la seconde version. La première fois, ce refrain apparaît en *si* majeur ainsi que le seconde fois au vers vingt-sept.

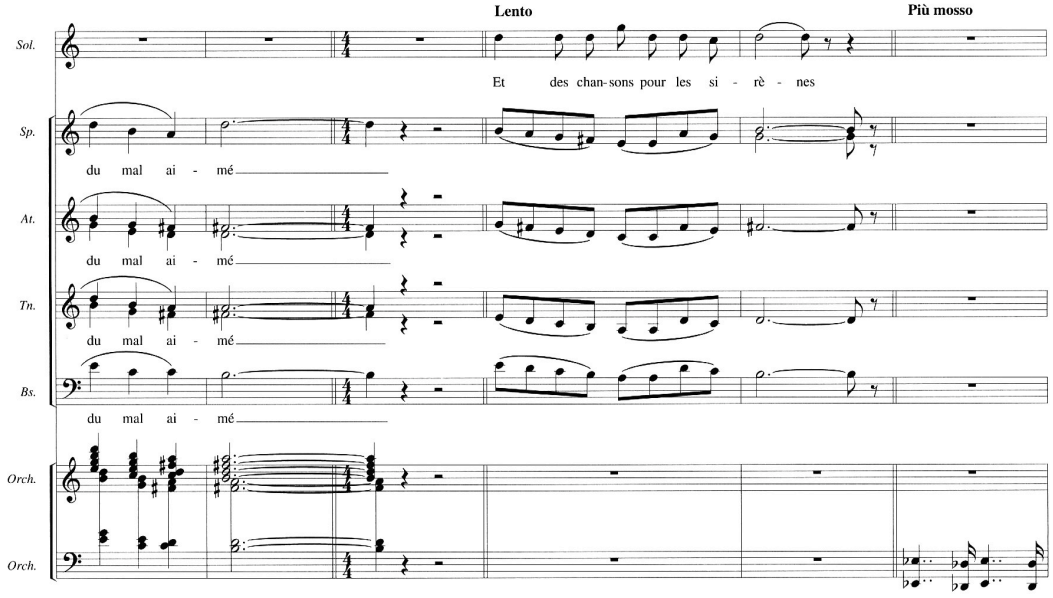
En revanche lorsque ce refrain apparaît la troisième fois au vers quarante-neuf, le compositeur opte pour *sol dièse* majeur sans doute pour sa conclusion qui se finira dans la même tonalité.

Il faut noter que ce vers n'est pas le seul à faire office de refrain dans le poème. Une deuxième strophe réapparaît également deux fois dans le poème. Le vers dix-neuf qui apparaît en *sol* majeur est réemployé un demi-ton plus haut au

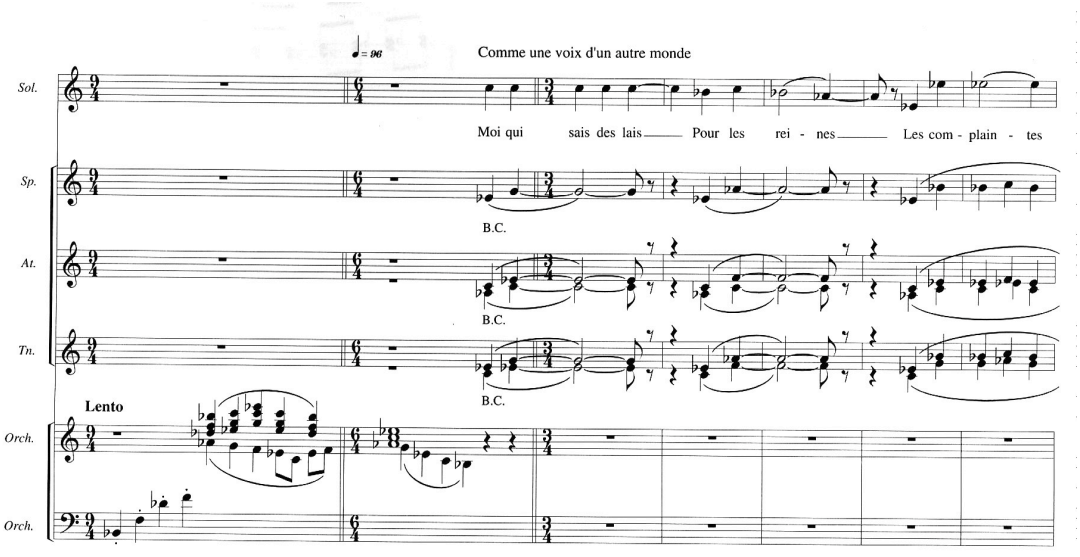
final (vers cinquante-neuf). Ferré s'attache à employer la même musique sur ces refrains mais veille tout de même à moduler afin de faire avancer l'action du poème. Son orchestration en est parfois modifiée en fonction de ce qui précède ces refrains.

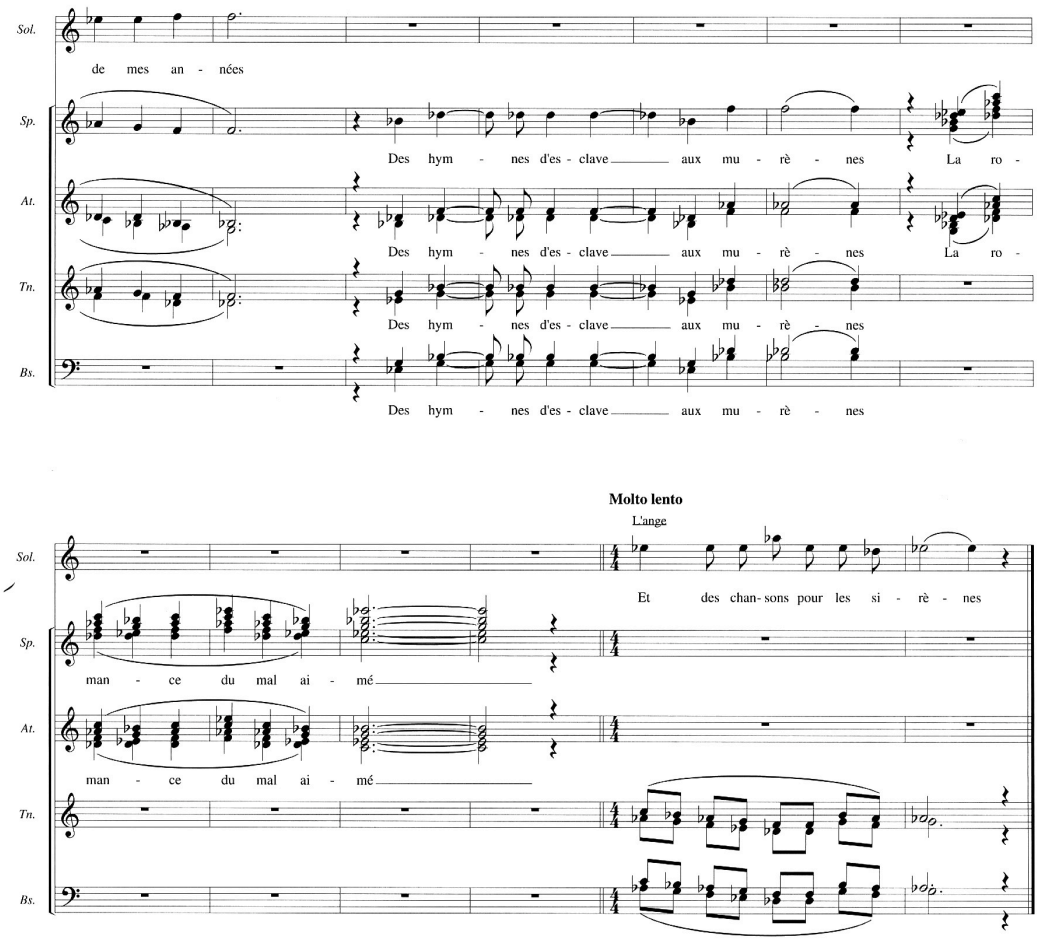
Première apparition du refrain :





Deuxième apparition du refrain :





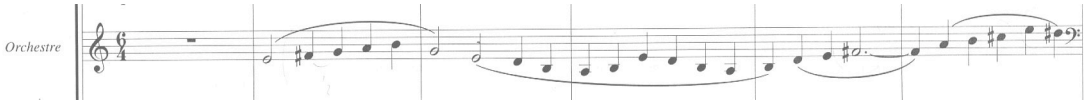
3. Les thèmes

Nous avons évoqué les grandes lignes du poème. Il n'est pas facile d'en comprendre les articulations pour celui qui le lit pour la première fois. Il faut savoir que volontairement, Ferré n'indique pas ses changements de tonalité sur la partition puisqu'ils sont trop fréquents (à l'exception d'un refrain). Il a opté pour les altérations accidentelles qui simplifient sa démarche.

Il est difficile de parler de « thème » dans *La Chanson du Mal Aimé* en raison de cette directionnalité quasi-inexistante dans l'œuvre. Nous évoquons ce terme essentiellement afin de comprendre comment le compositeur a organisé cet oratorio. Le premier thème apparaît dès le départ dans la tonalité de *mi* mineur autour des note *mi* et *ré* dièse (sa sensible) qui le ficelle. Dans la seconde version, cette mélodie est entendue en arrière-plan puisque Ferré a décalé le « vers zéro ».

À noter déjà la présence d'une dissonance de seconde mineure entre le *ré* dièse et le *mi*.

Thème premier :



Le thème est parfois rejoué mais aussi suggéré. Nous verrons en quoi les thèmes sont souvent amenés sans être développés. Le vers quatre suggère la même mélodie à la voix

« Au tournant d'une rue brûlant
De tous les feux de ses façades »

Si ce thème est suggéré au début de « l'Aubade », il revient avant le vers trente-sept et dans la sixième épée. Ces apparitions sont intéressantes car le vers trente-huit annonce un nouveau cycle. Il annonce un recommencement puisqu'il s'agit de la mort de l'hiver, un retour à la vie qui s'oppose au vers quatorze.

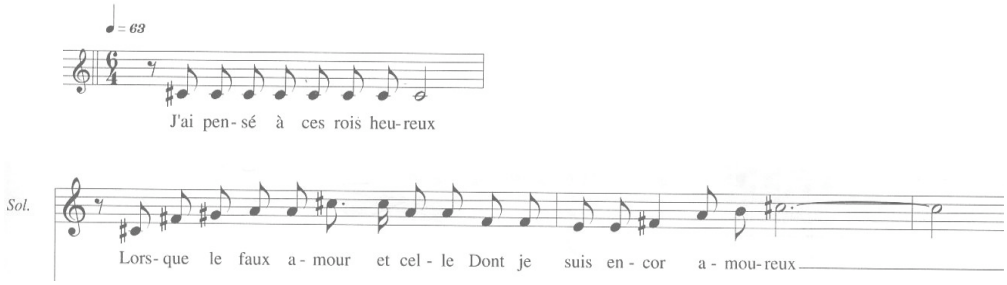
« L'hiver est mort tout enneigé
On a brûlé les ruches blanches »

Cela nous amène à nous rendre compte que le premier thème qui s'est posé au début du récit comme témoin de la situation initiale, revient comme une première conclusion ici pour achever le cycle de l'hiver. Sa suggestion dans la sixième épée semble s'apparenter aussi à une fin de cycle puisqu'il est le vers qui introduit la conclusion des « Sept Épées ». En cela la musique de Ferré suit une logique de cycles.

Ce qui est encore plus révélateur au niveau de la structure du compositeur est que ce premier thème est joué au cor au début du vers huit.

« J'ai pensé à ces rois heureux
Lorsque le faux amour et celle
dont je suis encore amoureux »

Curieusement, il s'agit exactement de la moitié de la première articulation du poème avant « l'Aubade ». Ferré semble avoir structuré de manière égale les quatorze premiers vers puisqu'ils semblent ici fonctionner sept par sept. Lors de son retour, la mélodie est proposée dans un ton plus haut. On voit dans cette structure que l'artiste est très strict quant à l'organisation de la mise en musique du poème. Il faut noter également la rupture qu'apporte dans le texte le vers huit, qui est écrit au passé composé. Si Apollinaire brise la barre temporelle et s'il suggère de repartir au départ, le compositeur en fait de même en reprenant la mélodie de départ.



Le deuxième thème est en général plus complexe car il paraît plus tonal ; de cette manière, il est souvent suggéré ou partiellement proposé sans que l'on puisse forcément s'en apercevoir.

Il semblerait même que ce thème fasse état de transition. On le retrouve entre les phrases du vers deux et réapparaît entre les vers quatre et cinq ainsi que les vers quatorze et quinze puis sont suivis d'une conclusion.

Il est difficile de parler de thème répété dans le sens où Ferré s'attache à respecter les ruptures de la narration. La non-directionnalité de l'œuvre constitue l'élément poétique le plus contraignant pour le compositeur. Seuls les refrains et ces rares thèmes semblent faire office de témoins de la structure.

Dans « l'Aubade », le premier thème est plusieurs fois suggéré sans être directement cité, ce qui nous permet de penser que Ferré était attaché à cette mélodie qui vogue entre *ré* dièse et *mi.* Seul un quatrième thème est énoncé entre les vers dix-neuf et vingt de manière assez lyrique sans doute pour évoquer l'illustration de la nature que proposait Apollinaire.

> « Moi qui sait des lais pour les reines
> Les complaintes de mes années »

Ce « deuxième refrain » est précédé d'une conclusion (thème quatre). Le troisième thème a cependant un rôle très important car il conclut le poème avant que ce refrain ne soit repris au final (vers 59). Comme il proposait un retour à la case départ au vers sept, ne suggère-t-il pas ici la même chose, ou bien ce thème n'illustrerait pas le fait que les choses reprennent leur cours sans cesse. Car on peut penser que Ferré ait interprété le poème d'Apollinaire, sous un point de vue cyclique. C'est en tout cas ce que sa composition suggère dans sa structure même, si on la rattache à l'analyse textuelle du poème.

La directionnalité étant tronquée par le récit, dans la mesure où le compositeur respecte les articulations, nous sommes en droit d'affirmer qu'il respecte l'esprit d'Apollinaire et l'action de son poème. Les grandes lignes du poème sont également visibles dans la composition de Ferré. S'il avait désorganisé le poème, cela aurait été certes son choix, mais force est de constater que la structure est bien respectée dans sa démarche musicale.

Chez Ferré, on remarquera que les œuvres sont abondantes essentiellement dans ces années cinquante. *La Chanson du Mal Aimé* est très certainement l'œuvre clef chez le compositeur. Elle permet d'aborder un grand nombre de ses formes stylistiques. Cette période des années cinquante, riche, polyvalente et éclectique met en évidence sa connaissance de la musique. Déjà riche d'enseignement lors de ses émissions de radios *Musique Byzantine*, ces années cinquante sont certainement parmi les plus pointues de sa carrière au niveau musical. Elles permettent de mettre le doigt sur l'éclectisme évident qui règne en Ferré : chansons, musique religieuse, poésie récitée, symphonie, oratorio, ballet et

même opéra. Il semblerait que le compositeur s'essaya à un grand nombre de registres musicaux, ce qui montre non seulement sa capacité à écrire autre chose que des chansons, mais qu'il cherche à affiner son style. Mieux encore, il s'inscrit dès lors en tant que compositeur de musique sérieuse, bien que ces œuvres ne connaissent pas de grand succès, elles ont le mérite d'éclairer aussi ses chansons. Des chansons qui rempliront la carrière de l'artiste à partir de 1958, créant une rupture nette avec les œuvres symphoniques qui ne reviendront qu'à partir du début des années soixante-dix.

QUATRIÈME PARTIE

LE RETOUR A LA MUSIQUE SYMPHONIQUE

CHAPITRE SEPTIÈME

ENTRE LA CHANSON ET LA MUSIQUE SYMPHONIQUE

On situe souvent la « période toscane » de Léo Ferré entre 1974 et 1993, c'est-à-dire depuis le moment où il quitte la maison de disque Barclay jusqu'à sa mort. Il s'agit là d'une erreur, car on aurait tendance à confondre un retour vers une période quasi entièrement « symphonique » avec son départ officiel pour la Toscane. Il est vrai qu'à cette époque, Ferré s'était réfugié en Italie dès 1969 pour plusieurs raisons, mais que le public n'était pas tenu informé avant 1973. Nous avons vu auparavant que Ferré a réorchestré deux de ses chansons, en 1971, pour le disque « La Solitude », et qu'il réenregistre son oratorio sur *La Chanson du Mal Aimé* d'Apollinaire en 1972. Les œuvres plus complexes telles que *Préface*, *Il n'y a plus rien* et *Et Basta !* figurent à son catalogue discographique l'année suivante : pour cela, il a utilisé des orchestres ; le retour à la musique symphonique, qu'il pratiquait dans les années cinquante, est donc accompli.

Ce n'est pas uniquement la fin du contrat avec la firme Barclay qui enclenche la période symphonique, mais la séparation de Ferré avec sa seconde femme qui aidait à l'élaboration des concerts. Certes, la fin du contrat avec Barclay l'amène à changer de support musical, abandonnant l'orchestre de variété pour un orchestre plus grand : l'orchestre symphonique, mais il faut aussi remarquer que la période toscane débute au moment où le compositeur cesse de travailler avec son pianiste Paul Castanier ce qui implique également un changement de support musical dans la carrière de Ferré. Il est toutefois étonnant de remarquer que cette période 1973-1993 fait un clin d'oeil aux années cinquante en ce qui concerne notamment *La Chanson du Mal Aimé*. Ferré revient-il à nouveau au style symphonique de cette époque ancienne ? Non content de chanter simplement les chansons de la période Odéon, il effectue un retour au style symphonique et au ballet *La Nuit*, qu'il va remanier pour en faire *L'Opéra du*

Pauvre. Il importe de distinguer les chansons qui adopteront durant ces années un « style symphonique », et les œuvres entièrement écrites pour la scène ou le disque.

Nous verrons ici en quoi la « période toscane » 1975-1993 se rapproche quelque peu des années cinquante, et quelle est la nette rupture que Léo Ferré effectue dans le domaine de la chanson. Mis à part une partie de ses prestations scéniques, l'œuvre du compositeur interprète sera désormais « symphonique ».

I. Ferré Muet

L'album *Ferré Muet*, publié en 1975, est très important et doit être analysé à part. Il est non seulement le premier disque de Léo Ferré à être entièrement auto-produit, mais le seul exclusivement instrumental. Cela s'explique par l'interdiction d'enregistrer pour une autre firme discographique que Barclay, avec laquelle il est toujours en contrat. Il justifie sa démarche de musique instrumentale à l'arrière de la pochette du disque :

> « Je n'ai pas le droit de chanter mes chansons nouvelles jusqu'au premier novembre 1976. Pia Colombo le fait à ma place dans un disque accouplé à celui-ci. Quant à moi, je fais jouer, tout seuls, mes instruments, et ceux de Ravel, avec humilité. L'exploitation de l'Artiste par l'homme est un aspect du proxénétisme contemporain. Le « Chanteur » ne vit pas forcément sur le trottoir. Et pourtant… »[1]

Ferré a donc recours à ce moyen pour éditer un album sous son propre nom, car son contrat est alors celui d'un simple interprète. Cette désignation sur son contrat montre, une fois de plus, la difficulté qu'il y a à ravaler Ferré au rang de simple chanteur. Cela est encore plus étonnant quand on s'aperçoit qu'il dirige et arrange à nouveau ses disques pour la firme Barclay à partir de 1971. Pourtant les œuvres comme *La Chanson Du Mal Aimé*, *Il n'y a plus rien* et *Et Basta* ! auraient dû amener cette société à repenser le contrat. L'édition du 45-tours

[1] FERRÉ, Léo, *Ferré Muet*, CD La mémoire et la mer, CD10001, 1975.

L'albatros[2], dont la musique est exclusivement de Ferré, n'a rien à voir avec une situation d'interprète : il est bel et bien de compositeur.

1. Situation

La firme CBS distribue ce seul album instrumental de Ferré en 1975. Un autre disque comportant les mêmes chansons sort la même année, mais cette fois-ci interprétées, pour le texte, par Pia Colombo[3].

Il est étrange que le problème lié à la clause du contrat avec la firme Barclay soit la seule raison ayant amené le compositeur à éditer un disque intégralement instrumental. Sans la rupture avec le producteur Eddie Barclay, il est fort probable que le compositeur n'aurait jamais proposé un tel disque. En revanche, des œuvres instrumentales figureront ultérieurement sur des albums où Ferré interprète aussi des chansons. Ainsi le *Corolian* de Beethoven occupera sa place sur l'album *Je te donne*, et *Le Chant du Hibou* viendra remplir la quatrième face du quadruple trente-trois tours, *l'Opéra du Pauvre.* Nous y reviendrons.

Il est également étonnant de constater que le compositeur ne renouvellera pas son expérience du « tout instrumental » sur un album, alors que les chiffres de ventes de la firme CBS indiquent que ce disque s'est vendu à vingt-sept mille exemplaires à l'époque. Il faut voir en cela une très bonne vente à l'échelle de la « musique classique ». Il faut savoir, par comparaison, que la même firme, qui à la même époque produisait également les disques de Pierre Boulez, dépassait rarement les deux mille exemplaires.

Bien que *Ferré Muet* soit le seul disque instrumental de l'artiste, il ne représente pas sa première tentative du genre. En 1953, il compose une musique instrumentale appelée *Byzance* qu'il utilise pour son émission de radio « Musique Byzantine ».[4] Nous avons déjà parlé auparavant de *La Symphonie Interrompue*,

[2] FERRÉ, Léo, *L'Albatros*, 45-tours Barclay, 61495L, 1973.
[3] COLOMBO, Pia, chante Ferré 75, CD la mémoire et la mer, CD 10082, 1975.
[4] FERRÉ, Léo, *Byzance*, in *La THE Intégrale 1953*, CD La mémoire et la mer, 9951,1953.

composée en 1954 pour augmenter la durée d'un spectacle à Monaco la même année, où était exécuté son oratorio sur *La Chanson Du Mal Aimé*. Il est probable qu'en cherchant bien nous trouverions d'autres mélodies non éditées postérieures à *Ferré Muet.*

En ce qui concerne cet album, nous évoquerons ici les quatre œuvres composées par Ferré, en écartant le *Concerto pour la main gauche* de Ravel. Outre la publication de ces titres chantés par Pia Colombo, elles seront reprises par Léo Ferré lui-même sur son album suivant : *Je te donne*. Il est donc intéressant de noter les différences que Ferré y apporte entre la version chantée et l'instrumentale. Cette étude permettra de mettre en lumière la manière dont Léo Ferré traite la musique selon ses genres.

2. Muss es sein ?, es muss ein ! Une écriture verticale !

Avant d'entamer l'analyse de ce titre, on ne peut qu'évoquer le clin d'œil évident envers Beethoven. Cela confirme à nouveau l'influence du compositeur allemand dans l'œuvre de Ferré. François Parain a pu retrouver l'origine de cette citation :

> « Un certain Monsieur Dembscher devait cinquante florins à Beethoven, et le compositeur, éternellement sans sous, vint les lui réclamer. « Muss es sein ? » le faut-il ? soupira le pauvre M. Dembscher, et Beethoven répliqua avec un rire gaillard : « Es muss sein ! » Il le faut !, puis inscrivit ces mots avec leur mélodie dans son calepin et composa sur ce motif réaliste une petite pièce pour quatre voix : trois voix chantent « Es muss sein, ja, ja, ja », il le faut, oui, oui oui, et la quatrième voix ajoute « Heraus mit dem Beutel », sors ta bourse !
>
> Le même motif devint un an plus tard le noyau du quatrième mouvement du dernier quatuor opus 135. Beethoven ne pensait plus du tout à la bourse de Dembscher. »[5]

Il s'agit donc d'une citation directe. Nous avons déjà parlé de quelle façon, dans ce texte, Ferré attaque Pierre Boulez et la musique dodécaphonique, tout en interpellant Beethoven. Il faut cependant préciser que la chanson fait également référence à un texte de 1954 que Léo Ferré a utilisé pour son émission de radio

[5] KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p.102.

Musique Byzantine, où il démontre que le chant, le thème musical, la mélodie, l'art lyrique n'ont rien à voir avec l'esthétique musicale pratiquée par Boulez.

Nous tenterons de mettre clairement en évidence les trois versions existantes : celle qui est instrumentale, la version chantée par Pia Colombo et la version chantée par Ferré sur l'album *Je te donne*. Nous avons pu constater des changements entre 1975 et 1976, car Pia Colombo interprète le texte de la chanson sur la même prise orchestrale que celle qui a été enregistrée pour l'album *Ferré Muet*.

Le titre *Muss es sein ! es muss sein ?* connaît d'importantes modifications dans la version chantée par Ferré. Curieusement, sa durée est exactement la même dans sa version instrumentale, soit trois minutes et trente secondes. Cela est étonnant, car la version instrumentale élimine l'introduction au piano proposée dans la version chantée par le compositeur en 1976. La version instrumentale souffre toutefois d'une mise en place très imparfaite, les percussions sont sans cesse en dehors de la pulsation rythmique. La voix de Pia Colombo gomme certes ces défauts dans sa version chantée, mais cela ne rachète pas l'album *Ferré Muet*.

Si la version instrumentale est exécutée par l'orchestre symphonique de Liège, la version chantée l'est par celui de Milan. Toutefois, la différence majeure dans l'orchestration a été apportée par Ferré lui-même au piano, ce qui donne à l'œuvre un caractère qui se réfère davantage à celui de la chanson. Cela est très surprenant pour une œuvre qui veut se rapprocher du répertoire classique, tout en appelant textuellement Beethoven comme témoin.

Subdivisé au départ en cinq couplets, le texte fait l'apologie de Beethoven sans attaquer Boulez. Il est fort probable que Ferré a remanié sa chanson suite aux hostilités de certaines critiques et de certains musiciens en 1975, lors de ses concerts au Palais des Congrès. Lors de ces représentations, il n'avait pas chanté le couplet faisant référence à Pierre Boulez. Il a donc été ajouté pour l'album *Je te donne*.

Le fait que les deux versions aient la même durée n'est dû qu'à une accélération non négligeable de la version chantée. Nous verrons que le compositeur n'a pas modifié sa partition symphonique, à l'exception d'un ajout de chœurs. Les deux tableaux ci-dessous montrent en quoi la version instrumentale

parue dans *Ferré Muet* (également interprétée par Pia Colombo) et celle chantée par Ferré pour l'album *Je te donne* se différencient. Le premier tableau montre en quoi la structure a été pensée en fonction d'un premier texte plus court, et le second met en évidence la structure de la version de 1977. Le minutage se réfère aux CD *Ferré Muet*, référence 10001 et *Je te donne*, référence 10002, publié aux éditions La Mémoire et la Mer.

Tableau des Versions Instrumentale et/ou chantée par Pia Colombo :

Minutage	**Version Instrumentale**	**Texte pour Pia Colombo**
Hors Minutage		«Muss es sein ?, es muss sein ! » Voix parlée introductive
0'00 - 0'07	Introduction : Percussions	Répétition de « Muss es sein ? es muss sein ! » parlé
0'07 - 0'45	Percussions et cordes	Premier Couplet
0'45 - 1'23	Entrée des cuivres	Deuxième Couplet
1'23 - 2'01	Entrée des Bois	Troisième Couplet
2'01 - 2'39	Orchestre complet avec mélodie de Hautbois	Quatrième Couplet
2'39 - 3'18	Accentuation des Percussions	Cinquième Couplet
3'18 - FIN	Fin	Conclusion « Cela est ! »

Tableau de la version chantée par Léo Ferré sur l'album *Je te donne*

Minutage	**Orchestration**	**Texte chanté Par Léo Ferré**
0'00 - 0'29	Introduction au piano	Nouveau texte introductif
0'29 - 0'56	Cordes, Percussions et Choeurs	Premier Couplet
0'56 - 1'24	Entrée des cuivres et Chœurs Parlés	Deuxième Couplet
1'24 - 1'54	Entrée des Bois et Chœurs parlés	Troisième Couplet
1'54 - 2'26	Orchestre Complet et Chœurs chantés	Quatrième Couplet
2'26 - 2'55	Interlude au piano	Nouveau texte parlé
2'55 - 3'20	Orchestre Symphonique complet	Suite du nouveau texte parlé servant de couplet de conclusion
3'20 - FIN	Conclusion	Cela doit-il être, Cela est »

Léo Ferré a donc introduit le titre et supprimé le dernier couplet, au profit d'un texte modifié et déclamé. Il est très fréquent que le compositeur remanie ses textes au cours de sa carrière. Pour exemple, il avait entrecoupé un texte paru dans le recueil *Poètes d'aujourd'hui* en 1962, pour en faire la chanson *Écoute-moi* en 1970. *Les chants de la fureur*, publiés dans le même livre, donneront naissance à plusieurs chansons : *La mémoire et la mer*, *La marge*, *La Mer noire*, *FLB*, *Géométriquement tien*, *Des mots* et *Christie*[6]. Avec l'exemple de la chanson *Muss es sein ?, es muss sein !*, on constate que l'œuvre est fondée sur le changement du texte, et en cela nous voyons bien qu'il ne s'agit pas totalement d'une œuvre instrumentale. Elle se réfère toujours au texte.

Un autre aspect devrait nous mettre sur la voie quant à ce problème : l'écriture verticale. Nous entendons par écriture verticale, un système de composition musicale qui tend à privilégier la dimension harmonique à la dimension mélodique. Cela implique que les accords constituent l'essentiel de l'oeuvre. *Muss es sein ?, es muss sein !* fait figure d'exception, car son écriture n'a finalement rien de réellement symphonique, mis à part la ligne musicale confiée au hautbois dans le quatrième couplet. Aucun instrument, ni même une voix chantée ne propose d'harmonie musicale en mouvement contraire. À ce propos, pouvons-nous parler de mouvement contraire ? Étant donné que la voix est parlée, elle vient plutôt s'ajouter sans réellement enrichir l'harmonie. En cela nous voyons que Ferré n'a pas quitté totalement les codes de la chanson dans *Muss es sein ?, es muss sein !*

Nous verrons bientôt en quoi les autres œuvres du compositeur se réfèrent plus à une écriture horizontale, c'est-à-dire, privilégiant les lignes mélodiques, mêlant de nombreux mouvements contraires entre la voix chantée et les différents instruments. Ces oeuvres seront en fait composées à l'aide d'une écriture en contrepoint.

[6] FERRÉ, Léo in Charles, ESTIENNE, *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Seghers, 1962, p. 163-171.

3. L'écriture horizontale

Si *Muss es sein ?, es muss sein !* fait figure d'exception dans la musique symphonique de Ferré puisque écrite de manière verticale, nous allons voir maintenant qu'il n'en est pas de même pour ses autres œuvres symphoniques. Suite à la demande de nombreux amateurs de Ferré, son fils Mathieu a déjà suggéré d'éditer un disque compact comportant uniquement les orchestrations des oeuvres, en supprimant la voix qu'il avait apposée sur ses enregistrements à l'époque. Il est vrai que les orchestrations riches des années soixante-dix et quatre-vingt se suffiraient souvent à elles-mêmes, puisqu'elles sont écrites de manière très complète. Nous devons ici rappeler ce que disait Jean-Michel Defaye au sujet des orchestrations de Ferré. S'il les qualifia de « pâteuses », cela est très certainement dû au fait que les harmonies du compositeur ne nécessitaient pas forcement d'être chantées. En effet, ses orchestrations n'avaient sûrement pas besoin de cela, dans le sens où Ferré ne se rendait pas compte qu'il raisonnait comme un compositeur de musique classique lorsqu'il arrangeait ses chansons de manière symphonique.

Dans les orchestrations symphoniques des années « Toscane », le hautbois et la clarinette jouent fréquemment en mouvement contraire vis-à-vis de la voix. Les arrangements des années cinquante ne permettraient pas vraiment de se rendre compte de la démarche horizontale chez Ferré, soit parce qu'il avait peu orchestré ses chansons, ou que des œuvres comme *La Chanson Du Mal Aimé* comportaient de long fragments instrumentaux qui ne mettraient pas en évidence cette technique. Dans les années soixante-dix, Ferré va composer des « chansons », mais penser de manière « symphonique ». Cela va se ressentir dans la majorité des titres, notamment lorsque le piano joue en mouvement contraire vis-à-vis de la voix. Ferré compose ses chansons avec le même contrepoint qu'il emploie dans ses œuvres.

Ainsi il n'y a plus de « chanson » ni d'œuvre « symphonique », mais un genre musical très particulier. L'auditeur ne pourra dès lors plus délimiter la part d'art « mineur » ou « majeur », puisque les conventions de la chanson et de la musique symphonique sont associées. Toute la problématique tient en ceci que nous ne pouvons plus délimiter la part attribuée à la chanson ou à la musique

« savante ». Peut-être que l'erreur de Jean-Michel Defaye, et des critiques, est d'avoir raisonné en pensant où l'œuvre de Ferré était uniquement partie de la chanson. Defaye, comme nombre d'auditeurs, adopte le point de vue du « chansonnier », en considérant que Ferré excellait dans la chanson et la poésie :

« ***Stephane Oron et François Parain*** : De fait, sa composition a changé ensuite, travaillant sans vous. C'est devenu plus symphonique.

Jean-Michel Defaye : Oui. C'est devenu plus pâteux. J'ai entendu des choses de lui. Ça aurait pu être mieux je pense.

S.O et F.P : À quel niveau ?

J.-M.D : Dans l'arrangement, qui n'était pas son « truc ». C'est un peu spécial l'arrangement.

S.O et F.P : Qu'entendez-vous par pâteux ?

J.-M.D : Il y a trop de choses. C'est trop riche ; tout le monde joue dans tous les coins. C'est ce que j'appelle pâteux ; peut-être cela venait-il du fait qu'il n'avait pas su trouver des idées. Alors, dans ces cas-là, quand on ne trouve pas d'idées, on fait jouer tout le monde ; on se dit « Au moins, ça va faire une masse ». Alors effectivement, ça remue de l'air, mais ce n'est absolument pas efficace.

(…)

S.O et F.P : La critique musicale lui reprochait un côté pompeux.

J.-M.D : Oui, ça se peut. Il avait tendance peut-être, à faire des arrangements trop symphoniques pour le caractère de la chanson qui doit être assez simple. »[7]

Cet extrait d'interview est très instructif, car il montre en quoi le commentateur se positionne uniquement du côté de la chanson dans son jugement. Que doit-on penser de ces arrangements vis-à-vis de Ferré, qui semble davantage raisonner par rapport à la musique symphonique ? L'album *Ferré Muet* démontre bien que sa musique n'a pas besoin d'être chantée ! Comment peut-on tenir compte de l'argument de « l'effet de masse » lorsque certaines chansons comme *La mort des loups*, *Love* et *Requiem* se suffisent à elle-même dans leur version instrumentale ? Ferré aurait-t-il dû ne pas interpréter ces œuvres ? Aurait-il pu proposer un autre instrument pour la ligne mélodique de la voix ? N'a-t-il pas mélangé le chant et l'arrangement symphonique, car cela était la seule issue pour lui en tant qu'auteur de chansons reconnu ?

[7] DEFAYE, Jean-Michel, Interview réalisé par Stéphane Oron et François Parain, in *Cahier d'études Léo Ferré*, numéro 5, Nantes, Les éditions du petit véhicule, automne 1998, p.81‘82.

Il serait surprenant qu'un artiste comme lui ne s'attache pas au détail de l'arrangement en le bâclant, car il pourrait sans cela se contenter d'une interprétation « piano et voix » comme à ses débuts. Il faut remarquer que lors de ses récitals des années soixante-dix et quatre-vingt, de nombreuses chansons de ses début sont interprétées au piano : il les avait plutôt conçues sous l'angle de la chanson, ce qui n'est pas le cas des titres de la période « toscane » qu'il chante soit avec un orchestre ou avec des bandes contenant l'arrangement symphonique. Ce détail est loin d'être anodin.

4. De la démarche compositionnelle

Nous avons déjà abordé le « style » Ferré en ce qui concerne l'harmonie. Rarement constituée d'accords parfaits, préférant ceux de septième, de neuvième et de treizième dans les renversements les plus variés, nous devons désormais aborder l'écriture horizontale, présente essentiellement dans les œuvres des années soixante-dix. Nous verrons de quelle manière Ferré compose, car outre les influences harmoniques, l'écriture des arrangements s'apparente plutôt à une démarche compositionnelle atypique pour un compositeur de chansons.

Maxime le Forestier voyait en Ferré un compositeur de musique classique qui imagine l'orchestration dans sa tête :

> « Je vois bien Léo Ferré composer avec un grand score sur la table et entendre la musique dans sa tête. Je ne pense pas qu'il ait besoin de piano pour composer. C'est en cela que Ferré est plus proche des compositeurs classiques. Et puis il y a une chose qui me frappe chez Léo Ferré, c'est l'abondance de son œuvre. »[8]

Le Forestier émet donc l'hypothèse que Ferré imagine sa musique abstraitement, dans sa tête. Les lignes horizontales du hautbois, qui reviennent de manière assez récurrente dans les orchestrations, vont confirmer cette démarche. Ferré confiera par ailleurs :

[8] LEFORESTIER, Maxime, Interview in *Une nuit avec Léo Ferré*, France Culture, 1988.

« Moi je compose à ma table. J'écris. J'ai la mémoire du Hautbois. Je le pense si je veux. La flûte et puis le Cor. Le Cor anglais c'est le Hautbois grave ! bon ça va ! mais si je commence à mélanger la flûte, le Hautbois et la clarinette, ça ne va plus. Ce n'est pas vrai, je dis ce sera ça ! On n'entend pas la musique en soi car si c'était le cas, tu sais ce qu'on ferai ? Moi j'écrirai pas ! Tous les jours je m'écouterai moi-même. »[9]

Cette citation met en évidence le problème, pour Ferré, d'entendre les écritures horizontales. En écoutant la plupart de ses chansons « symphoniques », on s'aperçoit qu'il alterne souvent les mouvements contraires entre la voix et le hautbois ou l'ensemble des cordes ou les cuivres, mais jamais tout l'orchestre en même temps. Il se limite à deux voix, le chant et un autre instrument pour constituer le mouvement contraire. D'un couplet à l'autre, il se plaît à changer régulièrement la famille de l'instrument qui se superpose à sa voix. Les deux tableaux ci-dessous montreront de quelle manière Ferré structure les chansons *La mort des Loups*, et *Love* dans le mouvement contraire. Nous évoquons ici les versions chantées de l'album *Je te donne*, et nous nous référons au minutage du CD 10002 paru chez La Mémoire et la mer.

Les tableaux doivent aussi attirer notre attention sur un fait. Outre les introductions et les conclusions, les chansons alternent sans cesse deux parties, selon une structure couplet/refrain. Dans le domaine de la chanson, Ferré se plaisait à casser les structures, afin qu'elles contiennent un caractère plus complexe. Dans sa démarche « symphonique », c'est exactement l'inverse qui se produit, comme s'il devait toujours s'apparenter à la chanson. C'est une fois de plus à travers cela que Ferré se positionne à part, en tant qu'auteur et compositeur. Dès lors, il importe de rappeler qu'il serait erroné d'analyser sa musique sous un seul aspect. Les musiques populaire et savante cohabitent, tout comme celles de Ravel et Beethoven se trouvaient insérées dans son répertoire au Palais des Congrès de Paris, en 1975.

Structure et composition de la chanson : La Mort des Loups

Minutage	**Orchestration**	**Structure du texte**
0'00 - 0'31	Orchestre (Cordes)	Introduction parlé
0'31 - 1'40	Orchestre (mouvements	Premier Couplet
0'31 - 1'40	Orchestre (mouvements contraires aux violons)	Premier Couplet

[9] FERRÉ, Léo, Interview in *Une nuit avec Léo Ferré*, France Culture, 1988.

1’40 - 2’40	Mélodie Orchestre +Chœurs Conclusion avec les cuivres	Refrain 1
2’40 - 4’10	Percussions, Bois en Arpèges Violons en mouvements contraires	Deuxième Couplet
4’10 - 5’22	Cuivres en mouvements contraires - Percussions	Refrain 2
5’22 - 6’55	Harpe, hautbois en mouvement contraire	Troisième Couplet
6’55 -8’05	Flûtes et Hautbois en mouvements contraires	Refrain 3
8’05 - 9’22	Orchestre au complet avec Percussions	Reprise du troisième couplet parlé
9’22 - FIN	Hautbois	Conclusion

Structure et composition de la chanson : Love

Minutage	**Orchestration**	**Structure du texte**
0’14 - 1’01	Orchestre (Corde) Mouvements contraires au Hautbois	Premier Couplet
1’01 - 1’33	Orchestre et Choeurs	« LOVE »[10]
1’33 - 2’34	Cordes en mouvement contraire	Deuxième Couplet
2’34 - 3’09	Orchestre et Chœurs	« LOVE »
3’09 - 4’10	Chœurs féminins en mouvement contraire et Harpe soutenus par les cordes	Troisième Couplet
4’10 - 4’45	Mélodie de flûte avec Orchestre et Choeurs	« LOVE »
4’45 - 5’55	Hautbois en mouvement contraire	Quatrième Couplet parlé effaçant le mouvement contraire initial
5’55 - 6’32	Cordes et Choeurs	« LOVE »
6’32 - 7’36	Orchestre en mouvement contraire	Cinquième Couplet
7’36 - 8’15	Harpe en Arpège (Triolets) Orchestre et Choeurs	« LOVE »
8’15 - 9’10	Chœurs Féminin et harpe soutenus par les Cordes	Sixième Couplet Parlé effaçant le mouvement contraire
9’10 - 9’47	Mélodie à la flûte et au Hautbois créant cette fois-ci	Chant de Léo Ferré remplaçant « LOVE »

[10] Ce passage doit être considéré comme étant un refrain.

	un mouvement contraire	
9’47 - FIN	Chœurs féminins avec Orchestre et Cordes	(Conclusion)

Ces tableaux mettent en évidence l’utilisation des mêmes cellules musicales à chaque refrain ou couplet, mais à chaque fois avec une autre famille d’instruments. On pourrait alors reprocher au compositeur de céder à la facilité.

Si Ferré semble composer à sa table les arrangements des chansons symphoniques, on ne peut pas en dire autant d’autres œuvres d’une plus grande envergure et des mélodies. Nous avons bien vu, dans la partie précédente, qu’il a composé la musique de *La chanson du Mal Aimé* à l’aide de son piano. Il dira également :

« Les Mélodies, c’est bien au piano pour moi. Oui, ça vient directement ou ça ne vient pas bien sûr. J’ai la chance de pouvoir improviser les choses que j’aime. Quand ça va je les garde, quand ça ne va pas, je n’en parle plus. »[11]

La mélodie découlerait donc chez Ferré de la pratique du piano, et l’arrangement s’apparenterait plutôt à l’imagination. Cela expliquerait le fait qu’il interprète des chansons au piano dans les années soixante-dix et quatre-vingt, et préfère les bandes sonores et l’orchestre symphonique pour les oeuvres de plus grande ampleur. Cela revient à dire qu’il existe bel et bien chez lui deux manières de composer. L’une avec le piano pour les chansons populaire, l’autre à sa table pour les oeuvres symphoniques. Il est certain que Ferré a changé de direction et de support musical dans les années « toscanes », car même ses textes quittent le coté populaire. En effet, nous pouvons constater que plus les oeuvres sont composer symphoniquement, moins les textes sont argotiques. On pourrait même qualifier ses chansons de cette époque de poème symphonique. Il est vrai qu’il est rare de voir Ferré jouer des chansons symphoniques à l’aide d’une formation piano/voix. Une vidéo le montre en train d’interpréter *Quand je fumerai autre chose que des celtiques* au piano, mais il semblerait que cette chanson date déjà de 1971. Il

[11] Ibidem.

s'agirait donc uniquement d'un arrangement symphonique plus tardif pour l'album *La frime*[12].

Si l'on analyse le spectacle au Théâtre des Champs-Élysées en 1984[13], on s'aperçoit que les bandes sonores sont utilisées pour la plupart des œuvres complexes et dont l'arrangement ne peut pas être envisagé sous l'angle de la chanson. Sur les trente-six chansons, dix-huit sont interprétées avec des bandes d'orchestre ; une est chantée *a capella*, et les autres sont accompagnées au piano. Il n'est pas étonnant de constater que toutes les chansons de la période « toscane » proposées sont chantées sur des bandes d'orchestre. La plupart des chansons des années cinquante nécessitent également les bandes. Ferré utilise aussi ce procédé pour *T'es rock coco*, qui s'apparentait déjà au texte lu en 1962. Mise à part cette exception tous les titres des années soixante sont accompagnés au piano. Cela montre en quoi Ferré a composé davantage dans un esprit de musique « savante » dans les années cinquante et soixante-dix. Il y a donc bien une sorte de retour à la composition vingt ans après la période Odéon.

II. La chanson symphonique

Durant la période 1977-1981, trois albums de Ferré peuvent être directement qualifiés de « chanson symphonique », non seulement parce que les structures de leurs titres sont essentiellement liées à la chanson, mais aussi parce que la majorité des mélodies sont très faciles à retenir. Certains de ces titres ne seront d'ailleurs que des arrangements de chansons écrites auparavant. Il s'agit des albums *La frime*, *Il est six heures ici et midi à New-York* et *La violence et l'ennui.* Il faut prendre ces albums avec beaucoup de précautions, car ils sont des opus un peu énigmatiques, marqués par une inventivité hors du commun.

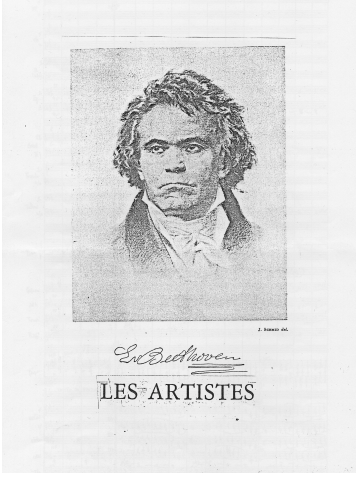
[12] FERRÉ, Léo, *Quand je fumerai autre chose que des celtiques*, in *La frime*, CD La mémoire et la mer, 10003, 1977.
[13] FERRÉ, Léo, *Récital au théâtre des Champs-Élysées*, DVD La mémoire et la mer, 10 101, 1984.

1. La frime

L'album *La frime* est très certainement le disque le plus proche de la chanson de la période symphonique de Léo Ferré, mais il ne contient aucun titre où l'alternance couplet/refrain se dégage véritablement. Alain Raemackers, directeur artistique de la firme Le Chant du Monde, a raison de souligner que :

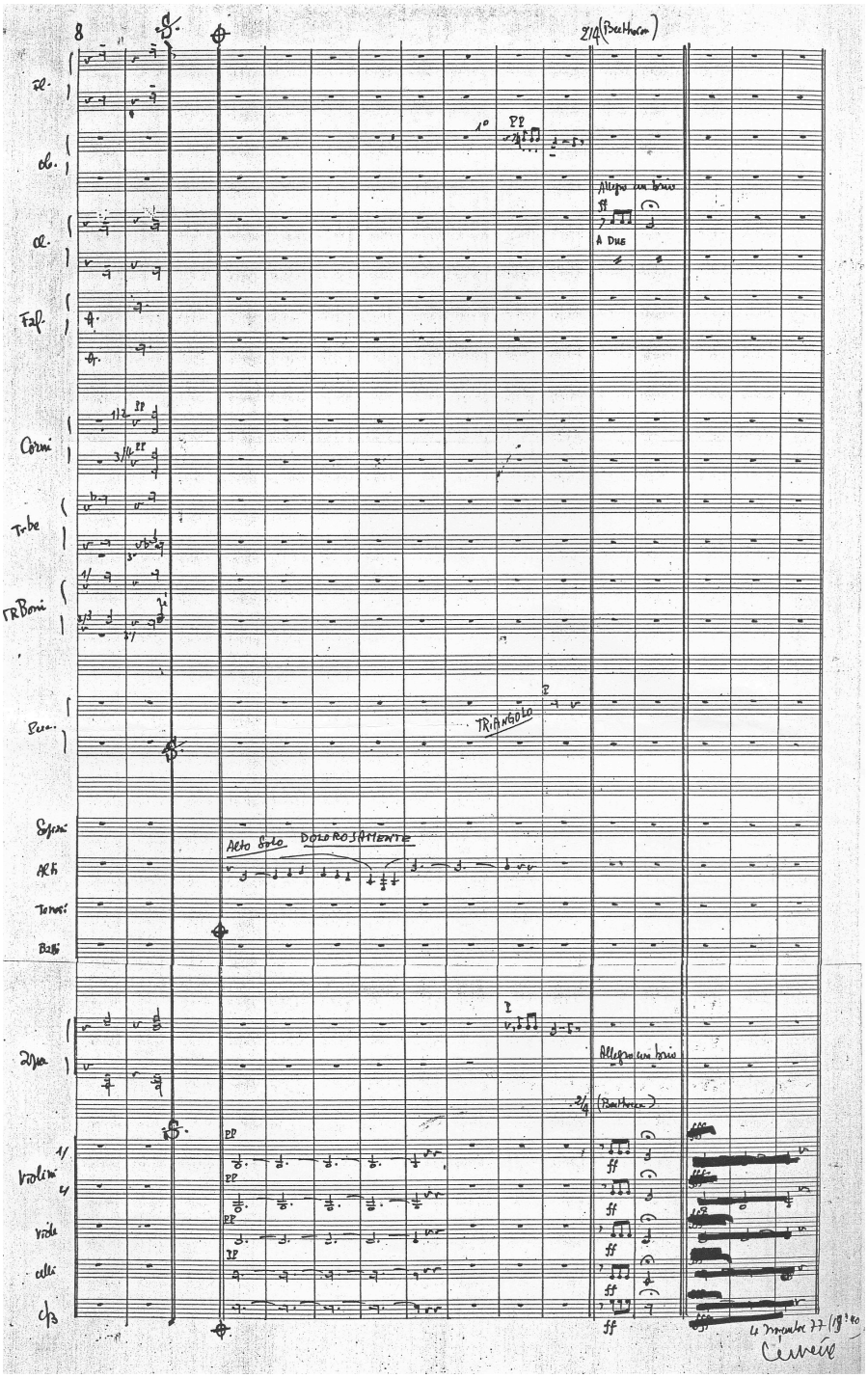
> « C'est le deuxième enregistrement en compagnie de l'orchestre symphonique de Milan. Les thématiques développées, amour, révolte, solitude, qui sont chez Léo Ferré une permanence, et les orchestrations d'un grand flamboiement, font de ce nouvel opus un prolongement indissociable à l'album « Je te donne ». [14]

L 'album *La Frime* n'est constitué que de chansons entièrement écrites par Ferré ; il se rapproche cependant de l'album précédent *Je te donne* uniquement à travers les clins d'œil faits à Beethoven. Si *Je te donne* contient le « Corolian » de son maître à penser, *La frime* s'ouvre avec *Les artistes* qui conclut sur les trois notes introductives de la *Cinquième symphonie* de Beethoven. Il n'y a plus l'ombre d'un doute sur l'influence directe du compositeur allemand. L'orchestration, datée du 4 novembre 1977 à 19 heures 40 précisément, est reliée par Ferré d'une manière surprenante. Il y appose une couverture où il reproduit un dessin et la signature du compositeur allemand. En regardant de plus près, cette petite couverture artisanale dévoile le titre de la chanson *Les artistes* mais ne mentionne pas le nom de Léo Ferré.

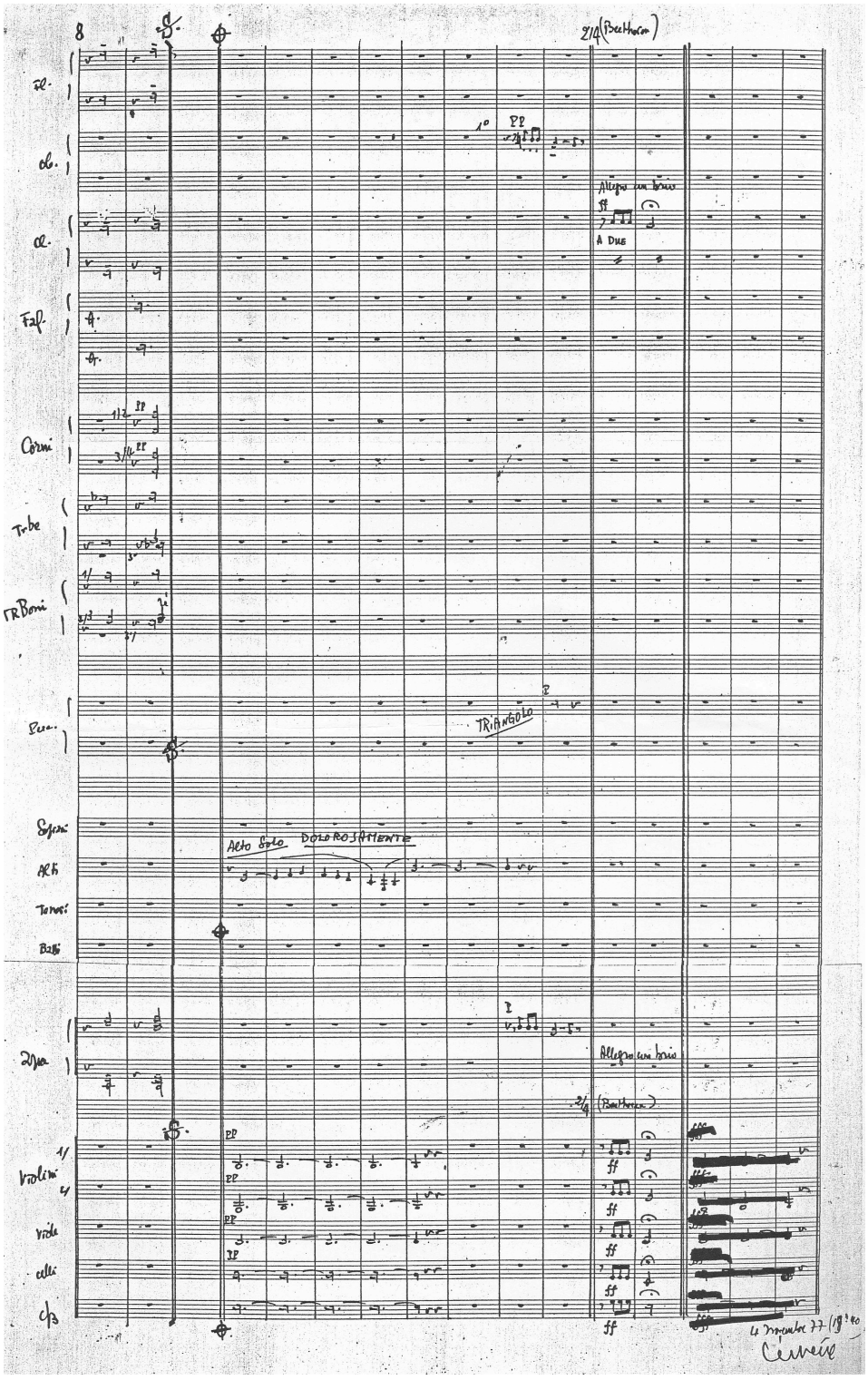


[14] RAEMACKERS, Alain, in FERRÉ, Léo, *La Frime*, CD La mémoire et la mer, CD 10004, 1977.

La dernière page de l'orchestration montre la clarinette et les cordes qui exécutent en même temps les quatre notes introductives de la *Cinquième symphonie.* On y voit une annotation : *Beethoven*. L'enregistrement dévoile que Ferré préférera les alterner. Il avait prévu une conclusion qu'il supprime au final.



La chanson *Les artistes* présente un intérêt particulier dans son écriture, car elle est constituée d'une écriture verticale aux cors et trombones et d'une écriture horizontale aux cordes. L'extrait ci-dessous le montre. Le mélange de ces deux techniques est relativement rare chez Léo Ferré car en général, le compositeur préfère écrire de manière horizontale.



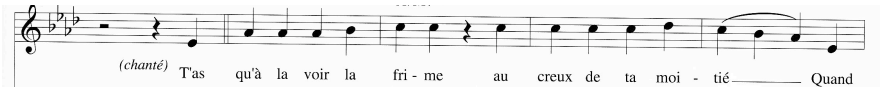
À l'exception d'*Allende*, tous les titres contiennent des parties en mouvement contraire qui alternent. Cela montre aussi en quoi, les orchestrations de Ferré suffiraient à être instrumentales au même titre que l'album *Ferré Muet* ; il est donc étonnant qu'il n'ait pas renouvelé cette expérience. Le tableau ci-dessous montre ce mouvement contraire de l'orchestre vis-à-vis de la voix dans les titres *C'est fantastique*, *La jalousie*, *Tu penses à quoi ?*, *Peille* et *Quand je fumerai autre chose que des celtiques*. Les chiffres représentent les numéros de Couplets (C) et de refrains (R).

Titre	***Structures***	***Mouvements contraires***
C'est fantastique	C1 + R1 C2 + R2 C3 + R3	Cordes et Cuivres Cuivres et Chœurs Cordes et Chœurs
La jalousie	C1 C2 C3	Clarinette Cordes Clarinette
Tu penses à quoi ?	C1 C2 C3	Cordes Hautbois Cordes (octave)
Peille	C1 C2 C3	Cordes Hautbois et Cordes Cordes
Quand je fumerai…	C1 + C2 + C3 + C4	Orchestre complet

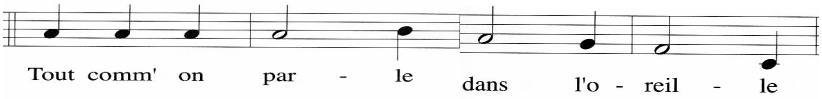
On voit que la chanson *Quand je fumerai autre chose que des celtiques* est la seule à contenir quasiment la même orchestration du début jusqu'à la fin. Cela est certainement dû au fait qu'elle est la seule chanson à dater de la période Barclay, plus orientée vers la chanson. Cela corrobore la thèse selon laquelle le style compositionnel de Ferré a bien changé dans les années soixante-dix.

Nous avons déjà remarqué à plusieurs reprises avec quelle insistance le compositeur revient sur ses mélodies des années cinquante. Il est vrai que ces années rejoignent les années soixante-dix, notamment dans le fait que ce sont deux décennies durant lesquelles il arrange de la musique pour orchestre lui-même. La chanson *La frime* montre que certaines de ses mélodies se ressemblent

dans les deux périodes. En effet, un fragment du refrain de *La frime* ressemble étrangement à celui de *À la Seine.*



Extrait de la partition *: La Frime.*



Extrait de la partition *: À la Seine*

On voit bien que la fin de phrase dans *La Frime*, « Au creux de ta moitié », présente une similitude évidente avec les intervalles de *À la Seine.* Cet exemple est révélateur du lien existant entre les deux époques dans l'inspiration musicale de Ferré. Nous verrons plus tard qu'il reprendra encore des mélodies anciennes.

2. Il est six heures ici et midi à New York

L'album *Il est six heures ici et midi à New York* paraît en 1979, et est distribué par le label Barclay, ce qui surprend. Le disque présente une particularité intéressante. À l'inverse de *Je te donne* et *La frime*, il ne consiste pas en une forme apparentée à la chanson, mais dénote totalement une démarche plus proche de la musique classique. Ferré y pratique les mouvements contraires dans les arrangements, comme il a eu l'habitude de le faire.

L'album ne contient que six titres en raison de leur longueur, et ressemble plus à une œuvre classique comme l'était *Ferré Muet*, avec le texte en plus ; preuve une fois de plus, que ces arrangements pourraient se suffire. Nous allons ici évoquer essentiellement trois titres clefs *Les musiciens*, *Porno Song* et *Des mots*, qui font le caractère exceptionnel de ce disque symphonique, lequel occupait pour Ferré une place particulière.

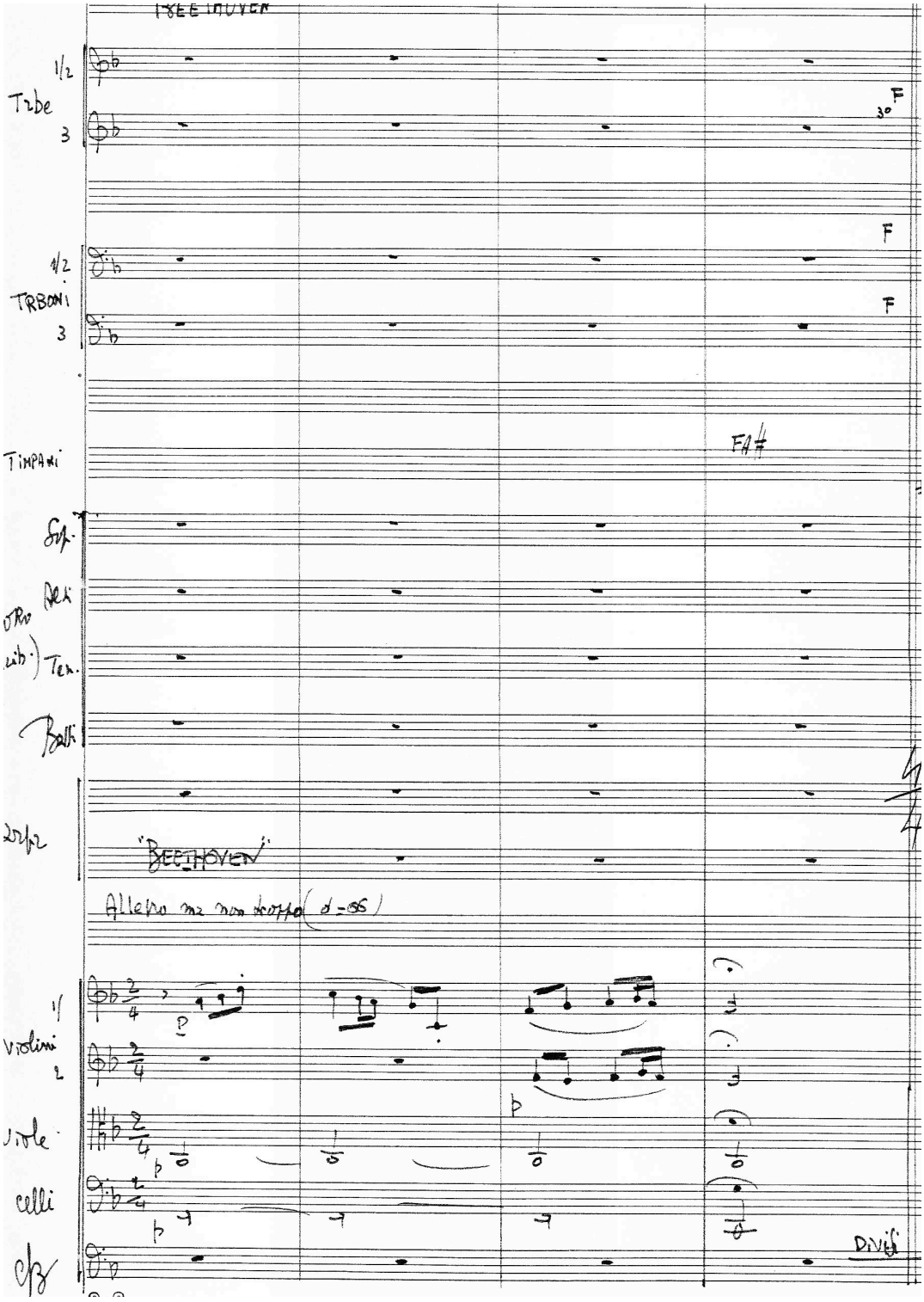
a. Les musiciens

Nous avons déjà montré la citation musicale de Beethoven que Ferré effectue dans l'arrangement de cette chanson dans son introduction en collant un extrait de la *Sixième symphonie* dit « La Pastorale ». Tout comme sur la partition originale de *Les artistes*, Léo Ferré recopie le thème des cordes et mentionne « Beethoven ».

Il conclut également avec la musique de Beethoven, mais l'emprunte directement à l'arrangement des cuivres de la chanson. Par là il s'identifie à Beethoven, abandonnant son rôle de compositeur. Il dira d'ailleurs à ses musiciens :

> « J'ai dit un jour à des musiciens, si Beethoven est mort depuis longtemps maintenant, il vous a laissé ses musiques. Il faut que vous soyez Beethoven en jouant Beethoven sinon ce n'est pas possible. »[15]

[15] FERRÉ, Léo, Interview, Écran total, Jean-Christophe Averty, 1990.



On pourrait voir un hommage supplémentaire au seul Beethoven mais le texte dans son intégralité va se référer à plusieurs compositeurs. Il va énumérer quasiment tous ceux qu'il analysait dans les années cinquante dans *Musique Byzantine*. Il ne fait donc aucun doute que non seulement Ferré reste fidèle à ces compositeurs, mais qu'il revient à une démarche plus « savante » comme dans les années cinquante. Alain Raemackers a raison de souligner la distinction entre « Les artistes » et « Les musiciens » :

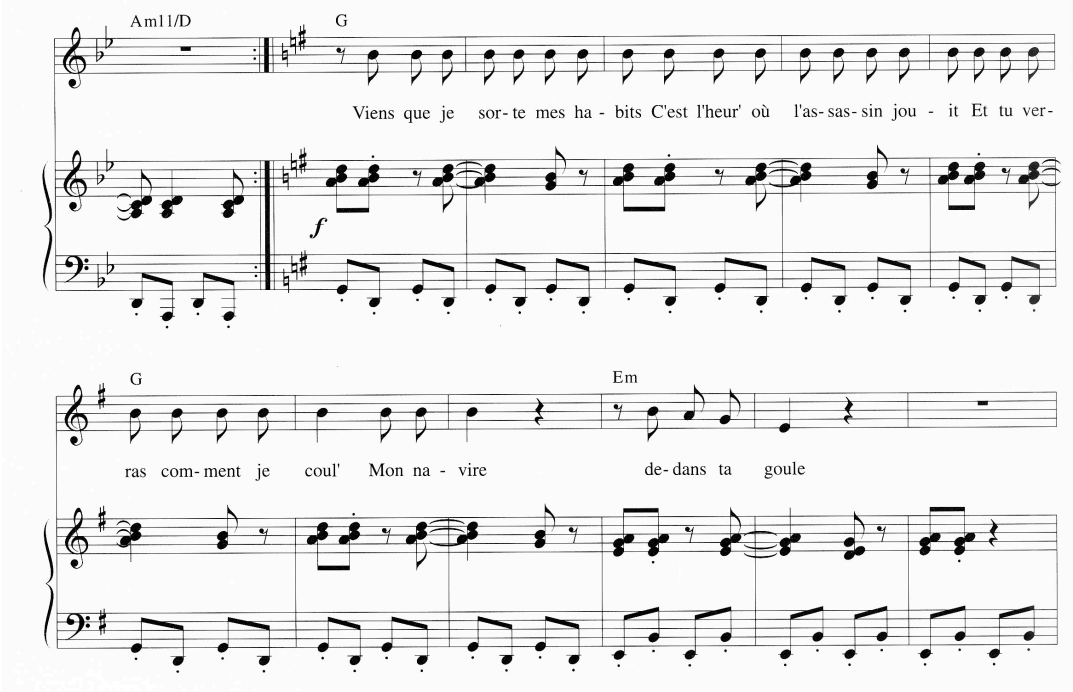
« S'il pouvait subsister une ambiguïté dans la chanson « Les artistes » sur l'identité de ceux qui « sont le soleil noir de vos étés d'hiver », le texte « Les musiciens » vient lever le voile. Quand Léo Ferré parle des musiciens, il pense Victoria, Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, Debussy, De Falla, Ravel ou Bartok. De la même manière dans « Les poètes », ces drôles de types qui vivent de leur plume » il évoque le souvenir de Villon, de Baudelaire de Verlaine, de Rimbaud ou d'Apollinaire ».[16]

En regardant de plus près, on voit que Ferré a pratiqué tous ses auteurs : Victoria qui lui sert de support pour *Le Chien* en 1984 au Théâtre des Champs-Élysées, Palestrina qu'il chante enfant à la maîtrise de la cathédrale de Monaco, Beethoven dans les citations musicales, les ouvertures *Corolian* et *Egmont* plus tard, Bach dans *Mister Giorgina*, de Falla et Bartok qu'il cite respectivement dans *L'espoir* en 1974 et *Mon piano* en 1964, Ravel avec le *Concerto pour la main gauche* qu'il dirige et *Pavane pour une infante défunte* qu'il interprète sur l'album de Madeleine Ferré en 1956. S'il sous-entend Debussy, Berlioz n'est pas directement cité en musique. Alain Raemackers omet de parler de Wagner, que Ferré illustre dans cette phrase *« Dans l'ombre de Bayreuth pendant qu'un groupe anglais, Tire inlassablement ses salves électriques. »* Ferré a dirigé Richard Wagner en concert, mais ne gravera jamais une œuvre de lui sur un de ses disques.

b. Porno Song

Porno Song est une chanson assez atypique dans l'œuvre de Ferré, par son caractère envolé et son rythme saccadé. Elle est la seule œuvre quasi cyclique (c'est-à-dire constituée de couplets) à rompre la directionnalité par sa mesure en 2/4 qui est en fait décalée entre la musique et le chant. Le chant semble par son décalage être ternaire, alors que la musique fonctionne de manière binaire. La mise en place entre la voix et la musique est peu évidente.

[16] RAEMACKERS, Alain, in FERRÉ, Léo, *Il est six heures ici et midi à New-York*, CD La mémoire et la mer, 10005, 1979.



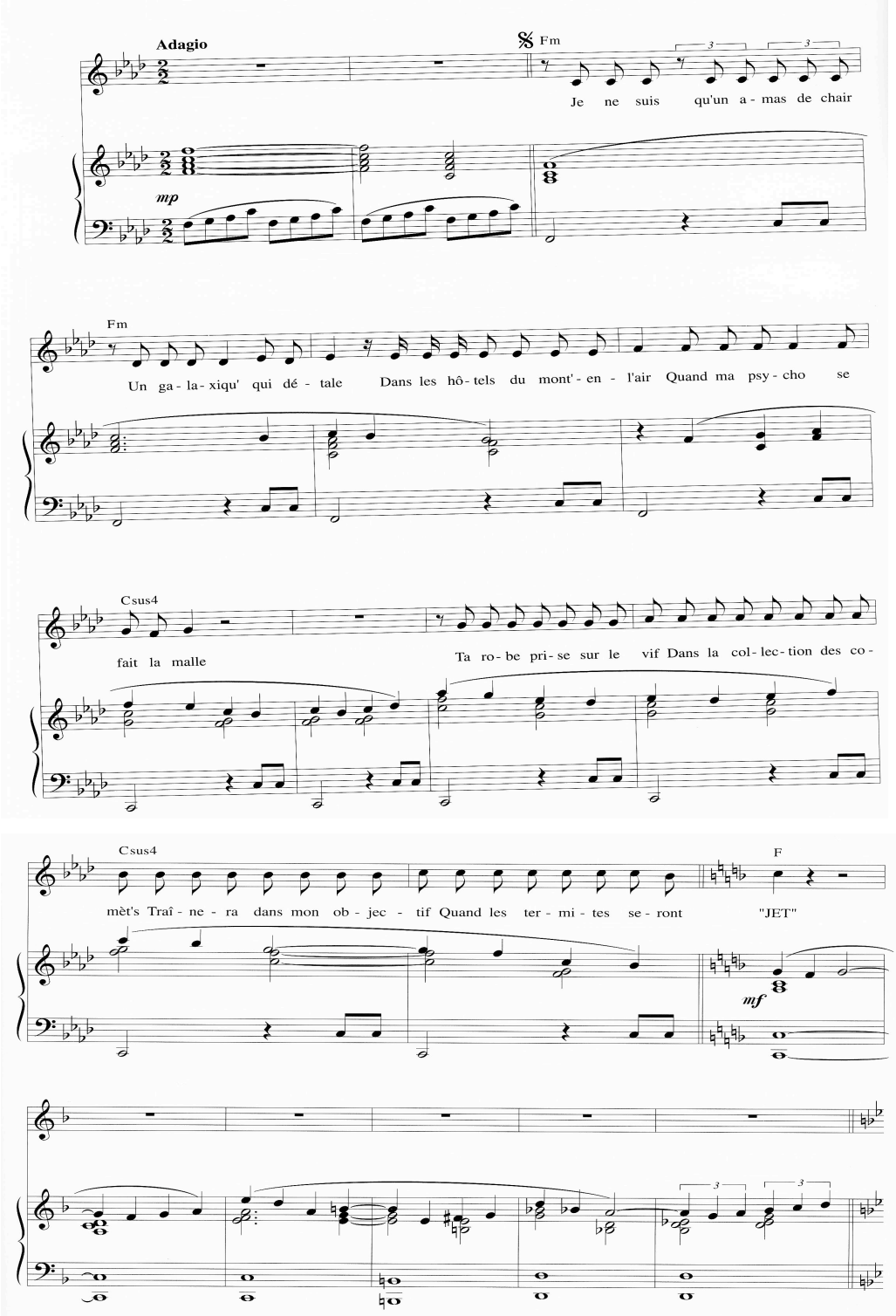
Le final de la chanson fait à nouveau référence à la musique dodécaphonique comme si le combat évoqué dans *Muss es sein es muss sein* n'était pas terminé. *Porno Song* fait partie de ces nombreux titres qui évoquent le rapport direct avec la musique classique, non seulement par leur démarche de l'arrangement atypique proposé pour cette chanson mais aussi le champ lexical de la musique.

c. Des mots

Comme nous l'avons dit auparavant, il faut rappeler que le texte *Des mots* est extrait d'un long texte daté de 1962 et appelé *Les chants de la fureur*, au même titre que *La mémoire et la mer*, *Christie*, *La marge*, *La mer noire, FLB* et *Géométriquement tien.* Ferré utilisera souvent ce texte qu'il mettra en musique, et, curieusement, en y apposant de longues mélodies inédites. Le texte est parfois remanié mais la musique demeure toujours originale. Il s'adonnera à cet exercice tout comme il le fera en mettant les poètes en musique.

Ce qui fait l'originalité de cette mise en musique est le fait qu'elle décompose les couplets en deux parties à l'aide d'un pont. Ainsi, Ferré rompt une fois de plus avec les conventions traditionnelles de la chanson. S'il emploie

l'alternance de couplets et de refrains, il ne respecte pas vraiment la démarche traditionnelle de la chanson.



3. La violence et l'ennui

Contrairement aux deux albums précédents, l'album *La violence et l'ennui* a souvent été considéré comme marquant une rupture avec le « tout symphonique », ce qui n'est pas totalement vrai.

Il faut savoir que ce disque a été enregistré en deux fois. Trois de ses chansons datent en fait d'une séance de février 1979, qui donna naissance à l'album précédent *Il est six heures ici et midi à New-York* : *La tristesse*, *Words Words Words* et *L'amour n'a pas d'âge.* Ferré avait enlevé ces trois titres sans doute pour cause de manque de place sur le disque. Les autres titres sont donc enregistrés sous une forme plus traditionnelle de la chanson, à l'exception de *La violence et l'ennui* qui renoue avec la méthode du texte en prose lue, comme dans *Il n'y a plus rien.* Alain Raemackers souligne que les chansons non symphoniques s'apparentent plus à la musique proposée par Ferré en concert, ce qui est tout à fait vrai pour *F.L.B* qui n'est exécuté que par un piano et d'une voix. S'il se trompe en remarquant que le compositeur s'essaye pour la première fois à la technique de « re-recording »[17], il omet également de souligner que l'artiste entre dans une méthode musicale typiquement propre au monde phonographique, ce qui étonne vu les positions du compositeur vis-à-vis de l'enregistrement sonore. Nous avons étudié auparavant de quelle manière il se contredit au sujet de la phonographie, étant donné notamment la quantité de disques qu'il enregistre. En empruntant la méthode de l'enregistrement multipiste, il contribue à une musique souvent impossible à reproduire telle quelle sur scène.

Lorsque le disque *La violence et l'ennui* paraît en 1981, la technique du « re-recording » est déjà ancienne. On attribue souvent la technique de l'enregistrement multipiste aux Beatles qui, dès 1966, la mettent largement à contribution dans l'album *Rubber Soul* bien qu'il aient déjà ajouté quelques harmonicas et claviers avec l'aide de cette méthode auparavant. La plus ancienne trace officielle de « truquage » retrouvé dans le domaine de la phonographie date de 1956, lorsque le groupe italien Marino Marini et son quartette décide de ralentir la bande pour chanter un couplet de leur titre *Petronio*, ce qui vitesse

[17] Manière de réenregistrer plusieurs fois sa voix en superposant des pistes d'enregistrement.

normale, leur donne des voix de souris. La technique de l'enregistrement multipiste sera en fait entièrement exploitée avec l'album *Sgt Peppers* des Beatles qui devient dès lors une oeuvre phonographique à part entière totalement impossible à reproduire sur scène. Il y a dès lors une distinction à faire entre la musique « vivante » qui s'apparente au monde du spectacle et la musique « mécanique » qui est liée à l'enregistrement sonore. Cela est intéressant car longtemps le disque a cherché à reproduire la « réalité », or un disque n'est pas la réalité mais la reproduction de celle-ci. Il est intéressant de voir que Ferré l'emploie essentiellement pour des œuvres où il lit ses textes. Bien qu'en 1955, Ferré ait lui aussi essayé la technique du re-recording dans *Pauvre Rutebeuf*, lorsqu'il superpose un orgue à son piano, il le fait également à plusieurs reprises pour des chansons dans les années « Barclay en ajoutant une deuxième voix : Dans *Paname* en 1960, il ajoute une piste de chœurs, il double sa voix dans *Psaume 151* en 1970. Il l'emploie de manière plus évidente pour des textes récités comme dans *La Damnation* en 1974. Dans *Et Basta !* en 1973, il double des claviers et des pianos et ajoute de nombreuses voix sous son long monologue.

Dans *La violence et l'ennui*, Ferré s'emploie à cette méthode phonographique sur plusieurs titres : *Géométriquement tien, Marseille* et *La mer noire*. Sans déformer le son en lui-même, il utilise juste la méthode du re-recording à titre d'enrichissement harmonique. Il reste toutefois proche d'une démarche traditionnelle de la musique. Curieusement ce n'est pas dans sa période « pop » qu'il utilisera les nombreuses astuces phonographiques possibles, ceux que de nombreux groupes de rock progressif font à l'époque. Ferré se limite à ajouter des bruitages comme nous l'avons déjà dit et comme il le fera tout le long de *L'Opéra du Pauvre*, œuvre que nous étudierons dans un moment. Dans *L'amour n'a pas d'âge*, Ferré superpose un poème de François Villon et une mélodie qu'il chante en fond, ce qui dévoile encore le désir chez lui d'enrichir l'aspect populaire de sa musique par un aspect « savant ». Nous verrons bientôt qu'il emploiera également cette technique en 1982 dans *Le Bateau Ivre.*

Dans l'ensemble, *La violence et l'ennui* renoue de manière évidente avec la chanson traditionnelle et met la musique symphonique au second plan, comme s'il était impossible pour Ferré de se séparer de la musique populaire. Il existe un

réel changement dans la démarche de cet album vis-à-vis des trois qui le précède même si plusieurs de ses titres se réfèrent à la séance du disque antérieur.

4. On n'est pas sérieux quand on a 17 ans

L'album *On n'est pas sérieux quand on a 17 ans*, qui paraît en 1987 met en évidence la démarche de Ferré vers un retour évident à la chanson tout en conservant l'aspect symphonique des œuvres. Nous verrons en quoi la démarche de « testament musical » peut-être suggéré dans l'album suivant : *Les vieux copains.*

Il s'agit désormais pour le compositeur d'enregistrer des albums contenant des titres plus courts qu'à l'habitude (certains n'atteignant pas les deux minutes). On remarque des signes évidents d'une démarche similaire à celles de ses années cinquante. Des poètes sont mis en musique : Baudelaire et Apollinaire font irruption à deux reprises dans cet album. Rimbaud est mis en musique une fois, et Verlaine y apparaît deux fois alors qu'il n'avait plus été mis en musique depuis 1964. Tout en sachant que Ferré avait donné une série de récitals consacrés aux poètes en 1986, on pense que l'album leur donne, en quelque sorte, une suite ; or on peut y voir un florilège de mises en musique côtoyant ses propres œuvres, comme il l'avait fait avec Rutebeuf et Apollinaire dans ses années cinquante. De plus, *Les morts qui vivent* est extrait de l'opéra *La vie d'artiste* écrit en 1950, et a paru dans le recueil *Poètes vos papiers.* Ce poème a été enregistré par Madeleine Ferré sur le disque du même nom, en 1956. De même pour *Visa pour L'Amérique.*

Ferré utilise également des matériaux existants dont des musiques extraites de *L'opéra du Pauvre* : cela est le cas pour les titres *Gaby*, *Visa pour l'Amérique* et *Le faux poète*. Il réenregistre *Marie*, poème de Guillaume Apollinaire mis en musique en 1972 pour la firme Barclay. La mélodie reste la même tandis que l'orchestration est revisitée. *Tout ce que tu veux* est une chanson qui avait été donnée à la chanteuse Ann Gaytan auparavant. On constate alors, dans la démarche de cet album, une volonté évidente de terminer ou de reprendre des œuvres qui n'auraient pas abouti. Ainsi la musique symphonique cohabite de plus

en plus avec la chanson, puisqu'il s'agit bien de reprendre des textes destinés à ce dernier genre. Nous allons voir en quoi cette démarche s'amplifiera dans l'album suivant.

5. Les vieux copains : disque testament ?

L'album *Les vieux copains*, paru en 1990, attire notre attention. En effet, aucun des albums proposés par Ferré n'aura autant montré comment ses chansons peuvent se transformer en œuvre symphonique. Il s'agit donc bien d'un disque de chansons qui revêtent des structures traditionnelles, mais toujours arrangées par Ferré lui-même dirigeant un orchestre symphonique.

Dans la notice du disque, Alain Raemackers fait remarquer que certaines des chansons ne proviennent pas de la séance de juillet 1990 :

> « Léo Ferré a complété ce programme de deux titres, *Notre amour* et *Elle tourne la terre*, qu'il interpréta au piano pour les besoins d'un programme télévisuel conçu et réalisé en novembre 1989 par Jean Christophe Averty et diffusé sous le titre « Ferré 90 –Amour Anarchie ». *En amour*, *Y a une étoile* et *L'Europe s'ennuyait* proviennent d'une séance studio d'octobre 1988 au cours de laquelle Léo Ferré réenregistra une vingtaine de ses toutes premières chansons. »

Raemackers précise également que la musique de *La poisse* est « récupérée » de l'album *L'opéra du pauvre* enregistré en 1983. Il y a donc, bel et bien, six chansons « ajoutées » à « l'œuvre symphonique ». On pourrait alors parler de compilation, d'autant plus que le texte de *Vison l'éditeur* est issu de l'opéra *La vie d'artiste* écrit en 1950, tandis que sa musique est celle de *La fille du Pirate,* écrit en 1951 pour le récit lyrique *De sacs et de cordes*. La partition est identique à celle utilisée en 1951. Tout porte donc à croire que ce disque est une sorte de testament artistique de Ferré. Curieusement, il est le dernier de sa carrière à être constitué de « chansons ». Cependant l'élaboration d'un disque suivant vient démontrer qu'il souhaitait également reprendre à nouveau d'anciens poèmes et musiques. L'album posthume *Métamec*[18], proposé par Mathieu Ferré en 2000 n'a en fait rien à voir avec le projet initial de son père. Il semble évident que le

[18] FERRÉ, Léo, *Métamec*, CD La mémoire et la mer, 10000, 2000.

compositeur utilise de nombreux textes et musiques anciens à ce moment-là. Il conviendrait donc mieux de qualifier *Les vieux copains* de disque « recyclage »

Le « recyclage » s'exprime de manière quasi évidente par la présence de titres des années cinquante non seulement repris mais déjà présentés sur des albums de la période Odéon, tel *Le Fleuve des amants* et *En amour*. *Les vieux copains* se présente, quant au texte, comme un bilan des années passées, mais nous reviendrons sur sa curieuse interprétation. Enfin, la conclusion de l'album est plus que révélatrice : *La chanson triste* est un titre des années cinquante déjà enregistré plusieurs fois. La réverbération acoustique ajoutée à la voix suggère réellement une fin, comme si cette chanson était un cadeau d'adieu du compositeur. C'est en cela que nous suggérions toutefois le disque testament.

L'album *Les vieux copains* ne présente donc aucune similitude avec un album précédent. Ce sont huit chansons « reprises » que Ferré présente sous un format quasi traditionnel de la chanson. Même si *La violence et l'ennui* alternait œuvres symphoniques et accompagnements aux claviers, il ne présentait pas la chanson de manière aussi conventionnelle. Il importe de voir en quoi l'album *Les vieux copains* est une exception artistique et en même temps une œuvre décousue. Nous voulons montrer à travers ce raisonnement, que seul Ferré a pu arriver à ce résultat et certainement sans s'en rendre compte. Il aura fallu quarante années pour qu'il révèle un réel talent d'auteur symphoniste, au point que nous ne soyons plus en mesure de pouvoir catégoriser sa musique. Seule l'« étiquette » d'auteur-compositeur des débuts le classe parmi les artistes de « variétés », mais l'ensemble de son œuvre atteste une pratique atypique de la musique en général. L'éclectisme de Ferré est plus que surprenant. Comme le relevait Louis Jean Calvet, le compositeur surprend toujours ; à chaque mesure, l'inattendu peut se faire entendre. François Dacla, directeur artistique du compositeur dans les années soixante-dix, suggérait indirectement cette exception :

> « C'est vrai qu'il a une écriture unique et qu'il n'a pas été reconnu à sa juste valeur. »[19]

[19] CHORUS, *Spécial Léo Ferré*, Brezolle, Édition du verbe, 2003.

Nous allons ici analyser trois chansons qui, dans cet album, mettent en évidence le rapport avec la chanson traditionnelle et les modifications apportées par Ferré.

a/ Les vieux copains

Les vieux copains est une chanson relativement traditionnelle quant à sa structure, mais aussi une œuvre symphonique à part entière. Avec quatre couplets et trois refrains, l'orchestration alterne les cordes, les cuivres et les bois, puis les percussions. L'omniprésence des mouvements contraires entre la voix et l'orchestration est une habitude chez Ferré, mais ils s'enrichissent au troisième couplet avec une harmonie des cordes plus complète. Le tableau ci-dessous de montre l'évolution de l'harmonie par rapport à la voix.

Structures	***Orchestration***
Intro	Harpe en Arpège (accord parfait *mi* majeur)
Couplet 1	Cordes en mouvement contraire
Refrain 1	Cordes en mouvement contraire
Couplet 2	Cors en mouvement contraire + Bois et Cuivres
Refrain 2	Cordes en mouvement contraire en battue (à la noire)
Couplet 3	Cordes en mouvement contraire, harpe qui enrichit l'harmonie
Refrain 3	Cordes en mouvement contraire et percussions
Couplet 4	Cordes en mouvement contraire (orchestration identique au premier couplet)
Final	Modulation sur le sixième degré.

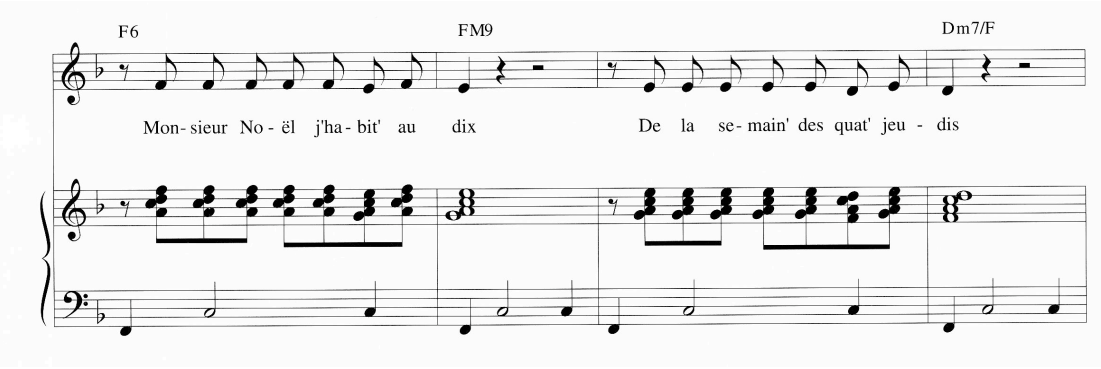
Un autre élément doit éveiller notre attention sur la manière dont Ferré cherche le mouvement contraire dans le troisième refrain :

« Je naîtrais demain matin
Quand les chevaux vapeurs
De tous mes vieux copains
S'éléctriseront »

Ici, la ligne mélodique de la voix monte, alors que l'harmonie de l'orchestre descend. Cette mélodie vocale descendait auparavant quand l'orchestre montait. Ferré a-t-il volontairement inversé la voix à ce moment-là ? Il est fort probable que oui, car l'orchestration qui module à ce passage n'est pas fortuite. C'est à travers ce genre de petits détails que l'on peut voir non seulement à quel point les mouvements contraires sont omniprésents dans certaines chansons de Ferré, mais aussi qu'il recherche à compliquer leurs formes.

b/ Coclo la cloche

Cloclo la cloche est typiquement une œuvre à l'écriture verticale. Non seulement l'harmonie suit la ligne de chant rythmiquement, mais elle double la mélodie. La contrebasse exécute très simplement les arpèges des accords de l'harmonie.



Cloclo la cloche appartient à ces chansons de Ferré qui ont un caractère minimaliste. L'œuvre n'évolue à aucun moment, et bien que l'orchestre symphonique soit présent elle revêt plutôt une harmonie de chansonnette. Il n'est donc pas étonnant de retrouver cette chanson sur cet album.

La publication en 2008 d'archives personnelles de Ferré, en ce qui concerne les mises en musique inédites des poèmes de Baudelaire, a révélé l'existence de cette musique auparavant[20]. Le poème *Sépulture* a, en effet, eu

[20] FERRÉ, Léo, Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal, suite et fin*, CD La mémoire et la mer, 20018, 2008.

exactement la même musique. Si l'on ne peut situer la date d'enregistrement de *Sépulture*, on sait toutefois qu'elle est antérieure à *Cloclo la cloche*, ce qui met en avant une fois de plus l'idée de recyclage pour l'album *Les vieux copains*. L'accompagnement au piano révèle une démarche propre à la chanson. Si Mathieu Ferré n'approuve guère l'hypothèse d'un arrangement pour orchestre des chansons inédites autour de Baudelaire, son accompagnement de piano reste très proche de la version orchestrée de *Cloclo la cloche*. Cela montre en quoi la musique « légère » peut être parfaitement compatible avec la musique « savante » chez Ferré. L'album *Les vieux copains* aurait donc une démarche de chanson ?

c/ L'Europe s'ennuyait

La première ébauche de cette chanson fut enregistrée en 1948 sous le titre *Paris*[21]. Comme nous l'avons dit auparavant, *L'Europe s'ennuyait* provient de la séance d'octobre 1988. Peu modifiée, la chanson est la seule à offrir l'aspect d'une chanson déstructurée.

Les percussions et le piano de l'introduction rappellent fortement « *Ah ça ira »*. le texte raillant « l'esprit français » ne fait que renforcer le concept militaire. L'ajout d'un bruitage illustre la guerre ou la révolution. À 1minute 26 du début, cinq notes au piano suggèrent *L'Internationale*. L'écho est ajouté sur le mot « Paris » à 2' 56".

Curieusement, le titre fait écho à *Et Basta !* et *La violence et l'ennui* à cause des percussions, mais aussi à *Il n'y a plus rien* à cause des bruitages. Il semblerait que le titre fasse référence aux années soixante-dix de Ferré et au remaniement de la forme chanson, mais cela montre aussi que les premières œuvres de l'artiste étaient adaptables à une déstructuration. Nous avons vu auparavant comment Ferré optait dès ses débuts pour des structures quittant l'alternance couplet/refrain. Il ne fait plus aucun doute que Ferré n'est ni un simple auteur de chansons, ni un symphoniste, il est alors les deux à la fois. La

[21] FERRÉ, Léo, La vie d'artiste, La vie d'artiste, 2 CD Le chant du Monde, CML 5741091.92, 1998.

présence de deux textes de poètes (Rimbaud et Apollinaire) dans l'album *Les vieux copains* n'est pas non plus fortuite. Ferré entend démontrer que la chanson doit garder un côté savant tout en gardant son esprit populaire. Alors qu'il a toujours souhaité que les concerts soient accessibles à tous, il montre que le savant n'est pas inabordable. Dans sa démarche, la diversité et la polyvalence semblent être des options défendables.

CHAPITRE HUITIÈME
LES GRANDES OEUVRES

Nous avons déjà dit et répété que les années soixante-dix et quatre-vingt ressemblent quelque peu aux années cinquante chez Ferré, non pas uniquement sous l'angle de sa musique mais aussi dans sa démarche artistique. Ce qui justifie une parallèle entre les deux époques est la composition de grandes œuvres.

Si le compositeur réussit le pari de remanier la chanson et de lui donner un autre rôle, il montre aussi dans cette période qu'il est toujours capable de « composer » au sens large du terme. La reprise de *La Chanson du Mal Aimé* en 1972 n'était alors qu'un moyen de se remettre à aborder la musique « savante », puisqu'il composera ensuite *Ferré Muet* et les albums de chansons symphoniques. En éditant *L'Opéra du pauvre*, en 1983, Ferré va à nouveau montrer qu'il est capable de relever un défi : celui de côtoyer la musique « savante » tout en ajoutant sa touche personnelle. Il est fort probable que *L'opéra du pauvre* soit un défi comme l'opéra *La vie d'artiste* écrit au début des années cinquante. Il récidivera avec la musique instrumentale, le temps d'une face de ce quadruple album en ajoutant *Le chant du Hibou*. C'est en 1991 que sa passion pour Rimbaud l'amènera à reprendre une œuvre entamée dans les années soixante : la lecture et la mise en forme du long poème *Une saison en enfer.*

I. L'opéra du Pauvre

Jamais une œuvre de Ferré n'aura tenu une place semblable à celle de *L'opéra du pauvre*. « Dévoilée » en 1983, il s'agit en fait d'une œuvre remaniée datant de 1956 : *La Nuit*. Nous verrons ici en quoi cette œuvre a été modifiée, et dans quels contextes.

1. Contexte et création : une première version

C'est en 1956, que Ferré fait la rencontre du metteur en scène Roland Petit et de Zizi Jeanmaire. À ce moment-là, il vient de diriger *La Chanson Du Mal Aimé* pour la première fois deux années auparavant, et il s'apprête à l'enregistrer l'année suivante. S'il s'est déjà essayé à des messes, un oratorio (*La chanson du Mal Aimé*), un récit lyrique (*De sacs et de cordes*), et une symphonie (*La symphonie interrompue*), la rencontre avec le metteur en scène le poussera à écrire un « ballet ». Petit lui passe donc commande : il s'agira bien d'un Ballet dans lequel il est demandé que l'on puisse chanter et aussi jouer la comédie. Dans un premier temps, Ferré rédige le texte de *La nuit* en cinq tableaux. Petit apprécie le texte, Ferré le met en musique sur des bandes magnétiques.

Jacques Layani a récemment retrouvé quelques éléments concernant *La nuit*, mais n'a pu restituer la distribution exacte. Selon lui, les costumes sont de Pierre Pothier. La direction musicale n'est pas assurée par Ferré mais Jacques Bazire, et le maître de Ballet est Gérard Mulys[22]. Il relate le malaise causé par l'œuvre :

> « Hélas, si, le jour de la couturière, tout le monde pleure d'émotion, l'acceuil fait au spectacle, après la générale est catastrophique. Dans ce Ballet pas comme les autres, on ne danse pas suffisamment, c'est ce qui ressort de la presse. Les critiques spécialisés trouvent qu'on y chante et qu'on y parle beaucoup trop. C'est l'échec. »[23]

Ferré a-t-il vu trop grand ? Pensait-il pouvoir écrire un ballet sans fausses notes ? Le critique de *Combat* écrit : « Le résultat est consternant », tandis que le *Figaro* relate que :

> « Cette *Nuit* est la quintessence de la poésie symboliste de quatre sous dévalués, du snobisme, de la pauvreté du néant. »[24]

[22] LAYANI, Jacques, *Les chemins de Léo Ferré*, Saint Cyr sur Loire, Éditions Christian Pirot, 2005, p 132.
[23] Ibidem.
[24] *Le Figaro*, article du 1er octobre 1956, auteur non identifié.

La presse n'aime pas, d'autant plus que Zizi Jeanmaire, malade, annule plusieurs représentations. Il est demandé à Ferré de couper plusieurs passages afin de raccourcir l'œuvre, mais il refuse catégoriquement. Il dira à Petit cette phrase qu'il répéta souvent lors de ses interview : « Stravinsky coupe ! Je ne suis pas Stravinsky et vous n'êtes pas Diaghilev. »

On voit une démarche similaire à la fois où Ferré souhaita que son nom soit supprimé du générique du film produit pour Carbonnage de France car sa musique et son dialogue avaient été coupés. Il y a un réel désir chez le compositeur de respecter son œuvre dans son intégralité. Dans cette démarche, on peut voir une manière savante de penser l'art musical.

Le Ballet *La Nuit* est donc supprimé, Ferré interdisant que son œuvre soit coupée. Le texte intégral est toutefois publié aux Éditions de La table Ronde la même année, mais ne porte pas la mention de ballet. Il est sous-titré : « Feuilleton lyrique de Léo Ferré ». Nous verrons plus tard que cette appellation de « feuilleton lyrique » n'est pas anodine et qu'elle peut se justifier. Le livre mentionne la collaboration de Madeleine Ferré, sa seconde épouse. Il y a donc deux choses qui vont dès lors justifier l'abandon de l'œuvre mais sa refonte totale en 1983 sous le titre *L'opéra du pauvre*. Tout d'abord la forme à adopter mais le fait que Ferré ne souhaite pas reprendre des œuvres dans lesquelles sa seconde femme Madeleine a participé.

Toutefois, Ferré enregistre un texte extrait du ballet : *Les copains de la neuille.* Il l'enregistre à deux reprises notamment sur le 33-tours de Madeleine Ferré *Poètes vos papiers*[25] et cela la même année, comme s'il voulait obtenir une revanche de cet échec tout comme il le fera avec *La Chanson Du Mal Aimé*. Cela nous amène à penser que les œuvres tiennent vraiment à coeur à Ferré ce qui suggère qu'elle possèdent une valeur riche à ses yeux. Plus que de simples essais elles semblent être plus précieuses que ses chansons qu'il n'hésitera pas à remanier à l'inverse des ces œuvres de plus grande ampleur.

[25] FERRÉ, Madeleine, *Poètes vos papiers*, CD Columbia, 4758232, 1956.

2. L'opéra du Pauvre, sur les traces de La Nuit

Ferré parle de manière simple de *L'opéra du Pauvre* :

« J'ai repris *La Nuit* et je l'ai rallongé »[26]

L'enregistrement de l'œuvre a lieu en 1983 sur quatre 33-tours (deux CD), et dure deux heures et quinze minutes.

Lors de la refonte de *La nuit* en *L'opéra du Pauvre*, le disque stipulera une note visant à la non-réalisation de l'œuvre sur scène :

« La mise en scène de *L'opéra du Pauvre* n'est pas à envisager, ni au théâtre, ni au cinématographe. Dans le cas où l'auteur changerait d'idée, un jour ou une Nuit, il est singulièrement rappelé au metteur en scène éventuel, qu'il n'en pourra absolument rien changer de l'esprit et de la forme. A bon entendeur, salut ! »

Cette note se rapporte directement à la mauvaise expérience vécue avec Roland Petit en 1956. Elle montre en quoi l'artiste reste fidèle à l'idée du respect de l'œuvre, vingt-sept années plus tard. Il faut aussi relever que quasiment personne ne connaît *La nuit*, si ce n'est à travers la version du livre de 1956. Les modifications nombreuses ne permettent pas à tous les auditeurs de comprendre immédiatement de quoi il s'agit lors de la sortie de *L'opéra du Pauvre* en 1983. Toutefois, dans la phrase « Dans le cas où l'auteur changerait d'idée, un jour ou une Nuit », Léo Ferré met une majuscule au mot « Nuit » mais pas à « jour », ce qui renvoie au nom initial de l'œuvre. *L'opéra du Pauvre* a cependant été représenté le 29 mars 1989 au Théâtre municipal de Castre par le metteur en scène Franck Ramon, et à l'automne 1990 au Théâtre Libertaire de Paris, sans que l'œuvre ne soit modifiée. Nous étudierons plus loin la structure des deux versions, et verrons en quoi elles diffèrent.

[26] FERRÉ, Léo, *Une nuit avec Léo Ferré*, France-Culture, 1988.

Il serait intéressant de se pencher sur la notion de l'opéra, afin de comprendre comment un ballet a pu se transformer en ce genre, si toutefois cela est réussi. L'œuvre originale est modifiée, les cinq tableaux sont réduits à trois :

1. La salle d'audience
2. Le bar discothèque
3. la salle d'audience

Les trois tableaux sont conclus par un Final et un Épilogue d'une quinzaine de minutes. Si nous revenons sur la définition du mot « opéra », voici ce que le Robert indique :

« Opéra : Poème, ouvrage dramatique mis en musique, dépourvu de dialogues parlés, qui est composé de récitatifs, d'airs avec accompagnement d'orchestre (Cf. Drame Lyrique) »

À l'écoute de *L'opéra du Pauvre*, un premier problème se pose. Ferré a enchevêtré ses musiques de longs dialogues. Il ne s'agirait donc pas d'un opéra même ? L'œuvre semble aussi ressembler à *De sacs et de cordes*, qu'il avait nommé « Récit lyrique », or le livre de 1956, traitait *La Nuit* comme étant un « Feuilleton lyrique ». En cela nous pourrions plutôt justifier *L'opéra du Pauvre* en tant que tel. Il y a donc une ambiguïté sur les styles chez le compositeur.

Le disque de *L'opéra du Pauvre* indique également un synopsis qui pourrait nous mettre sur la voie :

« La Nuit soupçonnée d'avoir supprimé la dame « OMBRE » est amenée devant le juge d'instruction et aux fins d'inculpation de meurtre. Elle ne peut répondre qu'en présence de son avocat, le Hibou, bien sûr…

Il y a plusieurs témoins à charge qui affirment avoir vu la dame NUIT supprimer la Dame OMBRE, juste comme le soleil se couchait- entre chien et loup- L'ennui pour l'instruction est qu'on ne trouve pas la disparue – morte ou vive – et qu'on ne peut faire supporter à la Nuit que des présomptions, très lourdes certes, mais insuffisantes.

Les témoins à décharge viennent, nombreux, dire tout le bien que leur fait la Dame Nuit et ce sont eux qui finalement l'emporteront, au petit jour, dès que le soleil pointera et que l'ombre

réapparaîtra s'enfuyant avec eux…empaillés comme des hiboux…sur les derniers mots du Corbeau, Juge et Président… »[27]

Partant de ces éléments, on se doit de revenir vers la définition de l'opéra. Le synopsis se référant à un drame, et le livre de *La Nuit* paru en 1956 évoquant un feuilleton lyrique, on se doit de penser au « drame lyrique ».

L'opéra du Pauvre s'apparenterait donc plus à un drame lyrique qu'à un opéra. Cependant on pourrait rattacher cette œuvre à des Opéras contemporains. Il est difficile de placer les œuvres de Léo Ferré dans un contexte bien particulier pour la simple raison qu'il est ambiguë. Déjà *La Chanson Du Mal Aimé* posait problème, en cela qu'il était qualifié d'oratorio bien qu'il n'eût pas de caractère religieux.

3. Structures et modifications d'une œuvre

L'opéra du Pauvre, s'apparentant plus à un récit ou feuilleton lyrique qu'à un opéra même, nous tenterons ici de proposer une structure de l'œuvre en montrant ensuite quelles différences ont été apportées par rapport à *La Nuit.* Les tableaux ci-dessous monteront en quoi, Ferré a mélangé à nouveau des chansons avec ses dialogues comme il l'avait fait en 1951 pour *De sacs et de cordes*. Ce genre de démarche caractérise bien le rapport évident entre les années cinquante et soixante-dix. Cela montre que Ferré est bel et bien revenu à la composition d'œuvres plus savantes.

Les tableaux ci-dessous ont pour but de proposer une organisation de *L'opéra du pauvre*. L'œuvre étant très conséquente, il est donc plus simple de relever les éléments dans leur intégralité à l'aide de ce tableau afin de voir de quelle manière Ferré associe le texte aux chansons. Nous verrons en quoi une œuvre d'une telle envergure peut être le résultat de petits éléments associés.

[27] FERRÉ, Léo, note in *L'opéra du pauvre*, CD EPM, FDC 21064, 1983.

Le minutage proposé ici correspond à la publication en CD chez EPM portant la référence FDC 2 1064 puisque les éditions *La Mémoire et la mer* n'a pas pu l'entreprendre pour des raisons de droits.

TABLEAU 1 « la salle d'audience » 44'58

Minutage	**Genre**	**Titres ou Style**	**Éléments**
00'00 - 01'28	Introduction		Sifflement + Loups et Cigales
01'28 – 05'49	Voix parlée sur Orchestre		Ensemble de cordes (1 violon soliste) Thème sous forme de marche
05'49 – 06'20	Solo		Hautbois qui symbolise le Chat (référence à Pierre et le Loup ?)
06'20 – 06'40	Marche Funèbre		Double Voix
06'40 – 07'01	Orchestre Trompette	Mélodie de Trompette	Double Voix, annonce du Président.
07'01 – 07'18	Tambour	Militaire	Annonce le Coq « Avocat »
07'18 – 09'40			Ambiance et Applaudissements : Chansons de *La nuit*
09'40 – 14'09	Chanson	« Nuit Putain »	Deux Ruptures à 13'34 et 14'00
14'09 – 19'19	Voix	Style jazz	Musique de *La Poisse*
19'19 – 20'34	Musique Saccadée	Style jazzy et saccadé	Poème *La Sorgue*
20'35 – 21'45	Ruptures et Voix parlée		Ruptures entre voix, trompettes et bruits de fond
21'45 – 22'30	Intro Tambour puis voix parlée	Style Militaire	Coq qui crie trois fois
22'30 – 22'45	Voix parlée		
22'45 – 23'31	Orchestre	Style Baroque	Voix doublée sur l'orchestre
23'31 – 24'10	Voix		Suite du jugement
24'10 - 25'15	Chanson	« Le jazz est mon ennui »	Annonce le *Tango Guatemala*
25'15 – 25'40	Voix multiples		« JUGEONS LA » ; « LA NUIT » Trois fois
25'40 – 26'34	Voix parlée		Bruitage de foule
26'34 – 27' 34	Orchestre		Degrés I- IV et V
27'24 – 27'35	Tambour et voix		« BRULONS LA »

	doublés		
27’35 – 27’57	Voix		Clarinette et hautbois
28’02 – 28’34	Voix sur Bruitage		Bruitage de foule
28’34 – 33’27		Orchestre de Style Romantique	Tierces picardes. Apparition du greffier (miaulement de chat)
33’27 – 34’05	Thème et voix doublée		Solo de violon et Piano avec l’orchestre
33’05- 34’40	Musique	Bourdon	Harpe/Cuivres/Bois et accords en pédale à la basse
34’40 – 35’30	Voix sur Bruitage		Foule et clin d’œil à *Carmen* de Bizet
35’30 – 37’26	Chanson	*La baleine bleue*	Harpe et Violons
37’25 – 37’55	Voix sur Bruitage		« Ou Ou »
37’55 – 41’30	Chanson	*On ne lis pas le vent*	Chansonnette à 2 voix
41’30 – 42’55	Orchestre		3 voix
42’55 – 44’40	Percussions Voix	Voix criée	Rappel *Vitrines* et *T’es rock Coco*
44’40 – 44’58	Voix	Patch avec Bruitage	Bruitage émeute lorsqu’on lève l’audience

TABLEAU 2 « Le bar Discothèque » 32’55

Minutage	**Genre**	**Titre ou Style**	**Éléments**
00’00 – 01’14	Voix		Bruitage Foule et Applaudissements
01’14 – 03’18	Voix		Bistrot avec musique *La zizique*
03’18 – 08’12	Chanson	*Vers toi*	
08’12 – 11’37	Alternance		Phrases du premier couplet de *Les copains de la neuille*
11’37 – 11’51	Voix		« Taxi » en Gauche/Droite
11’51 – 12’23	Voix et Bruitages		Klaxons et taxis
	COUPURE	2 SECONDES	
12’29 – 13’50	CHANSON	*Le Tango Guatemala*	
13’50 – 14’17	Voix		Discours A Capella sur Réverbération

14’17 – 15’22	Voix		Ajout d’Harpe et Violon
15’22 – 18’45	CHANSON	*Miseria*	
18’45 – 18’58	Voix		Conclusion MISERIA
18’58 – 21’53	Texte	Musique style jazz	Même rythmique que *Dieu est Nègre*
21’53 – 22’21	Voix	2 Putains entendues	La Cour, Bruitage de foule
22’21 – 27’19	Voix sur orchestre		Même musique que Acte I « 26’34 – 27’24 » ajoutée de Percussions, avec aussi le même miaulement.
27’19 – 27’44	Voix		La Cour : Bruitages de la Foule
27’44 – 32’55	Voix et instruments		Alternance orchestre et voix parlée

TABLEAU 3 : « La salle d’Audience »

Minutage	**Genre**	**Titre ou Style**	**Éléments**
00’00 – 02’40	Voix		La Cour : Bruitage de foule
02’40 – 03’29	Chanson	*White label*	
03’29 – 04’10	Voix sur Orchestre Percussif		Rythme Saccadé, Batterie et orchestre en 5/4
04’10 – 04’22	Voix		
04’22 – 05’01	« Une allumeuse de bougie »		
05’01 – 05’14	TRANSITION		Piano et Cuivres
05’14 – 05’53	Voix		Orchestre
05’53 – 11’30	Voix confondue dans Bruitage caché		Silence après l’annonce de la Mort, foule brumeuse apparaissant dans l’écho.
11’30 – 13’22	Silence		Foule et Silence
13’22 – 18’18	Chanson	*Je vous attends*	
18’18 – 19’20	2 Voix		La Cour : foule discrète
	2 SECONDES		
19’22 – 20’33	Voix sur Orchestre		Voix parlées
20’46 – 22’24	Chanson	*Tu n’étais que la nuit*	
22’24 – 22’30	Voix		Voix a capella
22’30 – 22’39	Orchestre		Cordes Glissées, Hautbois

22’39 – 23’04	Voix		Bruitage : La Cour
23’04 – 27’11	Voix sur thème		Bruitages de baleines + Eau + Piano
27’11 – 27’15	TRANSITION		
27’15 – 28’38	Voix		Bruitage : La Cour – fade in
28’38 – 32’41	Chanson	*La chemise rouge*	
32’41 – 33’07	Voix sur Orchestre et Piano		Bruitage : La Cour
33’07 – 33’45	Voix		Bruitage : La Cour et voix :BRULONS LA.
33’45 – 34’08	Voix		2 Voix – « Je suis une inflammable » et « À Mort »
24’08 – 34’45	Chanson	*Les copains de la neuille*	Deuxième couplet
34’45 – 36’30	Voix		Voix du Juge sur un effet Stéréo balançant de Gauche à Droite
36’30 – 37’26	Voix sur Orchestre	Style Blues	Trompettes
37’26 – 37’44	Voix		3 fois « Vous connaissez cette femme ? » et Coq
34’44 – 39 18	Voix parlée		
	3 SECONDES		
39’21 – 40’36	Voix sur Orchestre		Un cri de Coq
40’36 – 40’39			Deuxième cri de Coq
40’39 – 41’33	Chanson	*Les copains de la neuille*	Troisième Couplet et Final avec le troisième cri du coq.

L’épilogue qui suit les trois tableaux est organisé en trois parties, il n’est donc pas nécessaire d’établir un tableau. Son organisation est simple :

00’00 – 00’23 : Introduction avec un dialogue

00’23 – 4’12 Suite du dialogue avec Orchestre et Piano

04’12 – FIN : Dialogue sur Percussion (incluant des extraits de textes de « Marie Jeanne » et « Métamec ».

La structure de *La Nuit* est très différente de celle de *L'opéra du Pauvre*. Elle ne s'organise pas autour de la structure de l'opéra (trois actes et un épilogue) mais bel et bien sous forme de feuilletons.

1. Introduction : Les copains de la neuille
2. Premier tableau
3. Deuxième tableau (très court)
4. Troisième tableau
5. Quatrième tableau
6. Cinquième tableau
7. Final : Les copains de la neuille

Un des éléments qui caractérise le « rallongement » d'une œuvre à l'autre est la chanson *Les copains de la neuille*. Tandis qu'elle sert uniquement d'introduction et de conclusion à *La Nuit*, elle s'enchevêtre de manière récurrente dans *L'opéra du pauvre* comme un thème à part entière. Le premier tableau de *La Nuit* concorde facilement avec celui de *L'opéra du Pauvre*, on y retrouve les chansons : *Nuit Putain, Le jazz est mon ennui, On ne lit pas le vent* ainsi que le poème *La Sorgue*. Il semblerait que Léo Ferré ait juste modifié légèrement son texte qu'il a augmenté mais la structure reste relativement la même. Le deuxième tableau de *La Nuit* ne concorde plus avec *L'opéra du Pauvre*, la situation géographique étant le Bar Bac, lieu où Ferré a rencontré sa deuxième épouse, on comprend qu'il ait souhaité changer ce passage. Le troisième et quatrième tableau de *La Nuit* rejoignent le deuxième de *L'opéra du Pauvre* avec notamment *Le tango Josaphat* qui deviendra *Le tango Guatemala*. Le cinquième tableau quant à lui propose les « cocorico » par trois dans les deux œuvres et la chanson *Je n'étais que la nuit.*

La Nuit se révèle donc être purement une ébauche de ce qui deviendra plus tard *L'opéra du Pauvre*. Le texte du second opus se révèle bien plus conséquent que le premier. C'est cependant tout un héritage culturel qui s'y retrouve. Il est difficile de pouvoir en faire une analyse approfondie pour la simple raison que la musique de *La Nuit* n'a pas été rendue publique à ce jour. S'agissant d'un feuilleton lyrique, on présume que les chansons en font les grandes lignes et qu'elles ont

sûrement gardé les mêmes musiques. Il faut voir en *La nuit*, une démarche similaire à *De sacs et de cordes.*

4. L'opéra du pauvre : Un héritage poétique et culturel

Outre le champ lexical de la musique qui demeure omniprésent, l'oeuvre contient, tout comme l'ensemble de l'œuvre de Ferré, de nombreuses citations de ses chansons et autres connotations culturelles. Il faut relever que Ferré chantera souvent en public des chansons extraites de cette œuvre comme Le *tango Guatemala, La chemise rouge ou Je vous attends.* Les deux premiers titres seront repris notamment pour l'enregistrement public au Théâtre des Champs-Élysées en 1984.[28]

En utilisant le poème *Das Kapital*, Ferré reprend une partie du recueil *Poètes vos papiers.* Ce poème deviendra *Paris je ne t'aime plus*. l'œuvre reprend beaucoup d'éléments de la période Odéon des années cinquante, tout simplement parce que *La Nuit* date de cette époque ; mais cela traduit une appartenance de Ferré à cette période en 1983. C'est très important car cela montre en quoi il attache de l'importance à ses œuvres des débuts. Comme s'il écartait les années Barclay, c'est-à-dire les années constituées uniquement de chansons.

Le champ sémantique de la musique est à nouveau très étendu dans l'œuvre, et les clins d'œil aux œuvres savantes ne se comptent plus. Parmi les plus révélatrices sont ceux envers Bizet et Apollinaire, et de manière textuelle :

La nuit est enfant d'Anarchie se réfère de manière évidente à « L'amour est enfant de Bohème », phrase devenue culte et extraite de l'opéra *Carmen* [29]

Dans le troisième acte, « J'ai cueilli ce brin de Bruyère » fait référence à *L'Adieu* d'Apollinaire, que Ferré a mis en musique en 1971.

[28] FERRÉ, Léo, *Au Théâtre des Champs-Élysées*, DVD La mémoire et la mer, 10101, 1984.
[29] BIZET, Georges, *Carmen*, opéra en quatre actes.

Il ne fait plus aucun doute que *L'opéra du Pauvre*, tout comme *La Nuit*, revêtent une forme similaire à *De sacs et de Cordes* qui enchevêtrait déjà des chansons et des textes lyriques de Ferré. Il s'agit en fait d'une œuvre qui est composée d'un texte, d'où sont extraites des chansons pour la plupart déjà existantes. Il est étonnant de voir comment le compositeur réemploie de manière indépendante des textes où des musiques. Le texte de *Les copains de la neuille* y est intégralement proposé, mais de manière parsemée. Nous avons vu également vu qu'il utilise la musique de *La Poisse et La zizique* tout en employant un autre texte parlé. On peut alors comprendre en quoi le ballet *La Nuit*, proposé initialement en 1956, a pu déconcerter le public, car le texte était déjà conséquent. La version de 1983, ici proposée sous le titre *de L'opéra du Pauvre*, semble être très ample. Il est parfois difficile d'en dégager les différentes articulations, et le texte est avantagé par rapport à la musique.

II. De l'œuvre « classique » à l'opus « atypique »

Nous avons déjà suggéré à plusieurs reprises la complexité de l'œuvre de Ferré, qui dans son ensemble tend à se diriger vers un seul but : l'accès pour tous à la musique. Le mélange de la musique « légère » et la musique « savante », bien que quasi omniprésente, va tout de même le pousser à se diriger vers d'autres horizons. En 1982, la publication de l'album : *Ludwig, L'imaginaire, Le bateau ivre* se révèle comme une œuvre très atypique, constituée de chansons, mais qui s'articule autour de thèmes. Avec *Le Chant du Hibou*, le compositeur revient en 1983 vers une forme très classique dans la composition, comme il l'a fait en 1954 avec *La Symphonie Interrompue*, à cette différence près qu'il respectera, cette fois-ci, les codes traditionnels de la composition classique dans son harmonie et sa structuration. Il est étonnant de voir comment Ferré s'adonne à une œuvre diamétralement opposée en 1992, à savoir, la lecture et l'organisation du long poème *Une saison en enfer* de Rimbaud.

1. Ludwig, L'imaginaire, Le Bateau Ivre

Enregistré en seulement deux semaines, l'album publié en 1982 apparaît comme une œuvre entièrement à l'image de Ferré et cela à plusieurs titres. L'album est brodé autour de trois thématiques : *Ludwig*, qui révèle une fois pour toute la préférence du compositeur pour Beethoven ; *L'imaginaire*, qui se réfère à la poésie surréaliste ; *Le Bateau Ivre*, qui revient vers Arthur Rimbaud, le poète le plus récurrent dans son œuvre. C'est aussi le seul album a employer à cette époque des mélodies et des textes existants bien plus tôt. Il y présente notamment des extraits musicaux de *La Symphonie Interrompue* et *L'albatros.* Il oriente par ailleurs la voix vers un genre musical inattendu de la part de Ferré : la musique contemporaine. Jusqu'ici, le compositeur n'avait fait que suggérer cette musique, notamment dans sa démarche de non-directionnalité, dans les œuvres comme *La Symphonie Interrompue* et *La Chanson du Mal Aimé*. L'album présenté ici est sorti à l'époque sous forme de triple 33-tours, et se présente plus comme une œuvre sérieuse que comme un album ordinaire. Beaucoup diront de la période « toscane » qu'elle frise la folie des grandeurs et qu'elle se montre musicalement prétentieuse. Il faut aussi remarquer que Ferré n'entend pas faire de la « chanson » mais bien de la « musique ». Il y a un malaise à écouter Ferré dans les années soixante-dix et quatre-vingt car on aurait tendance à attendre l'œuvre de l'auteur de chanson. François Dacla, alors directeur artistique chez RCA, à l'époque de la sortie du disque suggère aujourd'hui ce malaise :

> « Le triple album de Beethoven/Rimbaud s'avérait beaucoup plus difficile à commercialiser ».[30]

Il est vrai que ce disque peut avoir posé problème pour sa commercialisation dans le sens où non seulement, il est triple, mais présente des titres qui prennent une dimension qui sont aux antipodes de la chanson française dont Ferré est l'un des acteurs principaux. Hormis les trois titres que nous étudierons ici, les autres ne constituent qu'un certain remplissage, une harmonie et un genre que nous avons déjà étudiés auparavant. Nous n'étudierons pas leur structure, bien que les quatre titres : *La marge, Un jean's ou deux….aujourd'hui !*

[30] DACLA, François, in CHORUS, *Spécial Léo Ferré*, Brézolles, Éditions du verbe 2003, p.34.

et Ta source, utilisent la guitare flamenca de Toti Soler et apporte une touche de musique légère qui vient compléter la polyvalence d'un tel album. L'album met l'accent sur la balance déséquilibrée entre la chanson et la musique classique chez Ferré. On pourrait se demander si le compositeur a intentionnellement mélangé les genres sans réellement savoir sous quelle forme les titres allaient se manifester au final.

a/ Ludwig

Nous avons parlé auparavant de l'origine de ce texte, qui se réfère à un souvenir du compositeur qui dans son enfance a vu la mer en pensant à Beethoven. La moquerie de son professeur et de ses camarades face à son aveu a conduit Ferré à écrire ce texte. S'il a déjà repris l'ouverture du *Corolian* de son maître à penser auparavant, il faut beaucoup d'audace pour diriger l'ouverture d'*Egmont* en y apposant sa voix. Nous reproduisons en annexe l'intégralité du texte, qui permettra un éclaircissement plus précis au sujet de Beethoven.

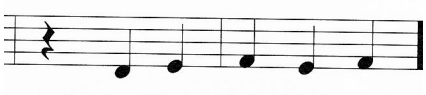
Il faut signaler, ici, une démarche unique chez Ferré. Le compositeur avait pris pour habitude de mettre en musique des poètes. En ajoutant du texte sur une musique de Beethoven, c'est exactement la démarche inverse qu'il effectue. L'ensemble du texte constitue une personnification de l'auteur en l'ouverture d'*Egmont* : cela nous ramène à ce que nous avions relevé auparavant quant aux positions de Ferré entre le compositeur et le chef d'orchestre. À travers cette démarche de la personnification, il revient à ce qu'il signifiait à son orchestre : « Si vous n'êtes pas Beethoven, vous ne pouvez pas jouer Beethoven ».

À cela s'ajoute une interrogation : si l'interprète s'identifie au compositeur, comment faut-il considérer son art ? Par la personnification, Ferré confirme les positions qu'il développait notamment dans son texte *Réflexions d'un artiste mineur.* Il y met l'accent sur le problème de l'art « mineur » et « majeur », de la mise en musique des poèmes, de la différence entre la musique destinée à la chanson et celle arrangée de manière symphonique. Le milieu de la musique classique a toujours mis en avant le nom du compositeur avant celui de l'interprète, non seulement sur les disques mais aussi sur les affiches et les programmes. Le milieu de la chanson, pour sa part, communique à travers le nom de l'interprète, et préfère indiquer les noms des auteurs et des compositeurs au

moyen de discrètes parenthèses, quand ils ne sont pas absents. C'est en cela que la démarche de Ferré se révèle différente. Le titre de l'album *Ludwig, L'imaginaire, Le Bateau ivre*, indique à la fois le nom de Beethoven et celui de Rimbaud. Si l'on reprend les œuvres mises en musique par Ferré, on s'aperçoit que les noms des poètes et des compositeurs cohabitent toujours avec le sien. On peut voir en cela le caractère exceptionnel de Ferré, qui ne se produit pas comme un auteur-compositeur-interprète ordinaire.

b/ L'imaginaire

L'imaginaire constitue l'œuvre la plus surprenante de Ferré, car il touche à la musique contemporaine non seulement par la rupture de directionnalité qu'il opère mais aussi à travers le thème récurrent qu'il contient et qui n'a de cesse d'être répété en montant systématiquement d'un ton. On reconnaît le début du thème de la chanson *À une chanteuse morte.*



Non seulement ce thème est sans cesse employé dans un ensemble instrumental constitué d'orgue, de percussions et de xylophone, mais on y trouve des mélodies, des harmonies sans réelle tonalité. La tension ainsi créée rappelle parfois les ambiances proposées dans la musique contemporaine italienne. Ferré cite à nouveau la musique dodécaphonique en utilisant, à 17' 38", son jeu de mots « dodécacophonique ». Tout en renouant avec la diction d'*Il n'y a plus rien*, Léo Ferré se rapproche pourtant de *Le Chien*. Au sujet de la non-directionnalité de cette œuvre, il faut relever également que Ferré cite Apollinaire et un extrait de *La chanson du Mal Aimé* à 1' 56" : « Un soir de demi-brume à Londres ». Curieusement, il choisit de citer une œuvre dans laquelle il s'était déjà rapproché de la méthode contemporaine. S'il dénonce le dodécaphonisme, la rupture de la directionnalité est bien là, et nous ne sommes pas si loin de l'atonalisme libre. Cela montre en quoi le compositeur n'est certainement pas aussi hermétique à cette musique. Le tableau ci-dessous a pour but de mettre en évidence la

récurrence du thème dans sa montée par tons, ainsi que les éléments contemporains qui constituent *L'Imaginaire.*

Minutage	**Instrumentation**	**Genre/Thèmes**
0'00- 2'29	Gong - Percussions	Rupture de directionnalité
02'29 - 02'29	Montée par ton	*À une chanteuse morte*
02'55 - 03'07	Xylophone, Orgue en nappes	Rupture de directionnalité
03'07 - 03'44	Gong	
03'44 - 07'08	Orgue, Pecussions	Caractère religieux
07'08 - 09'00	Xylophone, Percusions	Rupture de directionnalité
09'00 -10'29	Montée par ton	*À une chanteuse morte*
10'29 -11'28	Guitare « Toti Soler »	Ballade Flamenca
11'28 -12'08	Montée par ton	*À une chanteuse morte*
12'08 -13'13	Guitare « Toti Soler »	Type Flamenco
13'13 -14'00	Montée par ton avec orgue	*À une chanteuse morte*
14'00 -14'25	Notes tenues à l'orgue	Rupture de directionnalité
14'25 -14'56	Percussions saccadées	Rupture de directionnalité
14'56 -16'37	Quarte augmentée	
16'38 -17'38	Percussion, Orgue	Rupture de directionnalité
17'38 -18'49	Percussion, Orgue	Atonal libre
18'54 - FIN	Guitare « Toti Soler »	Type Flamenco

c/ Le bateau ivre

Après avoir enregistré sur un même album l'ouverture *Corolian* Beethoven et s'être rapproché de la musique contemporaine, Ferré s'emploie à réciter Rimbaud sur une musique de plus de treize minutes. Bien qu'il utilise à nouveau la technique de l'enregistrement multipiste pour apposer deux voix (la seconde servant d'écho ou de doublage), l'œuvre est relativement classique. Alain Raemackers a raison de souligner ceci :

« Ce poème a été réalisé sur une musique écrite en 1971 pour les besoins d'un film de Jean-Pierre Mocky « L'albatros ». le réalisateur n'avait finalement conservé pour son film que quelques minutes de musique. Dix ans plus tard, alors que Léo Ferré relisait le poème de Rimbaud, cette musique, qui dormait dans les tiroirs, s'est imposée à lui comme une évidence. »[31]

On peut remarquer que le compositeur « récupère » déjà de nombreuses musiques non utilisées à partir de 1977. Peut-être cherche-t-il à publier des œuvres refusées, comme il le fera en transformant le Ballet *La nuit* en *L'Opéra du Pauvre* l'année suivante ? S'il s'agit de musique récupérée, *Le Bateau Ivre* ne se limite pas à un seul thème. Le tableau ci-dessous permettra de voir en quoi l'œuvre est divisée en parties distinctes, elles-mêmes subdivisées en plusieurs parties. À l'inverse de nombreuses autres chansons orchestrées, ce n'est pas uniquement dans l'arrangement que nous trouverons la diversité, mais bien dans des « styles » et « mélodies » différentes, ce qui provoque également une forte rupture de la directionnalité. Nous nous référons ici au minutage de l'édition CD 10007/8, La mémoire et la mer.

Minutage	**Instrumentations**	**Thèmes/Genre**
00'00 - 01'54	**Première Partie**	**STYLE ROMANTIQUE**
00'00 - 00'06	Percussions	Ouverture
00'06 - 00'19	Rythme saccadé aux cordes	Pose la situation initiale du texte
00'19 - 00'58	Cordes et Xylophones	Longues Nappes sur l'accord *fa* mineur 9 avant modulation
00'58 - 01'49	Orchestre Symphonique	Harmonie Romantique
01'49 - 01'54	Cuivre	Tension harmonique et harmonique
01'54 - 03'04	**Deuxième Partie**	**STYLE NEO ROMANTIQUE**
01'54 - 02'21	Orchestre	Style valse : rappelle *La Chanson Du Mal Aimé* (couplet 5, vers 4 et 5)

[31] RAEMACKERS, Alain, note in FERRÉ, Léo, *Ludwig, L'imaginaire, Le bateau ivre*, CD La mémoire et la mer, 10007/8, 1982.

02’21 - 02’39	Voix féminine en fond	
02’39 - 03’04	Orchestre	Rupture et harmonie dissonante rappelant Igor Stravinsky[32]
03’04 - 04’26	**Troisième Partie**	**Arrangement percussif**
04’26 - 05’13	**Quatrième partie (Orchestre)**	**Écriture Vertical**
05’13 - 08’42	**Cinquième Partie**	**Style Chanson Symphonique**
05’13 - 06’05	Piano/Orchestre	Style syncopé avec Thème (Cordes)
06’05 - 07’02	Orchestre et voix en fond	Thème à la voix
07’02 - 07’58	Orchestre et Bois	Thème aux bois
07’58 - 08’42	Orchestre et Cuivres	Thème à la trompette
08’42 - 09’30	Orchestre, Voix et Percussions	Thème à la voix
09’30 - FIN	**Sixième partie**	**Harmonie verticale**
09’30 - 11’05	Orchestre	Dernier Thème à la voix
11’05 - 11’58	Orchestre accentuant les cordes	Harmonie verticale
11’58 - FIN	Orchestre	Rupture

Cette œuvre utilise de nombreux procédés stylistiques de Ferré, qu’il avait employés indépendamment. Cette manière d’y juxtaposer un ensemble de styles en y apposant une non-directionnalité n’est pourtant pas nouvelle. Hormis la cinquième partie, aucune ne s’apparente à une chanson symphonique déployant des couplets récurrents arrangés de différentes manières. Seule cette partie ressemble à l’ensemble des chansons symphoniques de Ferré et quitte un moment la rupture de la directionnalité. Cette méthode avait, comme nous l’avons vu, été employée dans les années cinquante à travers une œuvre : *La Chanson du mal Aimé*. Il est fort probable que le style compositionnel symphonique de Ferré n’ait été entièrement accompli qu’à travers ces deux œuvres. Nous ne voulons pas signifier que les « chansons » arrangées par Ferré ne sont pas accomplies, mais elles mériteraient d’être perçues comme certains Lieder de Wolf ou de Weber. Les

[32] L’harmonie vogue entre de nombreuses septièmes et neuvièmes et rappel étrangement *L’oiseau de feu* de Stravinsky.

autres œuvres de grande envergure de Léo Ferré sont, comme nous l'avons relevé, constituées d'un ensemble de chansons et de fragments de textes souvent existants. Il serait intéressant que l'opéra *La Vie d'artiste,* composé en 1950, soit un jour dévoilé au grand public : cela permettrait de savoir s'il a été écrit dans une démarche compositionnelle entièrement symphonique, où s'il utilise des chansons existant à l'époque.

2. Le Chant du Hibou

On pourrait voir dans *Le Chant du Hibou* une œuvre proche du *Bateau Ivre* et de *La Chanson Du Mal Aimé* à cette exception qu'elle n'appelle pas la vocalité. Il s'agit là d'une œuvre entièrement instrumentale. Nous ne savons pas précisément ce qui amena Ferré à écrire cette sorte de « sonate » mais les archives dévoilent un intérêt à utiliser la huitième face du quadruple album *L'opéra du pauvre.* Un autre élément devrait cependant nous mettre sur la voie : la rencontre musicale entre Ferré et Ivry Gitlis en 1974, où ce dernier avait improvisé deux mélodies de violon superposés pour le titre *Les Étrangers*[33] et qui confirmait non seulement sa volonté d'inclure à la chanson la musique classique. Cette rencontre aura suscité chez le compositeur une volonté d'écrire un concerto pour violon au concertiste. Pour des raisons que nous ne connaissons pas, Ferré n'a jamais officiellement composé cette pièce pour Gitlis et l'on pourrait se demander si *Le Chant du Hibou* n'était pas un partie ou ce projet lui-même.

La Partition du *Chant du Hibou* est déposée le 7 juillet 1983 et indique précisément les termes suivants : « Cadence, aria, passacaille et variations pour violon et orchestre ». Nous pouvons dès lors penser qu'il s'agit du même Concerto car la forme s'y réfère. Constitué de trois mouvements, il se présente comme un concert pour violon et sous une forme sonate. Bien qu'il n'alterne guère les mouvements lents et rapides, ses trois parties rappellent presque une organisation proche de l'époque classique à l'exception que le mouvement le plus long est le dernier. Il était plus fréquent que le premier mouvement soit le plus long, notamment en ce qui concerne Mozart.

[33] FERRÉ, Léo, GITLIS, Ivry, *Les Étrangers* in *L'espoir,* CD Universal, 1974.

Avant de noter les éléments musicaux qui se dégage de cette œuvre, il est intéressant de rappeler la définition même du mot « sonate » :

« Sonate : Pièce instrumentale en plusieurs mouvements, alternativement lents et rapides, destinée à un petit nombre d'exécutants. »

On voit alors que dans la structure que *Le Chant du Hibou* se réfère à la sonate mais moins dans l'alternance des mouvements rapides et lents, bien que la métrique change sensiblement à plusieurs passage. Nous allons voir aussi que les définitions « aria » et « cadence » peuvent se justifier dans l'œuvre. Nous nous référons ici à l'unique référence CD, édité en 1991 pour la firme EPM en ce qui concerne le minutage.

a. Premier mouvement : 0'00-3'50

Le premier mouvement de la pièce est constitué en partie des marches harmoniques (accords de septièmes majeurs et mineurs). Il va s'agir pour Ferré d'évoluer essentiellement sur ces marches à l'aide de cadences constantes. La partie de violon évolue sur chaque accord de manière à résoudre l'harmonie vers sa cadence. Le tableau ci-dessous va nous permettre de mettre en évidence une suite d'accord qui sera transposée en plusieurs tonalités. Mis à part, une transition dont les accords sont au nombre de quatre et que nous indiquons en gras, ceux-ci sont aux nombre de cinq.

sol Majeur 7	*si* Majeur 7	*la* Majeur 7	*la* Majeur 7	*sol* Majeur 7
ré Majeur 7	*do* Majeur 7	*si* b Majeur 7	*la* b Majeur 7	*fa* mineur 7
ré majeur 7	*do* Majeur 7	*si* b Majeur 7	*la* b Majeur 7	*ré* mineur 7
mi mineur 7	*ré* mineur 7	*la* b Majeur 7	*sol* mineur 7	*fa* mineur 7
***mi* b mineur 7**	***sol* b mineur 7**	***la* Majeur 7**	***mi* quinte et sixte**	**Fin de la transition**
ré Majeur 7	*do* majeur 7	*si* b Majeur 7	*la* b Majeur 7	*si* mineur 7

On peut remarquer deux choses. L'ensemble de l'harmonie est constitué d'accords de septième Majeurs à l'exception d'un accord de *mi* quinte et sixte. Le dernier accord est le plus dissonant de ce mouvement : la mélodie du violon créé

un climat de tension sur l'accord de *si* mineur 7, en déployant les notes d'un accord de *sol* bémol 7.

b. Deuxième Mouvement – 3'50"- 7'48"

Le deuxième mouvement dans *Le Chant du Hibou* se réfère entièrement à la musique classique puisqu'il propose directement une forme sonate. Le premier thème A est développé de 3' 50" à 5' 13" dans un style harmonique constitué essentiellement de retards. Le développement B est assez court (entre 5'13" et 6'15"), tandis que le thème A revient avec une légère variante dans l'harmonie entre 6'15" et 7'48". Il s'agit là d'une forme sonate. Nous avions auparavant dit que l'œuvre en elle-même s'apparentait à un concert en forme sonate. Par ce deuxième mouvement, on peut s'apercevoir qu'il y a sonate dans la sonate, comme cela fut le cas parfois chez Beethoven. Jamais Ferré ne s'est montré aussi proche d'une démarche « classique » dans sa musique. À travers ce mouvement il montre en quoi son œuvre est influencée directement par l'époque classique et romantique . Dès lors le milieu de la chanson est entièrement écarté. S'il avait utilisé la musique classique pour *La chanson du Mal Aimé*, celle-ci demeurait néanmoins vocale et adaptable en formation réduite et similaire à la chanson. Dans l'album *Ferré Muet*, les orchestrations se référaient directement à des chansons existantes. Dès lors cette œuvre propose une démarche entièrement vouée à la musique dite « classique ». Jamais aucune œuvre de Ferré ne sera entièrement composée dans cette optique.

c. Troisième Mouvement : 7'48"-20'58"

Bien qu'étant le plus long, le troisième mouvement de la pièce semble être plus libre que les deux premiers. Il semble se déployer en trois parties où aucun thème ne semble en ressortir. Le mouvement semble évoluer à travers l'intensité de l'arrangement : de 7'48" à 8'38", seuls les instruments graves jouent tandis que les cordes aigues les rejoignent ensuite. Le changement de métrique et de la mélodie n'est entamé qu'à partir de 15' 45", rappelant un style proche de Ravel, voir Stravinsky, car il est également dissonant. Le mouvement rapide n'est alors suggéré qu'au final à 18' 26". Ce dernier mouvement est intéressant car il est le

seul à ne pas se référer à un procédé typiquement ancien. Ferré semble se rapprocher à nouveau de la modernité.

3. Une saison en enfer

Il faut remarquer qu'*Une saison en enfer* est la troisième œuvre de Ferré avec *La chanson du Mal Aimé* d'Apollinaire et *Le Bateau Ivre* de Rimbaud à être entièrement articulée autour d'un long un poème. On ne peut pas réellement parler de composition au sujet de *Une saison en enfer*. Dernier enregistrement de Ferré, il se présente plus comme une œuvre discographique avant tout. Il est étonnant que le seul disque du compositeur à être entièrement réalisé pour la démarche phonographique soit son dernier. Il s'agit en fait d'une œuvre fondée sur la méthode *a capella*. L'organisation du poème est proposée en neuf titres. Pour notre analyse et le minutage, nous nous référons ici à l'édition de La mémoire et la mer, CD 10014.

a/ Une saison en enfer

Cette première plage est intéressante pour deux raisons que nous allons exposer ici. Les références au Moyen Âge chez Ferré sont rares, cependant il note en 1956, sur la partition de *La chanson triste*, la mention « dans le style Moyen Âge ». Sa rupture avec André Breton en 1956, alors passionné par cette période, a-t-elle provoqué une pause dans l'œuvre de Ferré vis-à-vis de cette période ? Nous avons rappelé auparavant que cette chanson a été réenregistrée *a capella* en 1990, avec un effet de cathédrale.

L'enregistrement d'*Une saison en enfer* est réalisé avec un effet d'écho assez prononcé, qui suggère un côté obscur. Deux éléments doivent attirer notre attention dans cette partie : tout d'abord, la manière de psalmodier le texte entre 0'25" et 0'45". Ferré chante quasiment tout l'extrait dans un ambitus restreint, quittant rarement la tierce mineure. Cela rappelle notamment un enregistrement de 1903 du pape Léon XIII qui récite la prière de *l'Ave Maria*.

Un autre élément est troublant. A 1' 53", lorsqu'il dit « Cher Satan, je vous en conjure », Ferré s'appuie sur la technique du studio pour apposer un octaveur

sur sa voix, ce qui suggère Satan lui-même, mais aussi les octaves parallèles. Il ne fait aucun doute que le compositeur entre dans une sorte de rituel et effectue une messe noire. Dès lors, après avoir employé des genres religieux comme l'oratorio ou la messe, et après s'être adressé au diable dans ses chansons, Ferré s'adonne au genre profane. Cela nous permet de voir avec quel éclectisme il s'essaye à tous les genres.

b/ Le technique du piano et la chanson

Les plages 2 (*Mauvais sang*), Plage 3 (*Nuit de l'enfer*), Plage 6 (*L'impossible*), Plage 7 (*L'éclair)*, Plage 8 (*Matin)*, Plage 9 (*Adieu*), sont accompagnées au piano.

Il est étonnant de constater que Ferré utilise le piano à deux fins. Celle du simple support pour la voix parlée dans les plages 2 et 3, en ajoutant notamment une voix chantée en fond, ce qui confirme le concept d'œuvre phonographique. Toutefois les plages 6 à 9 représentent une démarche rare et intéressante dans la sa carrière: celle de chanter non pas un poème mais un texte en prose. Cette démarche avait été adoptée par le compositeur en 1967 avec le texte *L'étranger,* ou encore *Abel et Caïn* de Baudelaire. Il est donc étonnant de constater qu'il préfère chanter, voir psalmodier, des mélodies, alors qu'il a rompu avec les conventions de la chanson pour aboutir à une diction parlée dans certains titres. Il s'agit en fait de la démarche inverse de celle de *T'es rock coco* enregistré 1962. En effet ce titre proposait une lecture de vers structurés, avec leur nombre fixe de syllabes. Ici, la diction est adapté à la musique pour épouser une forme qui n'existe pas en réalité.

Autre élément étonnant, la dernière plage : *Adieu*. Ferré chante sur l'harmonie de la chanson « La mémoire et la mer », qui était constituée de descentes d'accords diatoniques. C'est étonnant, car même dans cette œuvre Ferré n'a de cesse de faire un clin d'œil à ses chansons.

c/ Le chant psalmodié et la technique « percussive »

On ne s'étendra pas sur les plages 4 et 5 qui constituent les *Délires* de Rimbaud. Dans le premier, l'extrait appelé *Vierge folle* est symbolisé par la possession et utilise le même effet d'octaveur qu'auparavant. Cet effet montre en quoi il peut former des octaves parallèles, procédé employé au Moyen-Âge. Les percussions qui le soutiennent suggèrent presque la métrique adoptée par les trouvères du Moyen-Âge. Les sifflements qui s'ensuivent, révèlent une simplicité déconcertante. La psalmodie revient entre 8' 00" et 8' 10", réitérant l'ambitus restreint de la tierce majeure. Force est de constater qu'*Une saison en enfer* revêt une forme minimaliste. La psalmodie en est la principale technique. Les chansons ne proposent jamais d'ambitus larges. Il s'agit vraiment d'un genre à part.

Avec cette période toscane, Ferré nous livre de nombreuses oeuvres d'une richesse étonnante. Il montre de quelle manière il se sent capable de psalmodier un texte dans une démarche humble, mais il compose aussi de la musique symphonique. Jamais un auteur de chanson n'aura proposé une diversité aussi large dans les choix de ses méthodes compositionnelles.

CONCLUSION

Si l'on prend en compte l'écriture d'un juvénile *Ave Maria*, la carrière de Léo Ferré s'étend sur plus de cinquante années, durant lesquelles il écrira plus de quatre cents chansons. On serait tenté de remplacer le mot « chansons » par celui d'« œuvres », tant la frontière entre les genres est difficile à cerner chez lui. Comment devons-nous aborder l'œuvre de Ferré ? Est-il, en définitive, un auteur de chansons ou un compositeur ?

Si l'on a essentiellement entendu Ferré à travers les chansonnettes qualifiées par lui de « musique qui se vend comme du savon à barbe[1] », il faut lui reconnaître une aptitude évidente à composer de la musique sérieuse. « Musique qui se vend » : cette expression quelque peu provocante rabaisse la musique populaire au niveau d'un vulgaire produit de consommation. Et d'une consommation par le biais d'un support : le disque. La présente étude aura montré quels sont les enjeux de la phonographie vis-à-vis de Ferré, mais il en faudrait une autre pour se pencher sur la problématique inhérente au disque : est-il réellement de la musique ? Le disque est-il plutôt nécessaire à la chanson ou aux œuvres classiques ? Comment faut-il l'envisager ?

Il n'est pas superflu de rappeler qu'il y a eu, dans les années 1960 et 1970, deux manières de concevoir l'art phonographique. La première était pratiquée notamment par la firme Deutsche Grammophon, qui cherchait à reproduire la réalité vivante de la salle de concert. La firme Decca a, au contraire, préféré donner à l'orchestre symphonique une dimension moins réaliste en « surmixant » certains instruments et en les balançant de droite à gauche. Il est assez fréquent d'entendre sur les disques un solo de clarinette isolé et séparé de l'ensemble. La musique populaire a plutôt développé ce second aspect. Si Léo Ferré avait réellement été un simple artiste de variété, il aurait utilisé uniquement des orchestres réduits, des procédés de *rerecording*. Au vu de sa production phonographique, il semble qu'il ait peu travaillé dans ce sens, préférant adopter une prise de son standard de l'orchestre. L'artiste a su composer ses chansons autant que ses œuvres symphoniques, lyriques, voire théâtrales. S'il avait pu s'imposer comme compositeur avant tout, il aurait très certainement été reconnu

[1] FERRÉ, Léo, « Préface », in *Poètes vos papiers*, Paris, La Table Ronde, 1956.

comme tel. En 2006, Ivry Gitlis remarque, à ce propos : « À ses débuts, il a été l'interprète de ses chansons pour des besoins alimentaires et il souffrait beaucoup de cette image de chansonnier »[2]

À travers notre étude, nous avons vu clairement que les « périodes » n'existent pas en tant que telles, parce que Ferré a constamment composé en même temps des chansons et des œuvres de plus grande ampleur. Nous avons vu que les années cinquante se rapprochent fortement des années toscanes, en ceci qu'elles présentent à la fois des œuvres symphoniques et des récits lyriques dont *La Nuit*, qui sera revisité vingt-sept années plus tard pour devenir *L'Opéra du Pauvre*. Il y a eu constamment une production simultanée d'œuvres symphoniques et de chansons dans la carrière de Ferré.

Il est vrai que les années soixante peuvent apparaître comme une rupture vis-à-vis de la « grande musique ». Il y aurait à cela plusieurs facteurs. Le fait que la deuxième épouse de Ferré ait été son metteur en scène laisse supposer qu'elle lui aurait suggéré de s'adonner davantage à la chanson, pour des raisons alimentaires. Le succès de *Jolie Môme* en 1962 peut justifier cette démarche. Il est étonnant de constater qu'il quitte à nouveau les conventions de la chanson, pour en changer la forme, en 1970, soit seulement deux ans après la séparation d'avec cette épouse. On peut aussi supposer que son producteur Eddie Barclay ne lui a guère donné la possibilité d'arranger lui-même ses chansons. En effet, le retour à la musique savante chez Ferré s'opère réellement dès 1973, soit juste après les succès de *C'est extra* et *Avec le temps*. La maison de disques aurait-elle accordé davantage de liberté à l'artiste, à la suite de ces deux succès ? Il est étonnant, d'ailleurs, de constater que Ferré conservera son statut d'interprète dans ses contrats avec la firme Barclay. Si cette « Période Barclay » ressemble essentiellement à la carrière d'un auteur de chansons, elle permettra à Ferré de produire des compositions hors du commun. Avec *T'es rock coco* en 1962, il inaugure son style de « diction musicale ». C'est avec *Le Chien*, *Préface* et *Il n'y a plus rien* qu'il préparera les années à venir. La décennie 1960 laisse apparaître ce que les chansons de Ferré souhaitent être en réalité : des orchestrations symphoniques. Les arrangements de Jean-Michel Defaye adoptent un style proche

[2] GITLIS Ivry, Entretien avec l'auteur lors d'une rencontre à Strasbourg en janvier 2006.

de celui que Ferré pratique au piano seul. Bien que les années soixante semblent se détacher du reste de l'œuvre, on a pu voir qu'il n'en est finalement rien. Il n'y a donc pas de périodes à proprement parler.

La présence des poètes et de la culture littéraire montre bien que Ferré ne cherche pas à se limiter à la chanson populaire. Il n'y a en effet aucun caractère populaire dans le fait de chanter de la poésie ancienne. Les mises en musiques de Ferré s'étendent sur plus de sept siècles, le vocabulaire ancien et la syntaxe des phrases y sont parfois très complexes. Notre étude aura montré que Ferré désirait faire découvrir à son public ces poètes en y apposant de la musique populaire. Il dira à plusieurs reprises que « la musique doit se mettre au service de la poésie comme un véhicule qui l'amène aux oreilles de l'auditeur »[3]. Démarche similaire à celle qui le poussera à réunir dans le même spectacle la chanson et la musique symphonique.

Si les chansons de Ferré sont très influencées par la musique symphonique, l'inverse est moins vrai. Ses musiques symphoniques sont certes parfois structurées comme des chansons, mais leur style musical présente toujours, néanmoins, une dimension savante. Nous nous sommes attardé sur *La Chanson du Mal Aimé* car elle est sans doute l'œuvre la plus complexe, la plus aboutie et la plus richedu compositeur. Toutefois cette étude n'en est certainement qu'à son commencement, car il reste à effectuer beaucoup de recherches sur sa composition musicale. Il ne nous a pas toujours été facile de confronter les diverses sources qui se contredisent parfois, en ce qui concerne tant Ferré qu'Apollinaire. Il a été difficile de dater certaines sources, et d'autres restent inaccessibles à ce jour. Enfin, les documents retrouvés dans les archives de la famille Ferré ont été une aide très précieuse. *La Chanson du Mal Aimé* est très certainement une œuvre accomplie, dans le sens où les procédés stylistiques employés sont récurrents chez Ferré. La non-directionnalité est présente durant toute la période symphonique ; l'harmonie, avec ses nombreux accords imparfaits (septièmes, quinte et sixte, neuvièmes), se retrouve dans les chansons.

[3] FERRÉ, Léo, *Chante les poètes*, DVD la mémoire et la mer, 10102, 1986.

La « période toscane » est très certainement la plus marquée par la musique classique, puisqu'elle ne présente quasiment que des albums symphoniques mis à part ceux enregistrés en concert. Il avait été suggéré à Léo Ferré – à plusieurs reprises – qu'il fasse une musique de compromis entre la chanson et la musique classique. Mais la « période toscane » n'est-elle pas ce compromis-là ? Si le genre « chanson » est orchestré de façon symphonique, c'est qu'il y a bien un mélange des genres. Il est malaisé de qualifier la musique de Ferré à cette époque, puisqu'il a pris l'essence du genre chanson pour l'adapter à l'esthétique symphonique. Il n'existe aucun exemple similaire chez d'autres auteurs. Gilbert Bécaud a certes écrit *L'Opéra d'Aran*[4] avec Pierre Delanoe, mais ne l'a pas dirigé ni chanté. Jacques Brel a adapté *L'Homme de la Mancha*, textuellement mais pas musicalement. Il semblerait que non seulement Ferré soit le seul a avoir accompli une démarche de composition et de direction d'arrangement, mais qu'il n'ait jamais cherché à tracer une frontière entre les genres musicaux. Cela rejoint ce qu'il disait au sujet de l'art majeur et l'art mineur, à savoir qu'il s'agit en fait d'un faux problème. Son raisonnement se confirme aussi à travers cette phrase prononcée en 1977 : « Vous savez, la musique classique, ça ne reste que de l'improvisation écrite »[5].

Nous avons rappelé ci-dessus qu'il avait été difficile de confronter les différentes sources en ce qui concerne *La Chanson du Mal Aimé*. Si notre étude est la première consacrée entièrement à « Léo Ferré musicien », elle se fonde aussi sur certaines publications littéraires. Curieusement, ce ne sont pas les entretiens radiophoniques et télévisuels avec le compositeur qui apportent les renseignements les plus précis sur sa démarche compositionnelle, mais des témoignages de ses proches. La présente étude aura exigé l'écoute de l'intégralité de l'œuvre de Léo Ferré, et nous avons mis en évidence les œuvres les plus révélatrices de son désir de dépasser le genre « chanson » au profit d'une musique plus substantielle, notamment dans les arrangements. Les partitions originales révèlent une particularité qu'il n'est pas toujours possible de percevoir dans les enregistrements. D'après les archives de la famille Ferré, les titres *Mister Giorgina*, *Les artistes* et *Les musiciens* montrent clairement l'intention de se référer à Bach et Beethoven.

[4] BECAUD, Gilbert, *Aran*, CD Sony BMG, 2002.
[5] FERRÉ, Léo, Entretien avec Maurice Fleuret, *L'homme en question*, Troisième chaîne, 1977.

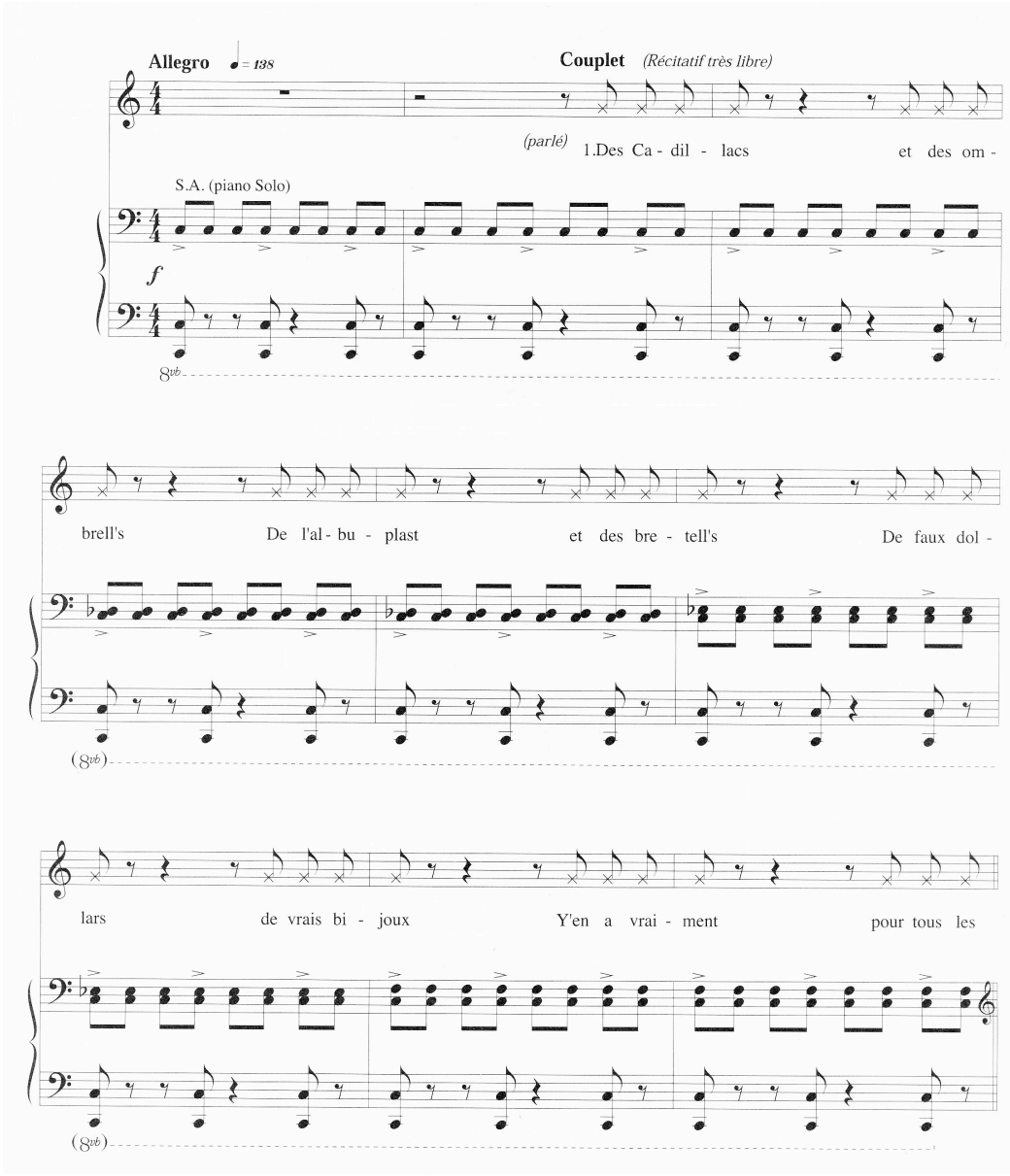
Les enregistrements pourraient suggérer que les citations musicales résultent d'un choix final dicté par la décision d'un directeur artistique. Les partitions dévoilent donc l'intention initiale de ces citations musicales, ce qui renforce notre thèse selon laquelle Ferré ne se voyait pas seulement comme un auteur de chansons.

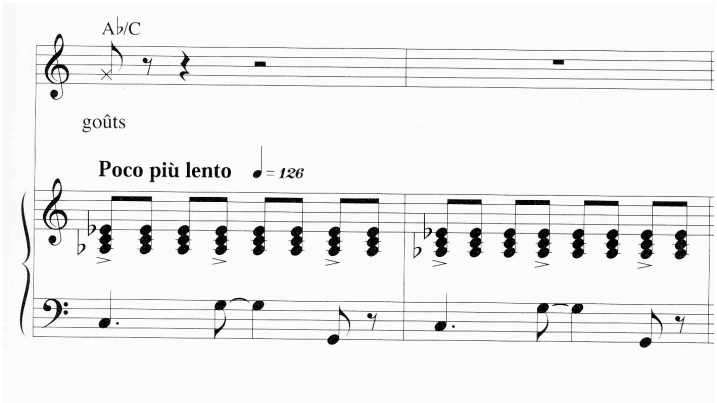
Musique classique ou chanson française ? Notre étude ne vise pas à déterminer quel est le genre musical pratiqué par Ferré : on ne saurait, en effet, répondre de façon précise à cette question. Néanmoins, la capacité de l'artiste à écrire autre chose que de simples chansonnettes est manifeste. Le débat reste donc toujours ouvert. Il est vain de se demander si Ferré est un auteur de chansons ou un compositeur. La question qui pourrait nous guider serait plutôt celle de savoir si la chanson est réellement un art aussi mineur qu'on le prétend. Quels sont les traits distinctifs de la musique populaire et de celle qui ne l'est pas ? La séparation entre la chanson et les œuvres « savantes » n'apparaît-elle pas comme arbitraire ou subjective ? Devons-nous demeurer convaincus que la musique classique est un « art majeur », car elle nécessite une initiation comme le suggérait Serge Gainsbourg ?[6] Or, Ferré a reçu une « initiation » à la musique classique : d'où la singularité de sa position. En nous reportant à des chansons anciennes, jusqu'à celles des troubadours et trouvères, n'y trouverions-nous pas des aspects nobles ? Ces chansons d'autrefois, ne possèdent-elles elles pas un caractère « majeur », quant à la musique et à l'expression des sentiments ? En définitive, n'aurions-nous point tendance à sous-estimer la chanson ? Qu'elle ne soit pas un art mineur, l'œuvre de Léo Ferré le prouve, magnifiquement…

[6] GAINSBOURG, Serge, entretien avec Bernard Pivot, Apostrophes, France 2, 26 décembre 1986.

ANNEXE

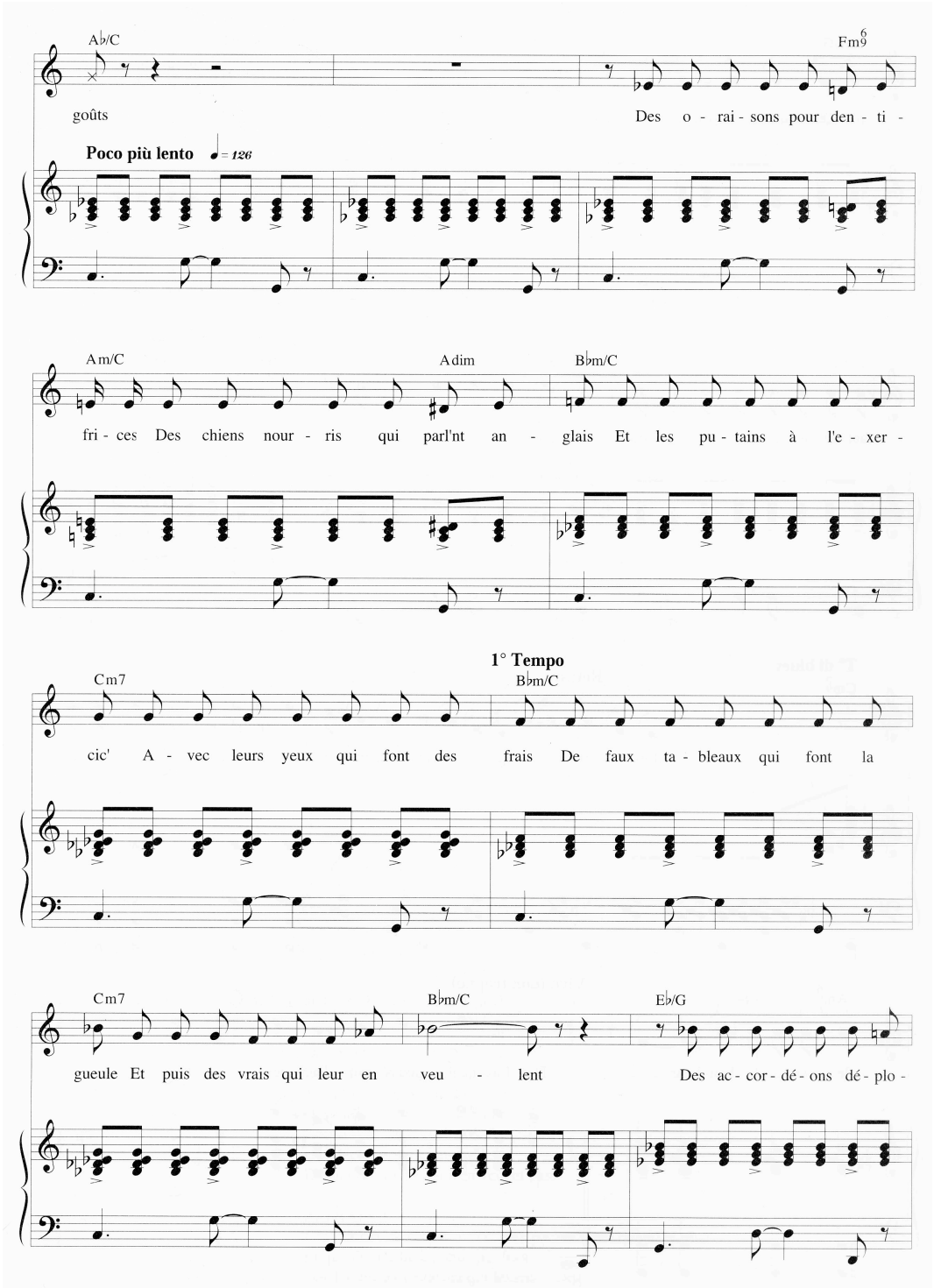
Annexe 1 : Chanson : *Vitrines* - Partie A





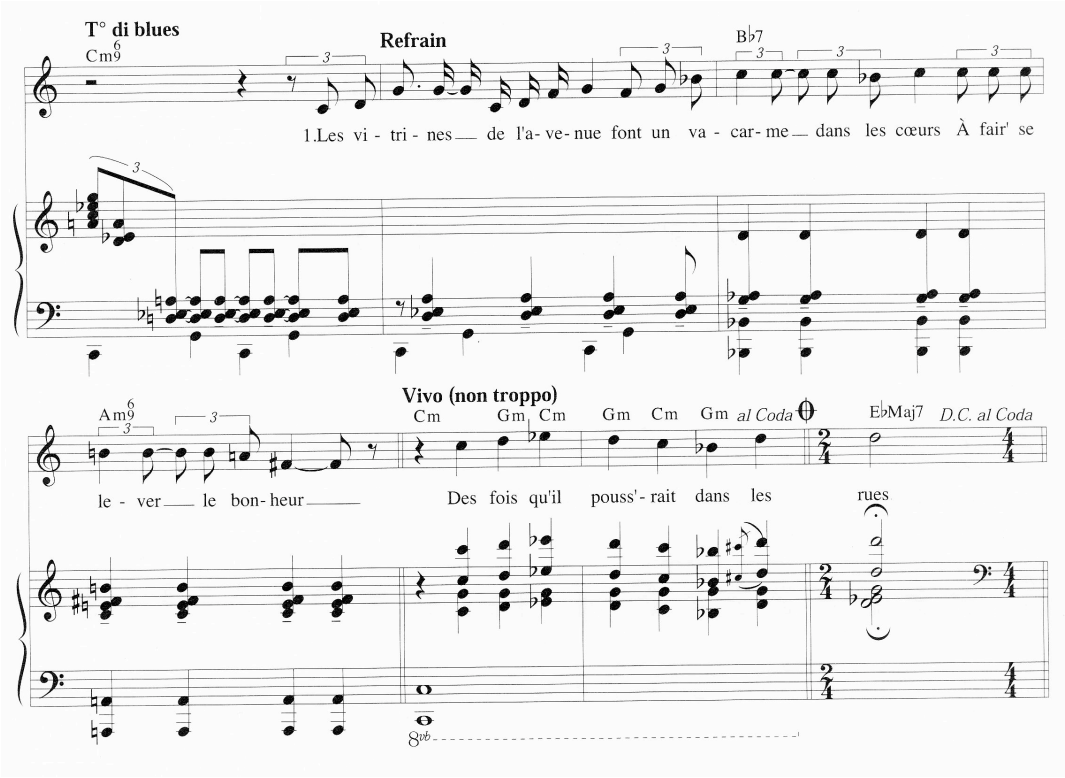
La ligne de chant qui en fait est récitée est notée à l'aide de croix

Annexe 2 : Chanson *Vitrines* - Partie B

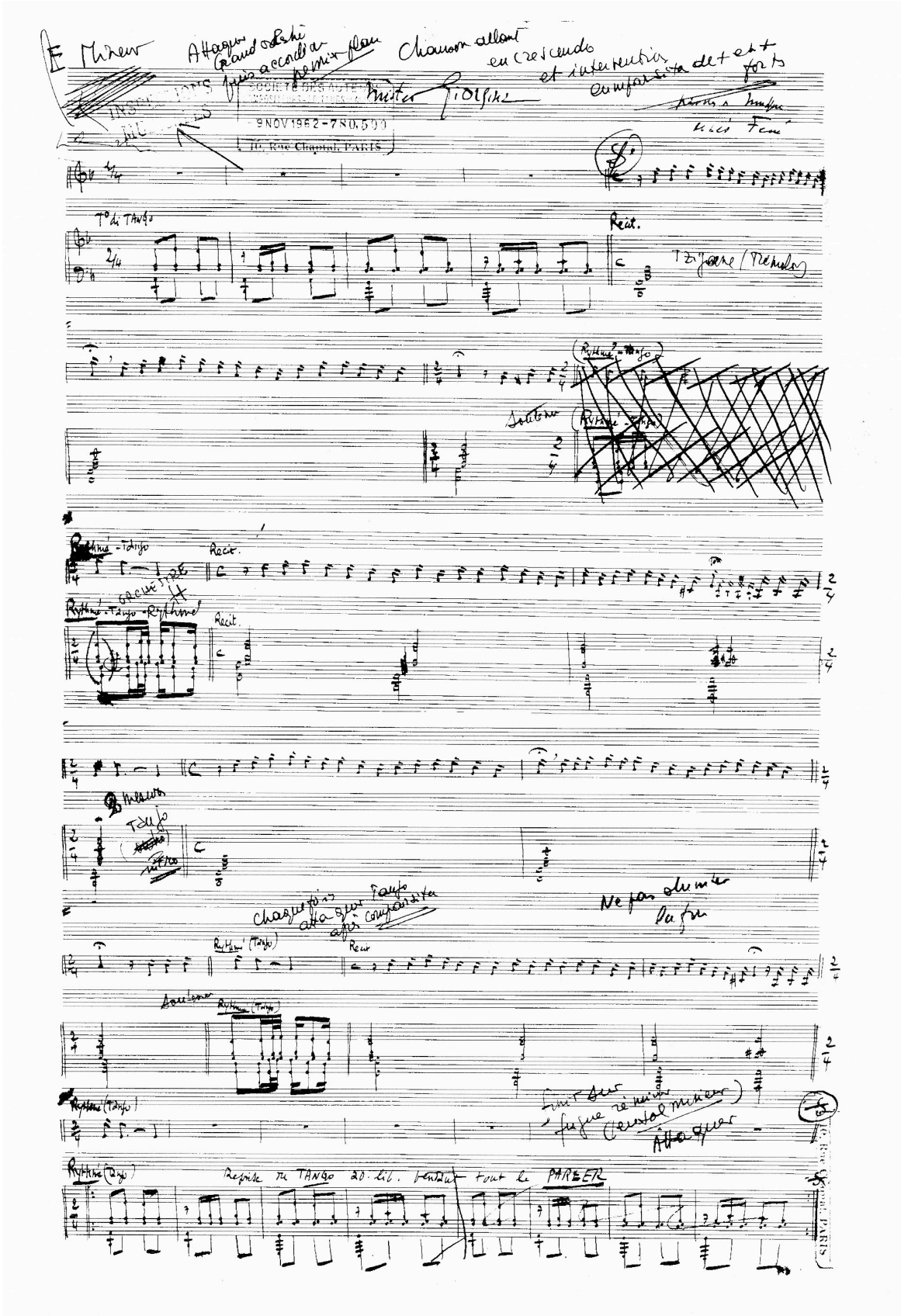


La ligne de chant évolue de manière chromatique est dans un ambitus restreint.

Annexe 3 : Chanson : *Vitrines* - Partie 3

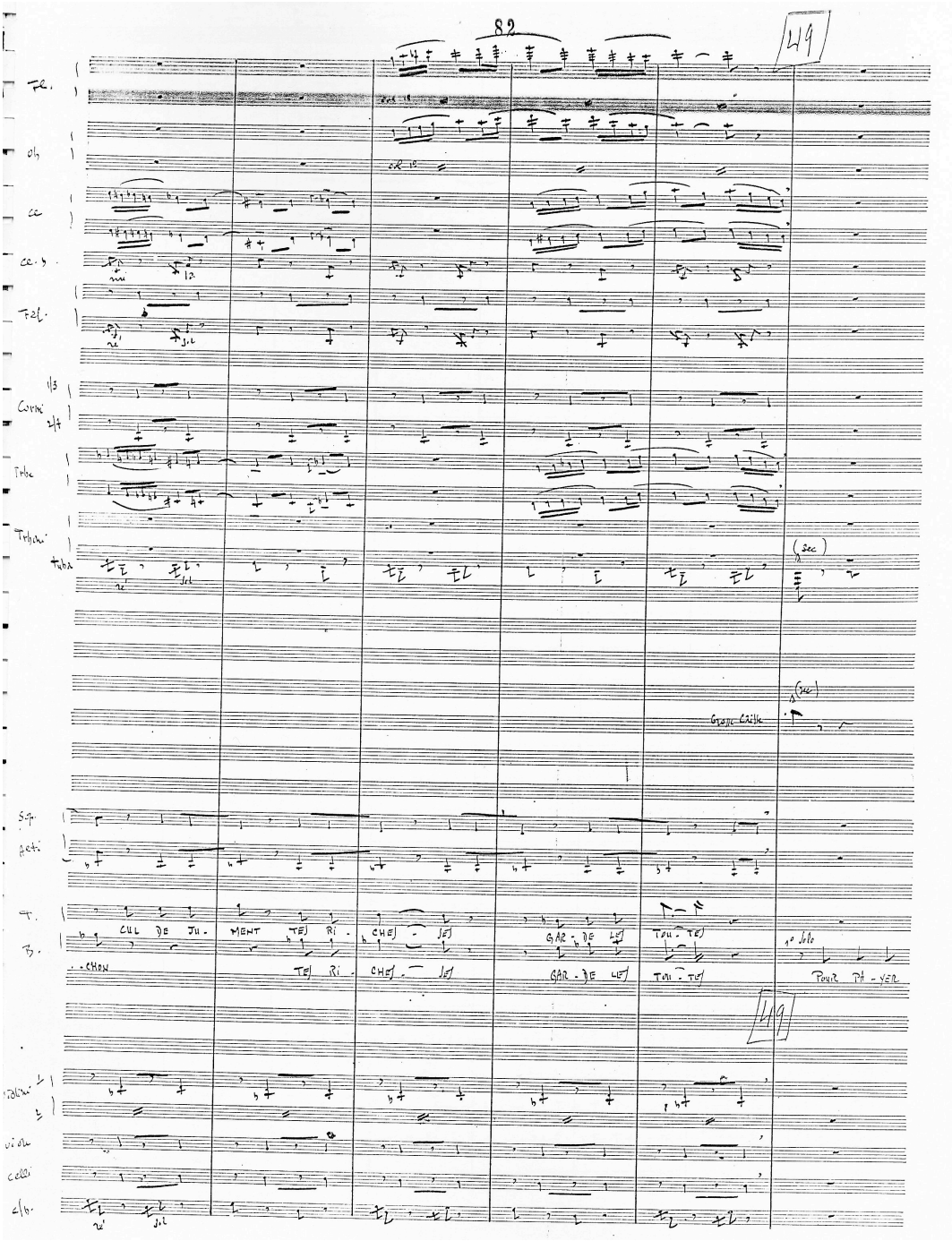


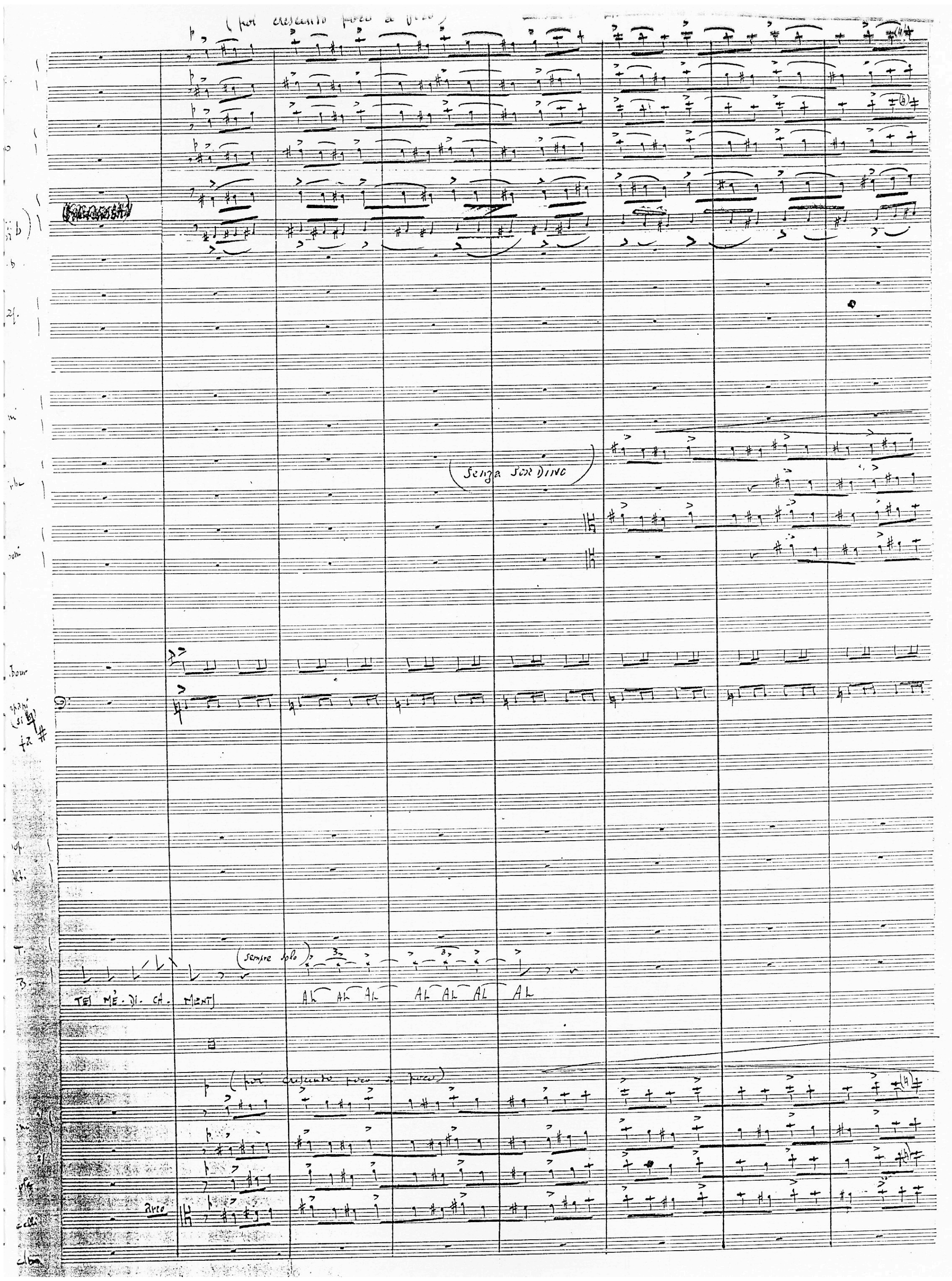
Annexe 4 : Chanson : *Mister Giorgina*



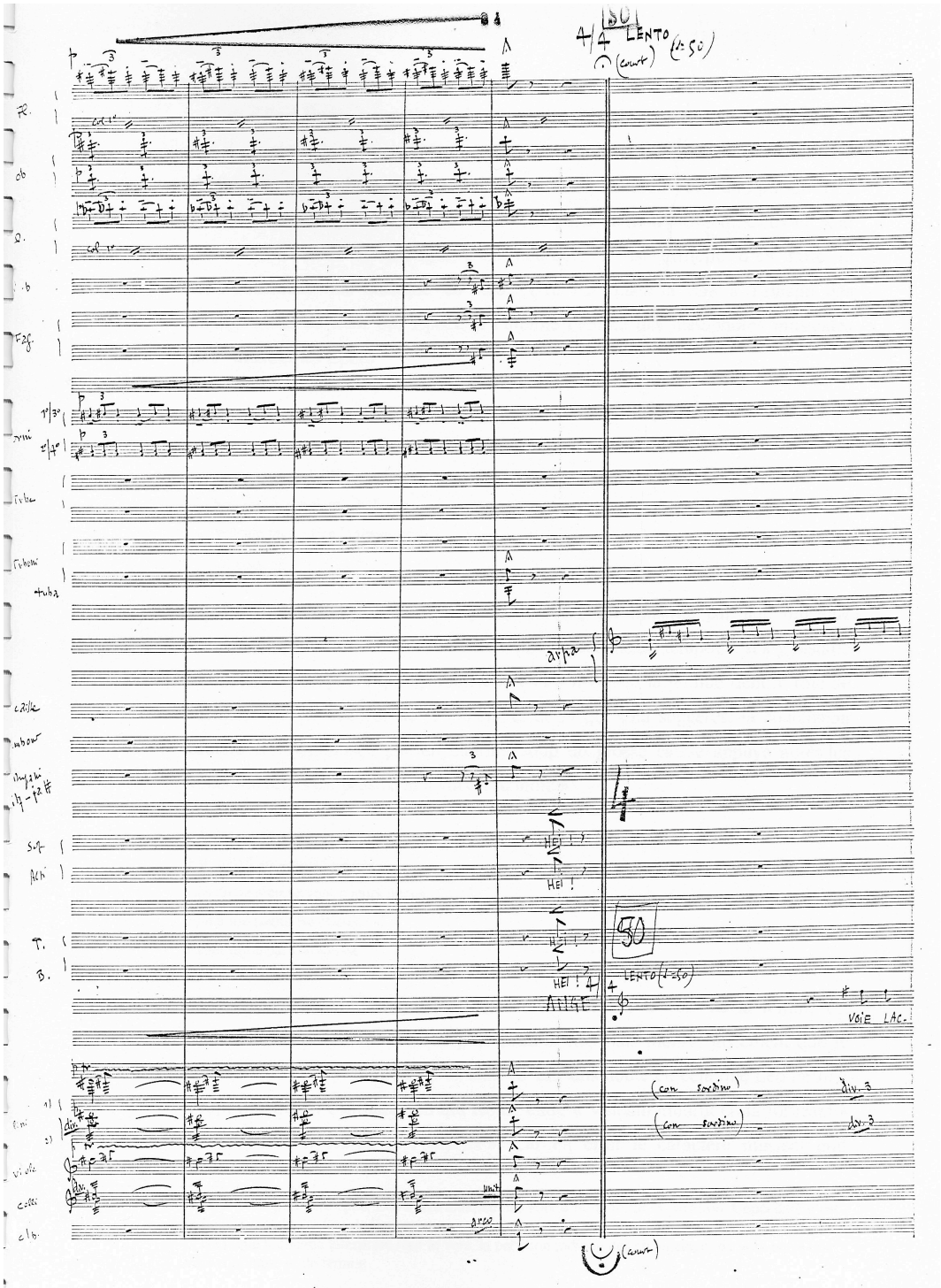
Partition originale indiquant le final pour l'arrangeur de Léo Ferré.

Annexe 5 : *La chanson du Mal Aimé* – Extrait de la partition originale



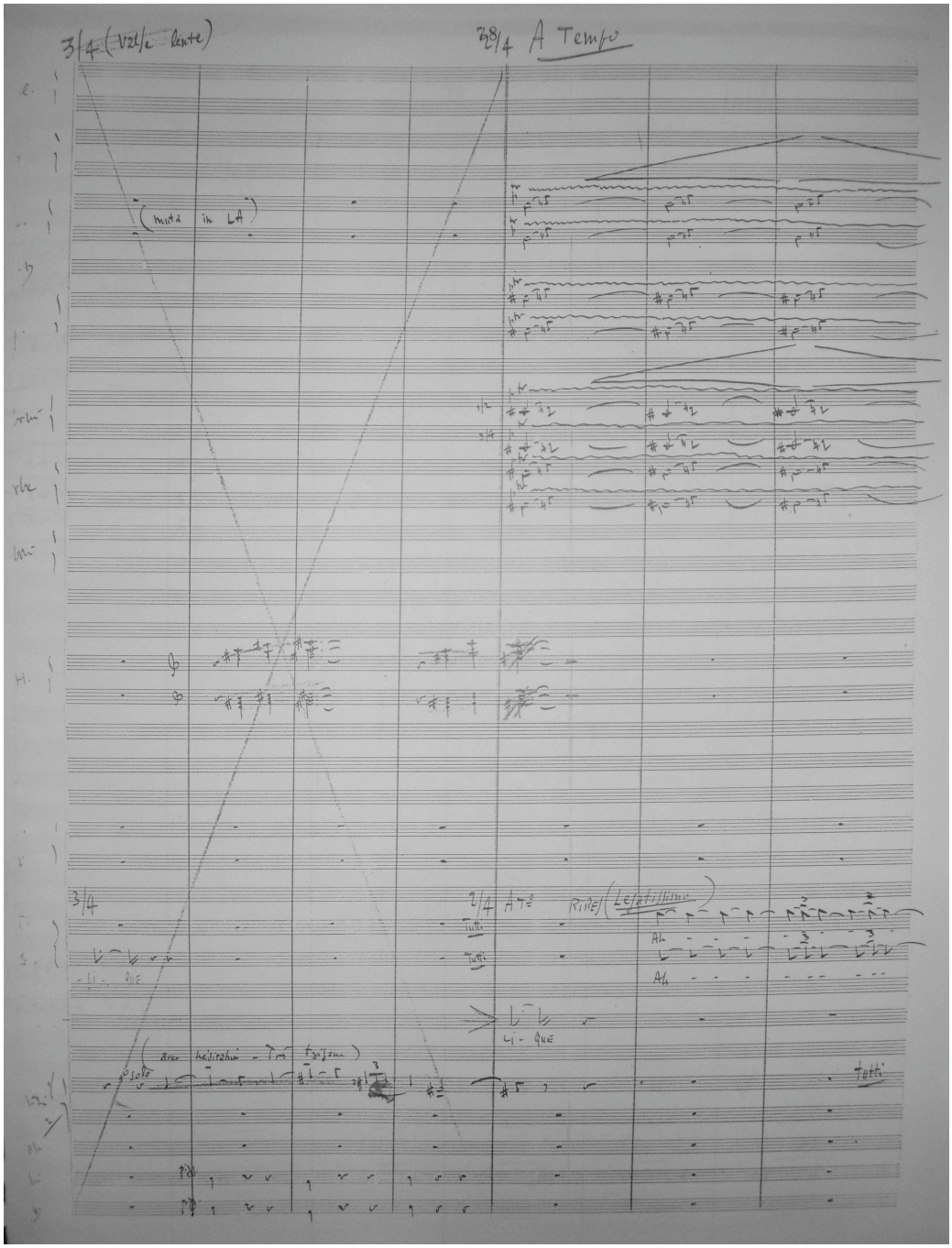


Senza sordino
(sempre solo)
TEI ME-DI-CA-MENTI
AL AL AL AL AL AL AL
arco



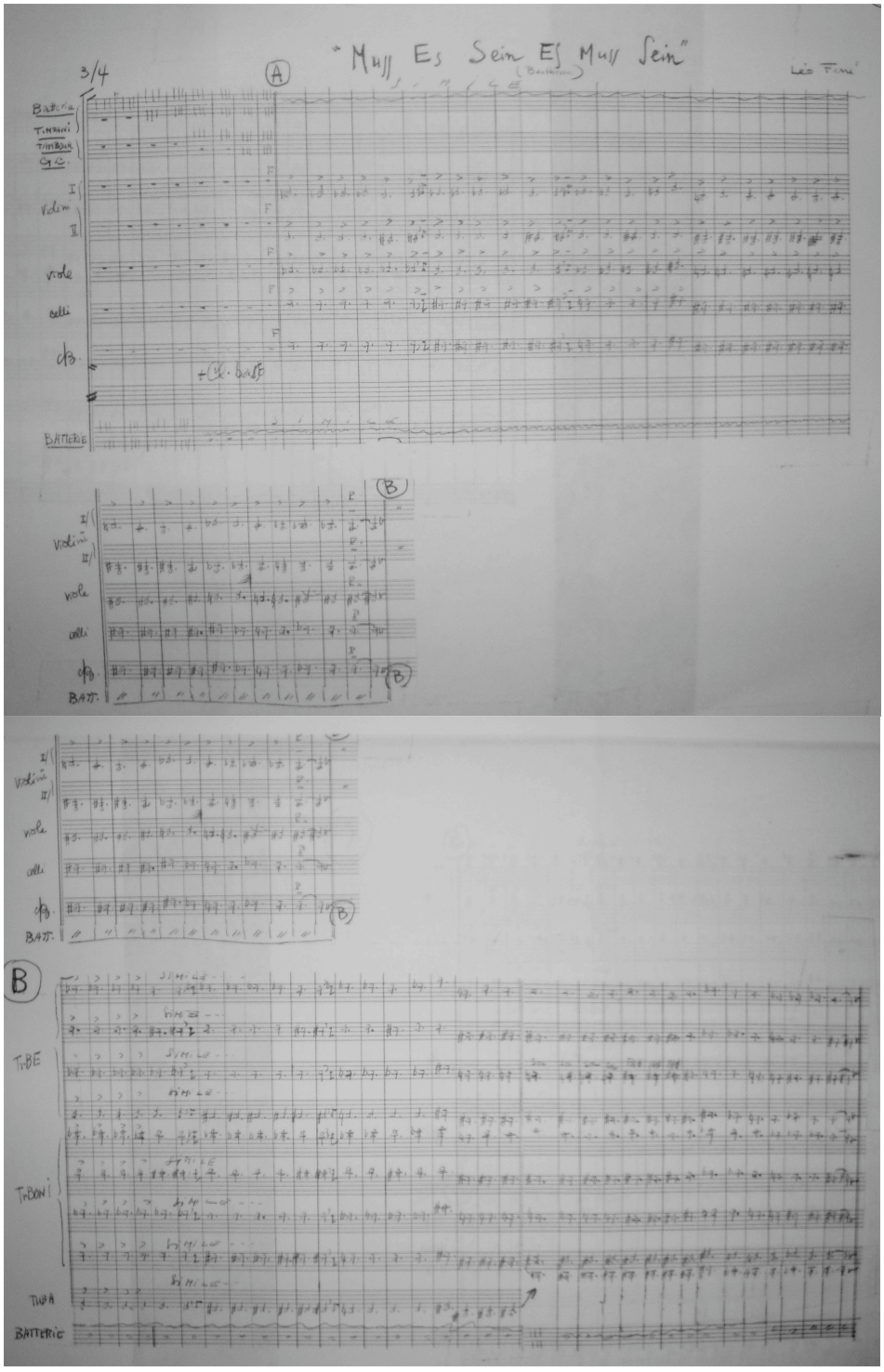
50
4/4 LENTO (♩=50)
(court)
Fl.
ob
Cl.
Fag.
Corni
Tuba
Tuboni
arpa
caille
Sup.
Alti
T.
B.
HEI!
HEI!
HEI!
HEI!
ANGE
50
LENTO (♩=50)
VOIE LAC.
(con sordino)
div. 3
(con sordino)
div. 3
Viole
Celli
Cb.
unit
arco
(court)

Annexe 6 : *La chanson du Mal Aimé* : Extrait de la partition originale



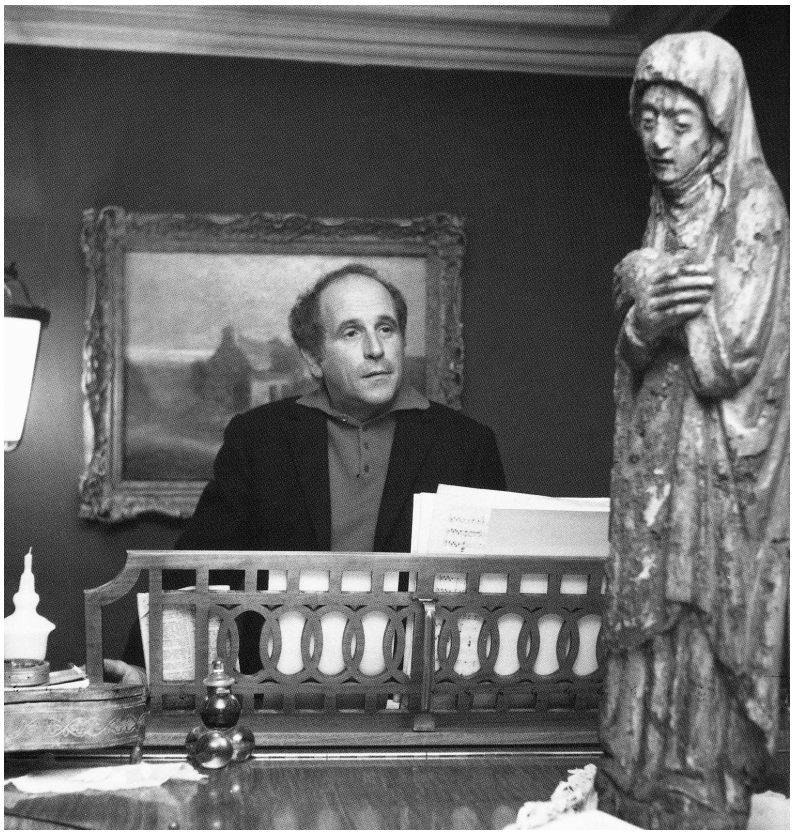
L'extrait ci-dessus montre que Léo Ferré a composé et orchestré cette oeuvre directement sans effectuer une réduction pour piano auparavant. La suppression de plusieurs mesures le montre.

Annexe 7 : *Muss es sein ?, es muss sein*- Extrait de la partition originale



L'extrait ci-dessus montre qu'il s'agit bien d'une écriture verticale qui privilégie l'harmonie à la mélodie.

Annexe 8 : Documents

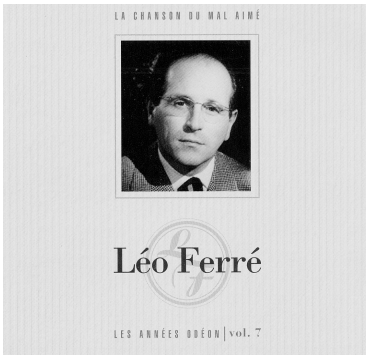


Léo Ferré derrière son piano et ses partitions. Années soixante.
Preuve qu'il n'a jamais réellement abandonné l'écriture musicale.

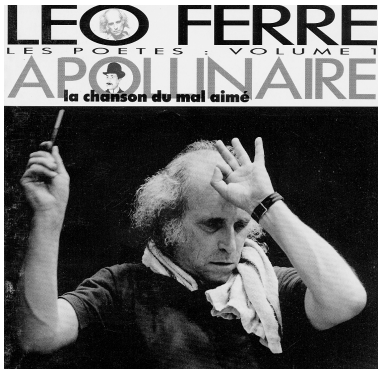
La chanson du Mal Aimé :

Pochette du 33 tours Odéon original
Réédition de CBS contestée

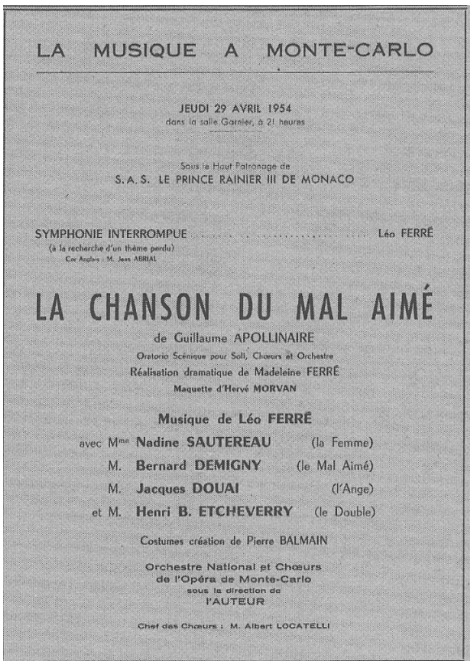
Version 1972 – 33 tours Barclay



Réédition CD 1993 – version 1



Réédition CD 1991 – version 2



LA MUSIQUE A MONTE-CARLO

JEUDI 29 AVRIL 1954
dans la salle Garnier, à 21 heures

Sous le Haut Patronage de
S.A.S. LE PRINCE RAINIER III DE MONACO

SYMPHONIE INTERROMPUE ..... Léo FERRÉ
(à la recherche d'un thème perdu)
Cor Anglais : M. Jean ABIRAL

LA CHANSON DU MAL AIMÉ
de Guillaume APOLLINAIRE
Oratorio Scénique pour Soli, Chœurs et Orchestre
Réalisation dramatique de Madeleine FERRÉ
Maquette d'Hervé MORVAN

Musique de Léo FERRÉ

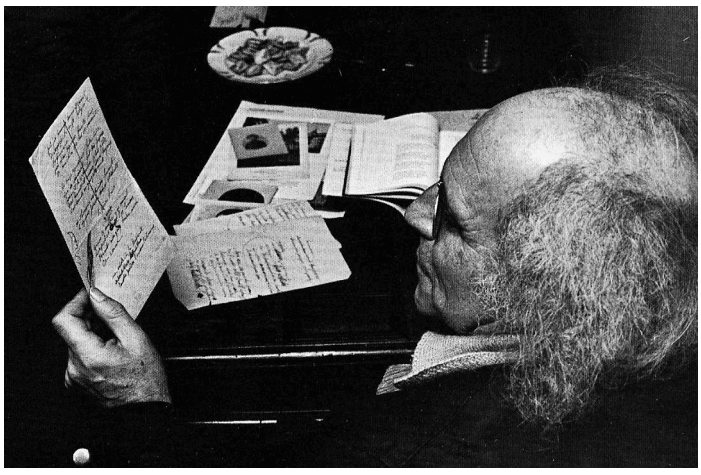
avec Mme Nadine SAUTEREAU (la Femme)
M. Bernard DEMIGNY (le Mal Aimé)
M. Jacques DOUAI (l'Ange)
et M. Henri B. ETCHEVERRY (le Double)

Costumes création de Pierre BALMAIN

Orchestre National et Chœurs
de l'Opéra de Monte-Carlo
sous la direction de
l'AUTEUR

Chef des Chœurs : M. Albert LOCATELLI

Programme du 7 avril 1954

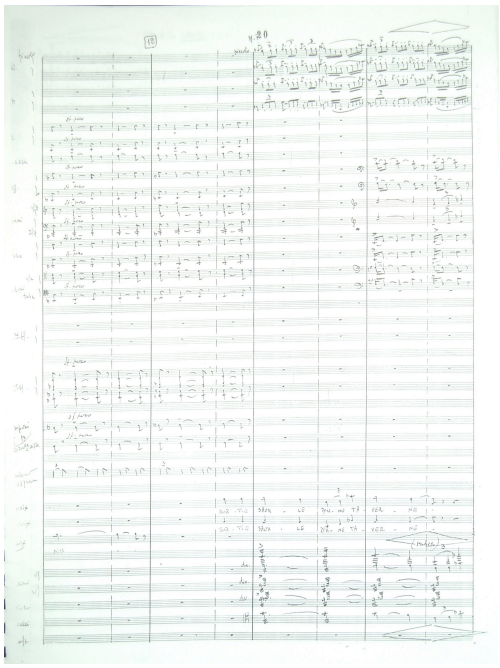


Léo Ferré chez Guillaume Apollinaire en 1972.

Léo Ferré dirige « Le Mal Aimé » en 1957 au Théâtre des Champs-Élysées

….et en 1971 au studio Hoche

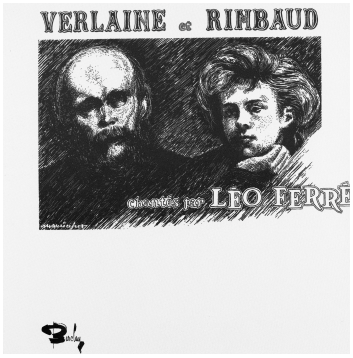
Dessin d'Apollinaire autour du sujet du « Mal Aimé »



Extrait de la partition originale du « Mal Aimé ».

Pochettes diverses :

Disque consacré à Baudelaire en 1957



Double LP Verlaine Rimbaud 1964

Pochette de la musique du film *L'albatros*

1975 : *Ferré Muet*

1982 : Triple Album : *Ludwig...*

1983 : *L'opéra du Pauvre*

LEO FERRE - DISCOGRAPHIE COMPLETE.

Nous nous référons ici aux références actuellement disponibles en CD. Les chansons suivies d'un (*) signifie qu'elles sont arrangées et dirigées pour orchestre par Léo Ferré.

PERIODE 1948-1960 :

Le temps des roses rouges **(1950) - CD – Le Chant du Monde 874 1094.**
La chanson du Scaphandrier/ Monsieur William/ Monsieur Tout-Blanc/ la vie d'artiste/ Le bateau espagnol/ La femme adultère/ A Saint Germain des Près/ L'île Saint-Louis/ Le flamenco de Paris/ L'inconnue de Londres/ Les forains/ Barbarie/ L'esprit de famille/ Le temps des roses rouges/ L'île Saint Louis (version alternative)/ Le flamenco de Paris (version alternative).

Jean Gabin/Léo Ferré – De sacs et de cordes **(1951) – CD – Le Chant du Monde 874 1165.**
Récit Lyrique pour récitant, voix, choeurs et orchestre.

La THE Intégrale 1953 **– CD La mémoire et la mer 9951.**
Judas/Paris Canaille/ Monsieur William/ Notre amour/ Martha la mule/ Les grandes vacances/ Le Pont Mirabeau/ …Et des clous/ Vitrines/ La chambre/ Les cloches de notre dame/ L'île Saint Louis/ La chanson du scaphandrier/ Barbarie/ L'inconnue de Londres/ Le bateau espagnol/ A Saint Germain des Près/ La vie d'artiste/ Flamenco de Paris/ Les forains/ Monsieur tout blanc/ L'esprit de famille/ Byzance.

La THE Intégrale 1954 **– CD La mémoire et la mer 9952.53.**
CD1 : Le piano du pauvre/ A la seine/ L'homme/ Le parvenu/ Mon p'tit voyou/ Notre dame de la mouise/ Graine d'Ananar/ Merci mon Dieu/ Le piano du pauvre (version radio)/ Mon p'tit voyou (version instrumentale)/ Merci mon Dieu (version instrumentale).
CD 2 : La symphonie interrompue/ La chanson du mal aimé.

Les années Odéon – 1955 **– CD Columbia 14475655-10 B.**
Vise la réclame/ La rue/ Monsieur Mon Passé/ L'âme du rouquin/ La vie/ La chanson triste/ En amour/ Le fleuve des amants/ Le Guinche/ La fortune/ Ma vieille branche/ T'en as/ La grande vie/ Le temps du plastique/ Pauvre Rutebeuf/ L'amour.

Récital à L'Olympia **– 1955- CD Columbia 14475655-10 E.**
La vie/ Monsieur mon passé/ Graine d'Ananar/ Le piano du pauvre/ Vise la réclame/ L'homme/ Merci mon Dieu/ Mon p'tit voyou/ Monsieur William/ L'âme du rouquin/ Paris Canaille/ La rue.

La chanson du Mal Aimé **– 1957 – CD Columbia - 14475655-10 G.**
La chanson du Mal Aimé.

Les fleurs du Mal **– 1957 – CD La mémoire et la mer 19956.**

Harmonie du soir/ Le serpent qui danse/ Les Hiboux/ Le Léthé/ Le Revenant/ La mort des amants/ L'invitation au voyage/ Les Métamorphoses du vampire/ À celle qui est trop gaie/ La vie antérieure/ La pipe/ Brumes et pluies/ L'invitation au voyage (version alternative).

***Les années Odéon – 1957-1958* – CD Columbia 14475655-10 C.**
Mon Sébasto/Java Partout/ La zizique/ Le temps du tango/ La chanson triste (deuxième version)/ La vie moderne/ Mon camarade/ L'été s'en fout/ Le jazz-band/ L'étang Chimérique/ Dieu est nègre/ Les copains de la neuille/ Tahiti.

***Récital à Bobino* – 1958 – CD Columbia 14475655-10 F.**
La fortune/ Comme dans la haute/ Java partout/ Monsieur mon passé/ Le guinche/ Flamenco de Paris/ Pauvre Rutebeuf/ Les indifférentes/ La zizique/ Mon Sébasto/ L'homme/ T'en as/ Graine d'Ananar/ Paris Canaille.

***La THE Intégrale 1959* – CD La mémoire et la mer 9960.**
Tu n'en reviendras pas/ Je chante pour passer le temps/ L'étrangère/ La belle amour/ soleil/ Des filles, il en pleut/ Green/ L'âge d'or/ Sérénade/ La mauvaise graine/ Noël/ Comme dans la haute/ La maffia.

PERIODE BARCLAY 1960 -1974 :

***Paname* (1960) – CD Universal 076 1812.**
Paname/ Merde à Vauban/ Les poètes/ La maffia/ Jolie Môme/ Comme à Ostende/ Quand c'est fini ça recommence/ Si tu t'en vas.

***Les chansons d'Aragon* – 1960 – CD Universal 8412712.**
L'affiche rouge/ Tu n'en reviendras pas/ Est-ce ainsi que les hommes vivent ?/ Il n'aurait fallu/ Les fourreurs/ Blues/ Elsa/ L'étrangère/ Je chante pour passer le temps/ Je t'aime tant.

***Les chansons interdites et autres* (1961) – CD Universal 076182.**
Miss guéguerre/ Les rupins/ Thank you Satan/ Les quatre cent coups/ Pacific Blues/ Regardez les/ Mon général/ La gueuse/ Les femmes/ Ta parole/ Les parisiens/ L'amour (1961)/ Vingt ans/ Nous deux/ Les temps difficiles (première version)/ Chanson mécanisée/ Le vent.

***À L'Alhambra* (1961 et 1963) - CD Universal 07618232.**
Ta parole/ Nous deux/ Les femmes/ Cannes la braguette/ La gueuse/ Les temps difficiles (première version)/ Les parisiens/ Chanson pour elle/ Est-ce ainsi que les hommes vivent/ Vingt ans/ Thank you Satan/ Y'en a marre/ Chanson mécanisée/ Le vent/ Nous les filles/ Regardez les/ T'as payé/ les temps difficiles (deuxième version)/ Mon Général/ Stances.

***La langue française* (1962) - CD Universal 0761842.**

La langue française/ Les bonnes manières/ La vieille pèlerine/ Ca t'va/ E.P Love/ Mister Giorgina/ T'es chouette/ Ca s'lêve à l'Est/ Plus jamais/ La vie est louche/ Les tziganes/ T'es rock, coco.

Ferré 64 et 65 **(1964 et 1965) - CD Universal 0761852.**
C'est le printemps/ La gitane/ Le marché du poète/ Mon piano/ Les retraités/ Franco la muerte/ Titi de Paris/ La mélancolie/ Épique Époque/ Tu sors souvent la mer/ Sans façon/ Quand j'étais môme/ La chanson des amants/ Ni Dieu ni maître/ L'enfance/ Monsieur Barclay/ Les temps difficiles (version studio)

Léo Ferré chante Verlaine-Rimbaud **(1964) – CD Universal Verlaine 8471722.**
Écoutez la chanson bien douce - Il patinait merveilleusement - Mon Rêve familier - Soleils couchants - L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable - Art poétique - Pensionnaires - Àme, te souvient-il ? - Chanson d'automne - Green - Je vous vois encor - Ô triste, triste était mon âme - Clair de lune - Sérénade / Rimbaud : Chanson de la plus haute tour - Les Assis - Le Buffet - Les Poètes de sept ans - Les Corbeaux - Mes Petites Amoureuses - L'étoile a pleuré rose - Rêvé pour l'hiver - Les Chercheuses de poux - Ma Bohème

Maudits soient-ils ! **– 2 CD La Mémoire et la Mer 1001617.**
Rimbaud : Les Corbeaux - Ma Bohême - Les Assis - Les Poètes de sept ans - Aube - Rêvé pour l'hiver - Chanson de la plus haute tour - Faim - Le Loup criait sous les feuilles - L'éternité - On n'est pas sérieux quand on a 17 ans - La maline - Voyelles - Le Dormeur du val - Morts de 92 et de 93 - Les Mains de Jeanne-Marie - Les Douaniers - Les Pauvres à l'église - Stupra II - Le Sonnet du trou du cul - Le Sonnet du trou du cul (en public) - Le Buffet / *Verlaine :* Mon Rêve familier - Soleils couchants - Chanson d'automne - Ô triste, triste était mon âme - Clair de lune - Il pleure dans mon cœur - Sur le balcon - L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable - Colloque sentimental - Écoutez la chanson bien douce - Mon Fils est mort - Pensionnaires - Il patinait merveilleusement - Âme te souvient-il ? - Je vous vois encor - Sérénade - Si tu ne mourus pas - Green - Art poétique - Marco - Dans l'interminable ennui - Cauchemar - Nocturne parisie - La Lune plaquait

Léo Ferré 1916-19.**. (1966) - CD Universal 076186-2.**
La poésie/ Le Palladium/ La faim/ La complainte de la télé/ La mort/ Beau Saxo/ On s'aimera/ Les romantiques/ C'est la vie/ La grève/ Paris spleen/ L'âge d'or/ Les temps difficiles (troisième version).

Cette Chanson **(1967) – CD Universal 0761872.**
Cette Chanson - La Marseillaise - Ils ont voté - Quartier Latin - A une Chanteuse morte (inédit, 2003) - La Banlieue - On est pas des saints - Salut, beatnik ! - Le Bonheur - C'est un air - Les Gares les Ports - Le Lit

Léo Ferré chante Baudelaire **(1967) – CD Universal 8471712.**
Spleen - A une Malabaraise - L'étranger - Tu mettrais l'univers - Le Soleil - Le Vin de l'assassin - L'albatros - A une Passante - Le Flacon - La Servante au grand cœur - Abel et Caïn - La Géante - Remords posthume - Les Bijoux - La Musique - La Beauté - Causerie - Recueillement - La Muse vénale - Ciel brouillé - Une Charogne - Le Vert Paradis (Moesta et Errabunda).

L'été 68 **(1969) – CD Universal 0761882.**
La Nuit - Madame la Misère - Pépée - L'été 68 - L'idole - Le Testament - C'est extra - Les Anarchistes - A toi - Comme une fille

Bobino 69 **(1969)– 2 CD Universal 0761892.**
L'idole - Paris c'est une idée - L'été 68 - La Banlieue - Marizibil – À Saint-Germain-des-Prés - Pépée - La Révolution - A toi - Vingt ans - Rotterdam - Les Poètes - Les Assis - Âme, te souvient-il ? - C'est extra - Petite - Madame la Misère - Le Testament - Le Printemps des poètes - La Nuit - Spleen - Ils ont voté - La Marseillaise - Comme une fille - Les Anarchistes - Ni Dieu ni maître/ la révolution (version alternative)

Les 12 Premières Chansons **(1969) – CD Universal 0761922.**
À Saint Germain des Près - Le Flamenco de Paris - Monsieur tout blanc - L'inconnue de Londres - Les Forains - La Vie d'artiste - La Chanson du scaphandrier - L'esprit de famille - Barbarie - Le Temps des roses rouges - Le Bateau espagnol - L'île Saint-Louis

Amour Anarchie 1 et 2 **(1970) 2 CD Universal 0761932.**
Le Chien - Petite - Poète, vos papiers ! - La Lettre - La "The nana" - La Mémoire et la Mer - Rotterdam - Paris, je ne t'aime plus - Le Chien (live) - Paris, je ne t'aime plus (live) - Le Crachat (live) - Psaume 151 - L'amour fou - La Folie - Écoute-moi - Cette Blessure - Le Mal - Paris c'est une idée - Les Passantes - Sur la scène - L'adieu (texte : Apollinaire) - La Vie d'artiste (version parlée) - Avec le temps`

La Solitude **(1971) CD Universal 0761962.**
La Solitude - Les Albatros - Ton Style - Faites l'amour - A mon enterrement - Les Pop - Tu ne dis jamais rien - Dans les "Nights" - Le Conditionnel de variétés

La Chanson du Mal-Aimé **(1972) – CD Universal 8471702.**
La Chanson du Mal Aimé (version 1972)

Il n'y a plus rien **(1973) – CD Universal 0761972.**
Préface - Ne chantez pas la mort - Night and Day - Richard - L'oppression - Il n'y a plus rien

Seul en scène **(1973) CD Universal 0761982.**
Les Oiseaux du malheur - La Fleur de l'âge - La Mélancolie - Le Crachat - Les Souvenirs - L'oppression - Vingt ans - Les Amants tristes - Avec le temps - Préface - Ton Style - Night and Day - Les étrangers - Mister the Wind - Comme à Ostende - Ne chantez pas la mort - Richard - Il n'y a plus rien

Un chien à Montreux **-1973 – CD La mémoire et la mer 10040.**
Le chien/ Le crachat/ Vitrines/ Il n'y a plus rien.

Sur la scène **(1973) 2 CD La mémoire et la mer 10038/39**

Préface - Les Copains d'la neuille - Les Oiseaux du malheur - Rotterdam - La Fleur de l'âge - A toi - La Mélancolie - Le Crachat - Les Souvenirs - Vitrines - L'oppression - Vingt ans - Les Amants tristes - Avec le temps - Le Chien - Les Poètes - Ton Style - Marie - La Damnation - Pépée - Les étrangers - Mister the Wind - La Mémoire et la Mer - Night and Day - Comme à Ostende - Ne chantez pas la mort - Ils ont voté - Richard - La Solitude - Ni Dieu ni Maître - Il n'y a plus rien

Et... Basta ! **(1973) – CD Universal 0762012.**
Et... Basta ! - Ni Dieu ni Maître (version parlée)

L'espoir **–(1974) – CD Universal 0762022.**
L'espoir - La Damnation - Les Oiseaux du malheur - Je t'aimais bien, tu sais... - Les Amants tristes - Les étrangers - Les Souvenirs - Marie (texte : Apollinaire)

In Italiano **(1974)– CD Universal 8138052**
La solitudine/ Piccina/ Pepee/ Tu non dicci mai niente/ Col tempo/ Niente Piu/ Gli Anarchici/ Il tuo stile/ I Pop.

PERIODE TOSCANE : 1974 – Posthume :

Ferré muet dirige... **(1975) - CD La Mémoire et la Mer 10001.**
Love - Requiem - La Mort des loups - Muss es sein ? Es muss sein ! - Concerto pour la main gauche (Ravel / Soliste : Dag Achatz)

Je te donne **– (1976) CD La Mémoire et la Mer 10002.**
Je te donne - La Mort des loups - Love - Muss es sein ? Es muss sein ! - Coriolan, ouverture (Beethoven) - Le Superlatif – Requiem

La Musica mi prende come l'Amore **(1977) - CD La Mémoire et la Mer -10004**
Io ti do - La Morte dei lupei - Love - Muss es sein ? Es muss sein ! - Coriolan, ouverture (Beethoven) - I Superlativi - Requiem - Cecco (inédit, 2000) - Gialla (inédit, 2000) - Io passai la vita dentro di te (inédit, 2000)

La Frime **(1977) CD La mémoire et la mer 10003.**
La Jalousie - Tu penses à quoi ? - Allende - La Frime - A vendre - Peille - Quand je fumerai autre chose que des Celtiques

Il est six heures ici et midi à New York **(1979) CD La Mémoire et la Mer10005.**
Des Mots - Les Musiciens - Ma vie est un slalom - Porno Song - La Nostalgie - Il est six heures ici et midi à New York

***La Violence et l'Ennui* (1981) CD la mémoire et la mer 10006.**

La Violence et l'Ennui - La Tristesse - Géométriquement tien - Words... Words... Words...- Marseille - La Mer noire - FLB - Frères humains, l'amour n'a pas d'âge

***Ludwig-L'Imaginaire-Le Bateau ivre* (1982)– 2 CD La Mémoire et la Mer 10007/08.**

Ludwig - Ta Source - La Marge - Un Jean's ou deux... aujourd'hui ! - La Voyeuse visiteuse - Christie - Je t'aime - L'imaginaire - Les Ascenseurs camarades - En faisant l'amour - La Vendetta - Le Bateau ivre - De toutes les couleurs - L'amour meurt - La Sorgue

***L'Opéra du pauvre* (1983) 2 CD EPM FDC 21064.**

Contient les titres : Nuit putain/ La baleine bleue/ Le jazz est mon ennui/ Miséria/ On ne lit pas le vent/ Vers toi/ White label/ Le tango Guatemala/ Je vous attends/ La chemise rouge/ Tu n'étais que la nuit/ Alors vint le printemps/ Le chant du Hibou.

***Léo Ferré au Théâtre des Champs-Élysées* (1984) 2 CD La mémoire et la mer 20031.33.**

La Chemise rouge - La Vie d'artiste -Tu penses à quoi ? - T'as d'beaux yeux tu sais ! - Le Jazz-band / T'es rock coco - La Vie moderne - Les Artistes - La Solitude / L'invitation au voyage - L'enfance / La Solitude - Java partout - A la Seine - Marizibil - Pauvre Rutebeuf - Un Jean's ou deux, aujourd'hui - Monsieur mon passé - Monsieur tout blanc - La Porte - T'en as - Ta Source - Je te donne - La Mort des amants - Le Tango Nicaragua - Allende - Words... Words... Words... - Le Chien - Avec le temps - Le Printemps des poètes - La nostalgie - L'adieu - La Mémoire et la Mer - Frères humains, l'amour n'a pas d'âge - Requiem - Thank you Satan - Graine d'Ananar - La Folie - Il n'y a plus rien

***Les Loubards* : *Ferré chante Caussimon* (1985) – CD La Mémoire et la Mer 10011.**

Nuits d'absence - Les Spécialistes - Les Vieux Chagrins - Avant de te connaître - J'entends passer le temps - Les Loubards - Comment ça marche ? - Métaphysic Song - Les Drapeaux merveilleux

***On n'est pas sérieux quand on a 17 ans* (1987) – CD La Mémoire et la Mer 10 012.**

Les Morts qui vivent - Tout ce que tu veux - Gaby- Le Sommeil du juste - Le Manque - Visa pour l'Amérique - Personne - Le Faux Poète - Lorsque tu me liras / Rimbaud : On n'est pas sérieux quand on a 17 ans / Verlaine : Colloque sentimental - Si tu ne mourus pas / Apollinaire : Les Cloches/La Tzigane - Marie / Baudelaire : Je te donne ces vers - L'examen de minuit/Dorothée

***Les Vieux Copains* (1990) –CD La Mémoire et la Mer 10013.**

Vison l'éditeur - Les Vieux Copains - Le Fleuve aux amants - En amour - La maline (texte : Rimbaud) - Notre Amour - Où vont-ils ? - C'est une... - Elle tourne

la terre - La Poisse - Cloclo la cloche - Y'a une étoile - Automne malade (texte : Apollinaire) - L'Europe s'ennuyait - La Chanson triste

Une Saison en enfer **(1991) – CD La Mémoire et la Mer 10014.**
Une Saison en enfer - Mauvais sang - Nuit de l'enfer - Délires I : Vierge folle - L'époux infernal - Délires II : Alchimie du verbe - L'impossible - L'éclair - Matin – Adieu

Métamec **– (2000) CD La Mémoire et la Mer 10015.**
Le Vieux Marin - La Méthode - Michel - Métamec - Zaza - Du Coco - Death... Death... Death... - Si tu veux tu es neuve - Opus X

Léo Ferré au Théâtre Libertaire de Paris **(1989/1988/1990) Coffret 6 CD La mémoire et la mer 20041/46.**
CD 1 & 2 : Les poètes/ La chambre/ Les poètes de sept ans/ Art poétique/ Soleils couchants/ Rêvé pour l'hiver/ La vie antérieur/ Marie/ La chanson du scaphandrier/ L'étranger/ Marizibill/ Les assis/ Chanson d'automne/ Green/ Le buffet/ Les métamorphoses du vampire/ La mort des amants/ La beauté/ La porte/ L'adieu/ Pauvre Rutebeuf/ Les hiboux/ L'invitation au voyage/ Les cloches et La tzigane/ L'affiche rouge/ Ne chantez pas la mort/ Le pont Mirabeau/ Brumes et pluies/ Elsa/ Comme à Ostende/ La folie/ Frères humains/ L'amour n'a pas d'âge/ Les spécialistes/ La poésie/ Le bateau ivre.

CD 3 & 4 : Ils ont votés/ la vie moderne/ Quand le soleil se lèvera/ Y'en a marre/ Les anarchistes/ L'âge d'or/ La chambre/ La vie d'artiste/ Vingt ans/ A Saint Germain des Près/ Les Étrangers/ Comme à Ostende/ La mémoire et la mer/ Le flamenco de Paris/ Lorsque tu me liras/ Je t'aime 81/ Le bateau espagnol/ L'étang chimérique/ Muss es sein ?, es muss sein !/ madame la misère/ Ni Dieu, ni maître/ L'espoir/ L'été 68/ Les hiboux/ Allende/ Les artistes/ Avec le temps/ Thank you Satan/ On est pas sérieux quand on a dix-sept ans/ L'affiche rouge/ Mon général/ Personne/ Paris, je ne t'aime plus/ La chanson triste.

CD 5 & 6 : Vison l'éditeur/ Mon piano/ Madame la misère/ La mélancolie/ Les romantiques/ Le hibou/ Les copains de la neuille/ Les vieux chagrins/ Les vieux copains/ Richard. Cloclo la cloche/ la grève/ la Marseillaise/ Le bateau espagnol/ Le Flamenco de Paris/ Ni Dieu, ni maître/ L'espoir/ Notre amour/ Le fleuve aux amants/ La mort/ Thank you Satan/ La mémoire et la mer/ Ou vont-ils ?/ Les chéris/ Les anarchistes/ Avec le temps.

Les fleurs du mal, Suite et fin **– 2008 – CD La mémoire et la mer 20018.**
Une nuit que j'étais... - Sépulture - La cloche fêlée - L'Héautontimorouménos - A une mendiante rousse - Je n'ai pas oublié... - L'âme du vin - La fontaine de sang - Madrigal triste - L'examen de minuit & Bien loin d'ici - L'ennemi - Le guignon - Je t'adore à l'égal - Avec ses vêtements - Le vampire - Le parfum - Je te donne ces vers - Révérsibilité - Le beau navire - L'horloge - Le cygne.

Réflexions d'un artiste mineur

Au début des années 60, un jeune couple, Arlette et Jacques Putseys, suit les récitals de Léo Ferré : à Paris, le Vieux-Colombier, l'Alhambra, l'ABC, à Bruxelles, le 140. Une correspondance s'ensuit, une amitié, entre Léo et Madeleine et ces « petits belges ». Ils seront souvent invités à Perdrigal, d'autres retrouvailles se feront ailleurs, sur la route des tournées, jusqu'en Algérie. Récemment, visitant Arlette Putseys en Belgique, Mathieu Ferré découvre dans un cahier un texte de son père, de lui inconnu : Réflexions d'un artiste mineur. Sept pages manuscrites à l'encre bleu-vert.

Le texte n'est pas daté. Quelques indices : l'encre, les chansons citées (toutes antérieures à 1957), quelques références (le petit format, les saint-bernard) laissent à penser à un texte de la fin des années 50.

Réflexions d'un artiste mineur

La chanson est un art mineur et une industrie prospère. [J'écris des chansons] Il y a deux ou trois chansons qui me font vivre parce qu'elles sont *dansées*. Ce sont : *Paris-Canaille*, *Le Piano du pauvre* et *Les Amoureux du Havre*. Elles sont dansées parce qu'écrites sur des rythmes dits de danse. Je ne l'ai pas fait à dessein mais je ne le regrette pas. Les paroles de ce genre de chansons n'ont aucune importance. Le succès de *Paris-Canaille* est dû au mètre très court, « quatre pieds » et à une coloration spéciale paroles-musique sur le schéma Paris, toujours très considéré. *Le Piano du pauvre*, c'est l'accordéon. Parlez de l'accordéon, en France, et vous êtes écouté.

Lorsque je mets de la musique sur *Le Pont Mirabeau* [de Guillaume] d'Apollinaire, je fais de l'art mineur. [La poésie d'Apollinaire devient paroles] J'en demande pardon à Guillaume. Lorsque M. Jean Rivier, musicien symphoniste, met de la musique sur *Le Pont Mirabeau* d'Apollinaire, il écrit une mélodie. Il fait de l'art comment ? Apollinaire lui demande-t-il pardon ?

Lorsque j'écris une chanson avec des paroles qui ressemblent davantage à la poésie qu'à un soulier [de chasseur alpin] [de chasseur à pied ou de satin], fût-il de satin, on me dit que je pense. Lorsqu'un Carco, de l'académie Goncourt, écrit une chanson sur une guinguette, on dit qu'il est un grand poète. Lorsque Raymond Queneau de la même académie, pique à Ronsard le style de sa « fillette », [il fait de l'art comment ?] quelle sorte d'artiste est-ce ?

Je dois à la vérité de dire en tout état de cause que le milieu dit « de la chanson » me gêne par sa médiocrité et ses mauvaises odeurs. Ils ont bien de la chance, les Carco, Queneau, Mac Orlan, Mauriac, Sartre et autres artistes majeurs, de n'y tremper que par hasard et de retourner aussitôt à leurs cimes littéraires où les critiques professionnels sont cultivés, adroits, les amitiés souvent particulières et le caviar apocryphe mais copieux. Ils vivent en bonne compagnie et à l'ombre de l'Institut. Moi, je vis dans une fabrique de conserves, où l'on met en boîte du caca qui a perdu jusqu'à sa personnalité la plus élémentaire.

Le drame, voyez-vous, c'est d'être à côté de la merde, [de crier au secours] et de s'entendre dire qu'on ressemblerait plutôt à une rose.

Lorsque j'écris des paroles dites « violentes » on me dit que je suis un anarchiste de salon. Lorsque j'écris *Le Guinche*, une chanson sur le bal, un

critique ami qui vient manger à la maison écrit qu'il est dommage que j'ai commis une chanson alimentaire. [Car ils ont la reconnaissance du ventre] Il faut préciser que les critiques, dans mon métier, ne sont ni professionnels, ni adroits, ni rien. Comment concevoir une critique sérieuse à propos d'un art mineur, voyons ? Quant [à être] aux parasites de ce caca dont je parlais, ces critiques payés, il doit leur falloir une somme de complaisance et une habitude de la poubelle qui doit leur rendre le travail bien pénible. Ceux-là ne volent pas leur argent (personnellement, je préfère les égoutiers, ils ont au moins le prestige du service public et de grandes bottes en caoutchouc).

Tout cela ne serait rien s'il n'y avait la MAFFIA, la grande « combinazione », l'énorme syndicat secret de l'édition musicale, de la radio d'État, de la radio privée, [du music hall] et de l'enregistrement phonographique. Une vraie toile d'araignée dont la trame serait plutôt coton. Suivez-moi bien. Ça n'est pas si compliqué : l'éditeur d'une chanson paie un [marchand de disques] chanteur de charme pour chanter une ordure, le disque en main il paie un producteur de la radio d'État qui connaît bien la musique et qui « s'arrange » pour faire passer le disque dont il s'agit à telle heure, qui se trouve être la même que telle autre heure sur tel autre poste privé et cela pour la marque du cirage Tartempion. Cela ne suffit pas bien sûr. Il faut une autre heure, assez rapprochée de la première et toujours sur les postes d'État et privés, en même temps. Et une autre et une autre pendant vingt jours. Si ça mord, l'auditeur, c'est bien le diable s'il ne s'en trouve pas quelques millions, de sentiment assaisonnés, va chez l'éditeur acheter le petit format, ce qui lui paie ses frais et ses bénéfices. Si ça ne mord pas, tant pis, on change. [Un beau jour] Un jour ou l'autre on aura le gros « tube ». Entendez par là, le gros succès. C'est merveilleux, l'argot. Ça ne trompe jamais. Les yeux, c'est les mirettes, du verbe mirer, je pense. La chanson à succès, le tube [Il y a comme ça dans le langage direct de la noblesse], probablement dérivé de « je t'entube ».

Qui sont les dindons de la farce ? Le public, bien sûr. Ce n'est pas si grave. Dans notre monde byzantin, il faut bien que ça fuit par un bout ou par un autre. L'auteur, quelquefois. Il est le dindon de l'éditeur, pour des tas de raisons qu'il accepte ou non. S'il les accepte, c'est qu'il voit beaucoup plus loin que l'entubage, il apprend le métier. Ce sont ceux-là qui finissent un jour par devenir éditeurs. Ce sont les pires. J'en ai connu un, et qui a [pignon sur rue] belle enseigne, qui serait aussi bien venu manger dans la gamelle de mes saint-bernard si je n'y avais pas mis le holà ! Je le lui ai dit un jour, vertement. Il en aurait redemandé. C'est vous dire la race de gens à qui nous avons affaire, nous les artistes mineurs.

Aujourd'hui, n'importe qui fait une ou des chansons. Et quand je dis n'importe qui, ce n'est pas n'importe qui : écrivains de toutes tendances de l'Académie ou non, poètes « énèrèfisants », auteurs dramatiques, cinéastes, danseurs, producteurs de disques ou de films. La liste est longue et insipide. Je ne cite personne, ce n'est pas la peine. [Quel déchet ! Rien, trois fois rien mais des échos dans les journaux] Je ne connais pas une parole qu'on en puisse retenir. Il est vrai qu'une prédestination à la médiocrité semble les poursuivre car dans leurs métiers respectifs ils ne sont pas les premiers, loin de là.

Des interprètes qui « écrivent » leurs paroles, je ne connais que M. Chevalier sur lequel il me semble préférable de ne pas insister et Édith Piaf [qui a un talent redoutable lorsque] [à qui j'eusse aimé] qui est bien gentille.

Il y a aussi les esthètes. À cet art mineur il fallait des esthètes mineurs, tel ce chroniqueur d'un hebdomadaire de radio, fonctionnaire à la radio d'État de surcroît et qui prône le caca avec une habitude de la chose qui laisse rêveur [sur ce qu'on doit bien pouvoir manger à sa table] sur la propreté [tout court] de ce monsieur. Tel autre asservi aux bonbons à la menthe X ou au chewing gum Y et qui prend le temps entre deux annonces d'écrire un article définitif sur la chanson et sur son histoire ou ses interprètes, ou des disques, ou ceci ou cela dans un hebdomadaire qui se taxe de Beaux-Arts.

Léo Ferré

En 1973, Léo Ferré propose une réduction de son texte Préface, publié initialement en 1956 dans son recueil de poèmes : Poètes vos papiers. Il y dévoile ses goûts en matière de musique.

PRÉFACE

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
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, en poésie, à n'employer 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.
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 poète d'aujourd'hui doit appartenir à une caste, à un parti ou au Tout-Paris. Le poète qui ne se soumet pas est un homme mutilé.
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.
L'embrigadement est un signe des 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.
Mozart est mort seul, Accompagné à la fosse commune par un chien et des fantômes. Renoir avait les doigts crochus de rhumatismes. Ravel avait une tumeur qui lui suça d'un coup toute sa musique. Beethoven était sourd. Il fallut quêter pour enterrer Béla Bartok. Rutebeuf avait faim. Villon volait pour manger. Tout le monde s'en fout...
L'Art n'est pas un bureau d'anthropométrie !La Lumière ne se fait que sur les tombes... Nous vivons une époque épique et nous n'avons plus rien d'épique La musique se vend comme le savon à barbe. 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 ?
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 viandes, A regarder passer les révolutions
N'oubliez jamais que ce qu'il y a d'encombrant dans la Morale, C'est que c'est toujours la Morale des autres.
Les plus beaux chants sont les chants de revendications Le vers doit faire l'amour dans la tête des populations.
A L'ÉCOLE DE LA POÉSIE ET DE LA MUSIQUE ON N'APPREND PAS ON SE BAT !

En 1982, Léo Ferré publie le texte Ludwig sur la musique de l'ouverture d'Egmont de Beethoven.

LUDWIG

Au fond d'une guitare enragée à l'automne
Il y avait du sang comme un dièse mouille
C'était à Bonn au détour d'une rue...

S'il fallait parler de cette romance en allée dans la rue
Avec ses habits du dimanche
Alors que la semaine s'étire on ne peut mieux, au bout de l'incertain et du tragique
S'il fallait chanter cet éternel recommencement qui tient de l'habitude et du savoir constant vérifié par les arbres
Par les crépuscules teints
Par les regards cachés derrière la pensée perverse ou religieuse
S'il fallait dire un peu de cette insouciance et qui nous mène au jardin des faillites et de la solitude
S'il fallait... S'il fallait...
Alors remonterait du fond de nos cagibis inconscients
Du fond de notre vouloir le plus profond
La certitude,
Le temps précis et incalculé et toujours indemne,
Alors s'emballerait notre habitude retenue par la défense de s'insurger, de s'éprendre, de s'illusionner.
Coriolan n'était qu'un prétexte. Egmont ? Parlons-en.
Tu te souviens ?

Sur cette plage toute en graviers
Cette plage défaite au nom d'une certaine compromission entre la mer et le spectacle
Cette plage que tu voulais défaite et soumise à ton imaginaire chorégraphie d'enfant seul et triste
Tu t'en souviens ?
Et tu chantais... et tu chantais... et tu chantais...
Et tu pensais qu'Egmont c'était la mer, le drame, les larmes,
La beauté de cet instant fabuleux de solitude exaucée
Tu l'avais dit, et tu l'avais crié à ce prof impotent du verbe
et de la grâce, et tu t'étais caché parce que tu étais seul au monde, et vaincu, et grinçant contre l'imbécillité secourue et protégée par la loi et par le nombre.
Depuis, Egmont me remonte comme la mer après ses descentes impitoyables au fond des enfers et de la nature fidèle.
Egmont, comme une source bienheureuse et coulant comme une génération tout entière de bienfaits uniques, parce que tu es l'Unique
Parce que je t'ai donné l'Unique et ce Temps
Qui s'est arrêté au bord de la seule invention de l'homme...
Devine !

L'illusion s'arrange et s'indemnise au mieux de l'imaginaire et de la folie. Je m'illusionne et je pars m'illustrant moi-même et me regardant à travers le style enfin parcouru au long de tous ces silences, de toutes ces vicissitudes interpolées par des copistes dont je me fais le modèle transmis d'on ne sait où et, sans doute, par voix orale.

Quand je parle à l'illusion je suis à Bonn sous-traitant
la quatorzième symphonie chez un archiduc de mes prétendants...
Je vais alors et maintenant vers l'horizon blafard et souriant peut-être, parce que de mon oeil jusqu'à son désir de paraître il n'y a probablement qu'une intention d'architecte.
Ce que je vois se perd.
Ce que j'instrumente ne peut qu'être perdu aussi.
L'instinct du hautbois est une crécelle inventée par des lèvres secourues.
Le vent, d'habitude, s'informe de ses perverses possibilités et se retrouvera bientôt dans le plan général de ces bois vertueux et grinçants rien qu'à l'idée de se protéger tout en haut, à l'aigu, se défendant aussi de la fable contrapunctique, et apprise sur les bancs de l'informe et de la décadence.
Le chant... le chant... et cette vertueuse passion qui ne va jamais au bout de la relative inversion, dans le moins, que l'on ne découvre qu'à force de bienfaits dans l'outrage et dans le sacrifice propitiatoire.
Un peu comme la terreur obligée du stupre et de la revendication.
Je sais des formules apprises. Je leur crachais dessus.
Je sais des impossibilités pratiques. Je les décontenançais à force d'incroyable.
L'incroyable, c'est la porte de secours que je poussais quelquefois, et personne jamais ne s'en est aperçu.
La perversion m'obligeait à me rendre tel que les pervers pouvaient m'imaginer, et encore... Cette perversion tellement cachée au fond des mers conscientes revues et corrigées par le cynisme des lois de préférence pénales, je l'entendais au fond de moi, comme les accords de la Neuvième que j'avalais de travers parce qu'engloutis pêle-mêle dans ma bouche auriculaire, et je la rendais à qui de droit, je veux dire aux inadaptés de l'esprit.
Ils croyaient que je me trompais alors que Stravinski c'était déjà moi. Avec le sourire en plus. Enfin... ce sourire tout près de vos larmes. Il faut bien concéder. Ça favorise et ça trompe les historiens.

J'allais jouer à la marelle, avec trente-deux cases.
La sonate pour piano, c'est une démission de joueur.
Quand Dieu se masturbe, il met du cassis dans ton vin blanc et tu jouis en même temps que lui,
à cela près que Dieu c'est toi aussi.
Vous n'êtes rien moins que les informes copies de votre propre imagination. Lorsque tu imagines, tu crois être dans le spectacle alors que le spectacle te regarde et te vérifie.

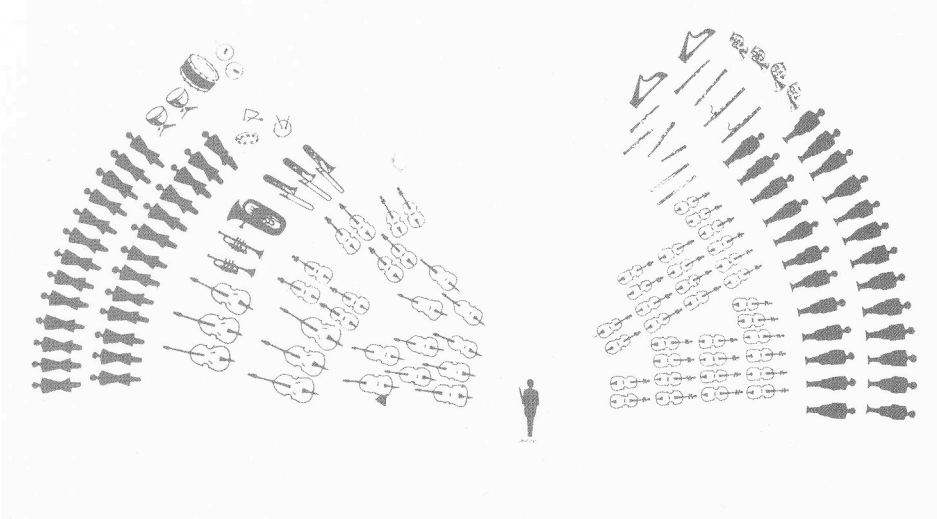
Quand je transpirais auprès de Térésa, elle prenait ça pour du génie. Mon génie c'était justement de m'arrêter à temps, au bord du non-dit et de l'informulé.
Tu sais bien que Rembrandt n'a jamais dessiné que des fadaises. Si tu voyais ce qu'il voyait tu t'arracherais mes oreilles.
Nous sommes d'un monde non édifié et que nous sommes seuls à parcourir,

encore qu'il y faille un peu de désordre aussi et de cette indicible beauté qu'on ne dit même pas en musique ou au fusain et que nous immolons chaque soir avant de parcourir l'inédit et la fantastique pâleur du silence et de l'objective inanité.
Le néant, vraiment, finit par avoir une consistance, tellement nous nous en informons, tellement nous le parlons avec nos mots et nos idées, alors que l'idée même en est transfigurée par nos sens et notre dérisoire entendement.
Coriolan n'était qu'un prétexte. Egmont ? Parlons-en
Tu te souviens ?
Sur cette plage toute en graviers
Cette plage défaite au nom d'une certaine compromission entre la mer et le spectacle,
Cette plage que tu voulais défaite et soumise à ton imaginaire chorégraphie d'enfant seul et triste, tu t'en souviens ?
Et tu chantais... et tu chantais... et tu chantais...
Et tu pensais qu'Egmont c'était la mer, le drame, les larmes, la beauté de cet instant fabuleux de solitude exaucée, et tu l'avais dit, et tu l'avais crié à ce prof impotent du verbe et de la grâce,
Et tu tétais caché parce que tu étais seul au monde, et vaincu, et grinçant contre l'imbécillité secourue et protégée par la loi et par le nombre.

Depuis, Egmont me remonte comme une source bienheureuse et coulant comme une génération tout entière de bienfaits uniques,
Parce que tu es l'Unique
Parce que je t'ai donné l'Unique
Et ce Temps qui s'est arrêté au bord de la seule invention de l'homme
La douleur.

Disposition de l'orchestre vis-à-vis de Léo Ferré lors de la série de concerts avec l'orchestre Pasdeloup au Palais des Congrès de Paris en 1975.

PUBLIC



ARRIÈRE DE LA SCÈNE

- **La chanson du Mal Aimé**

Distribution des rôles dans la version de 1954.

Parlé	Et je chantais cette romance En 1903 sans savoir Que mon amour à la semblance Du beau Phénix s'il meurt un soir Le matin voit sa renaissance[1]
Le mal aimé	*Un soir de demi-brume à Londres* *Un voyou qui ressemblait à* *Mon amour vint à ma rencontre* *Et le regard qu'il me jeta* *Me fit baisser les yeux de honte* *Je suivis ce mauvais garçon* *Qui sifflotait mains dans les poches* *Nous semblions entre les maisons* *Onde ouverte de la mer Rouge* *Lui les hébreux moi Pharaon* *Que tombent ces vagues de briques* *Si tu ne fus pas bien aimée* *Je suis le souverain d'Egypte* *Sa sœur-épouse son armée* *Si tu n'es pas l'amour unique*
Le double	*Au tournant d'une rue brûlant* *De tous les feux de ses façades* *Plaies du brouillard sanguinolent* *Où se lamentaient les façades* *Un femme lui ressemblant*
La femme	*Un femme lui ressemblant*
Chœur « Alti » [2] **Chœur « Soprani »** **Le mal aimé**	*C'était son regard d'inhumaine* *La cicatrice à son coup nu* *Sortit saoule d'une taverne* *Au moment où je reconnus* *La fausseté de l'amour même*

[1] Cette introduction est dite par Madeleine Ferré, seconde épouse du poète-compositeur, sur l'enregistrement Odéon de 1957.

[2] Au départ, Léo Ferré avait noté sur la partition trois portés destinés à trois voix de femme. Il a ensuite barré les entêtes pour ne consacrer qu'une ligne de chant à tous les alti, soprani

Le double

Lorsqu'il fut de retour enfin
Dans sa patrie le sage Ulysse
Son vieux chien de lui se souvint
Près d'un tapis de haute lisse
Sa femme attendait qu'il revint

L'époux royal de Sacontale
Las de vaincre se réjouit
Quand il la retrouva plus pale
D'attente et d'amour yeux palis[3]
Caressant sa gazelle male

Le mal aimé

J'ai pensé à ces rois heureux
Lorsque le faux amour et celle
Dont je suis encore amoureux
Heurtant leurs ombres infidèles
Me rendirent si malheureux

Regrets sur quoi l'enfer se fonde
Qu'un ciel d'oubli s'ouvre à mes vœux
Pour son baiser les rois du monde
Seraient morts les pauvres fameux
Pour elle eussent vendu leur ombre

J'ai hiverné dans mon passé
Revienne le soleil de Pâques
Pour chauffer un cœur plus glacé
Que les quarante de Sébaste
Moins que ma vie martyrisés

Mon beau navire o ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle aube au triste soir

Adieu faux amour confondu
Avec la femme qui s'éloigne
Avec celle que j'ai perdu
L'année dernière en Allemagne
Et que je ne reverrai plus

L'Ange

Voie lactée o sœur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et de corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton cours vers d'autres nébuleuses

[3], La partition indique que le double est doublé par les voix de tenors et de basse. Léo Ferré indique à ces voix : Parlato.

Le mal aimé *Je me souviens d'une autre année*
C'était l'aube d'un jour d'avril
J'ai chanté ma joie bien-aimée
Chanté l'amour à voix virile
Au moment d'amour de l'année

AUBADE

CHANTEE A LAETARE UN AN PASSE

L'ange C'est le printemps viens-t'en Paquette
Te promener au bois joli
Les poules dans la cour caquètent
L'aube au ciel fait de roses plis
L'amour chemine à ta conquête

Mars et Vénus sont revenus
Ils s'embrassent à bouches folles
Devant des sites ingénus
Ou sous les roses qui feuillolent
De beaux dieu roses dansent nus

Viens ma tendresse est la régente
De la floraison qui paraît
La nature est belle et touchante
Pan sifflote dans la foret
Les grenouilles humides chantent

Le double *Beaucoup de ces dieux ont péri*
C'est sur eux que pleurent les saules
Le grand Pan l'amour Jésus-Christ
Sont bien morts et les chats miaulent
Le mal aimé *Dans la cour je pleure à Paris*

Moi qui sait des lais pour les reins
Les complaintes de mes années[4]
Chœurs *Des hymnes d'esclaves aux murènes*
La romance du mal aimé
Le mal aimé *Et des chansons pour les sirènes*[5]

[4] Le mal aimé est soutenu dans ces deux phrases par les chœurs.
[5] Le mal aimé est soutenu par les voix altos et sopranos.

L'amour est mort j'en suis tremblant
J'adore de belles idoles
Les souvenirs lui ressemblant
Comme la femme de Mausole
Je reste fidèle et dolent

Je suis fidèle comme un dogme
Au maître le lierre au tronc
Le double *Et les Cosaques Zaporogues*
Ivrognes pieux et larrons
Aux steppes et au décalogue[6]

Portez comme un joug le Croissant
Qu'interrogent les astrologues
Je suis le sultan tout-puissant
O mes Cosaques Zaporogues
Votre Seigneur éblouissant, ah ah[7]

Devenez mes sujets fidèles
Leur avait écrit le Sultan
Ils rirent à cette nouvelle
Et répondirent à l'instant
A la lueur d'une chandelle

REPONSE DES COSAQUES ZAPOROGUES

A SULTAN DE CONSTANTINOPLE

Chœur féminin Lai la la Lai la la[8]

Chœurs « Bassi » Plus criminel que Barrabas[9]
Cornu comme les mauvais anges
Chœurs « Bassi et Tenori » Quel Belzébuth es-tu là-bas
Nourri d'immondice et de fange
Nous n'irons pas à tes sabbats

[6] Il semblerait que Léo Ferré ait hésité à attribuer cette phrase au Mal Aimé. En effet sur la partition originale il a rayé celui-ci pour le remplacer finalement par le double.
[7] Les chœurs soutiennent la narration déjà depuis le vers 21. Toutefois la partition n'indique pas les syllabes en a à chaque fois. Parfois elle sont inscrite de manières neutres.
[8] La partition a été clairement rectifié à cet endroit. Au départ, le compositeur avait écrit Ta-li- a.
[9] Chacune des phrases de ce vers sont suivi de ah ah ah.

	Poisson pourri de Salonique
	Long collier des sommeils affreux
	D'yeux arrachés à coup de pique
Le double	Ta mère fit un pet foireux
	Et tu naquis de sa colique
Chœurs féminin	Lai la la, Lai la la [10]
Chœurs « Bassi »	Bourreau de Podolie Amant
	Des plaies des ulcères des croûtes
	Groin de cochon cul de jument[11]
Chœurs « Bassi et Tenori »	Tes richesses garde les toutes
Le double	Pour payer tes médicaments[12]
Chœurs	HEI
L'Ange	*Voie lactée o sœur lumineuse*
	Des blancs ruisseaux de Chanaan
	Et de corps blancs des amoureuses
	Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
	Ton cours vers d'autres nébuleuses
Le double	*Regret des yeux de la putain*
	Et belle comme une panthère
Le mal aimé	*Amour vos baisers florentins*
	Avaient une saveur amère
	Qui a rebuté nos destins
L'Ange	*Ses regards laissaient une traîne*
	D'étoiles dans les soirs tremblants
Le mal aimé	*Dans ses yeux nageaient les sirènes*
	Et nos baisers mordus sanglants
	Faisaient pleurer nos fées marraines
	Mais en vérité je l'attends
	Avec mon cœur avec mon âme
La femme	*Et sur le pont des Reviens-t'en*
	Si jamais revient cette femme
Le mal aimé	*Je lui dirai Je suis content*

[10] Cette fois ci aucune modification n'est apporté à la partition mais cela est le cas sur l'enregistrement.
[11] Les trois premières phrases de ce vers sont suivis de ah ah ah.
[12] Bien que le double prononce cette phrase, il n'est pas mentionné sur la partition. Il semblerait qu'elle était au départ destiné à une voix de basse.

Mon cœur et ma tête se vident
Tout le ciel s'écoule par eux
O mes tonneaux des Danaïdes

Le double *Comment faire pour être heureux*

L'ange *Comme un petit enfant candide*

Le mal aimé *Je ne veux jamais l'oublier*
Ma colombe ma blanche rade
O marguerite exfoliée
Mon île au loin ma Désirade
Ma rose mon giroflier

Les satyres et les pyraustes
Les Egypans et les feux follets
Et les destins damnés ou faustes
La corde au cou comme à calais
Sur ma douleur quel holocauste

Le double *Douleur qui doubles les destins*
La licorne et le capricorne

Le mal aimé *Mon âme et mon corps incertain*
Te fuient o bûcher divin qu'ornent
Des astres des fleurs du matin

Le double *Malheur dieu pale aux yeux d'ivoire*
Tes prêtres fous t-ont-ils paré
Tes victimes en robe noire
Ont-elles vainement pleuré
Malheur

Chœurs *dieu qu'il ne faut pas croire*

Le mal aimé *Et toi qui me suit en rampant*
Dieu de mes dieux morts en automne
Tu mesures combien d'empans
J'ai droit que la terre me donne
O mon ombre o mon vieux serpent

Au soleil parce que tu l'aimes
Je t'ai menée souviens-t'en bien
Ténébreuse épouse que j'aime
Tu es à moi en n'étant rien
O mon ombre en deuil de moi-même

La femme *L'hiver est mort tout enneigé*
On a brûlé les ruches blanches
Dans les jardins et les vergers

Les oiseaux chantent sur les branches
Le printemps clair l'avril léger

Mort d'immortels argyraspides
La neige aux boucliers d'argent
Fuit les dendrophores livides
Du printemps cher aux pauvres gens
Qui resourient les yeux humides

Le mal aimé *Et moi j'ai le cœur aussi gros*
Qu'un cul de dame damascène
O mon amour je t'aimais trop
Et maintenant j'ai trop de peine
Les sept Epées hors du fourreau

Le double *Les sept Epées hors du fourreau*

Le mal aimé *Sept Epées de mélancolie*
Le double *Sept Epées de mélancolie*
Le mal aimé *Sans morfil o clair douleurs*
Le double *Sans morfil o clair douleurs*
Le mal aimé *Sont dans mon cœur et la folie*
Veut raisonner pour mon malheur
Comment voulez-vous que j'oublie

LES SEPT EPEES

Le femme La première est toute d'argent[13]
Et son nom tremblant c'est Pâline
Sa lame un ciel d'hiver neigeant
Son destin sanglant gibeline
Le mal aimé ou Le double[14] Vulcain mourut en la forgeant

Le femme La seconde nommée Noubosse
Est un bel arc-en-ciel joyeux
Les dieux s'en servent ç leurs noces
Elle a tué trente Bé-Rieux
Et fut doué par Carabosse[15]

[13] Pour cette première épée, Léo Ferré indiquait un voix d'homme sur la partition. Cependant c'est la femme qui chante lors de l'enregistrement.
[14] Il ne nous a pas été possible ici de reconnaître la voix du double ou du mal aimé.
[15] Bien que la femme interprète tout le vers, la partition indique des changement de voix entre une voix d'homme et de femme.

Le double La troisième bleu féminin[16]
N'en est pas moins un chibriape
Appelé Lul de Faltenin
Et que porte sur une nappe
L'Hermès Ernest devenu nain

La femme La quatrième Malourène
Est un fleuve vert et doré
C'est le soir quand les riveraines
Y baignent leurs corps adorés
Et des chants de rameurs s'y traînent

Le double La cinquième Sainte-Fabeau
C'est la plus belle des quenouilles
C'est un cyprès sur un tombeau
Où les quatre vents s'agenouillent
Et chaque nuit c'est un flambeau

Le femme La sixième métal de gloire
C'est l'ami aux si douces mains
Dont chaque matin nous sépare
Adieu voilà votre chemin
Les coqs s'épuisaient en fanfares

Le double Et la septième s'exténue
Une femme une rose morte
Le mal aimé Merci que le dernier venu
Sur mon amour ferme la porte
Je ne vous ai jamais connue

L'Ange *Voie lactée o sœur lumineuse*
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et de corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton cours vers d'autres nébuleuses

Le double *Les démons du hasard selon*
Le chant du firmament nous mènent
A sons perdus leurs violons
Font danser notre race humaine
Sur la descente à reculons

Ah ah ah ah ah ah

Chœurs *Destins destins impénétrables*
Rois secoués par la folie
Le mal aimé *Et ces grelottantes étoiles*

[16] Indiqué voix d'homme sur la partition.

De fausses femmes dans vos lits
Aux déserts que l'histoire accable

La femme *Luitpold le vieux prince régent*
Tuteur de deux royautés folles
Sanglote-t-il en y songeant
Quand vacillent les lucioles
Mouches dorées de la Saint-Jean

Près d'un château sans châtelaine
La barque aux barcarols chantants
Sur un lac blanc et sous l'haleine
Des vents qui tremblent au printemps
Voguait cygne mourant sirène

Un jour le roi dans l'eau d'argent
Se noya puis la bouche ouverte
Il s'en revint en surnageant
Sur le rive dormir inerte
Face tournée au ciel changeant

Le mal aimé *Juin ton soleil ardente lyre*
Brûle mes doigts endormis
Triste et mélodieux délire
J'erre à travers mon beau Paris
Sans avoir le cœur d'y mourir

Les dimanches s'y éternisent
Et les orgues de Barbarie
Y sanglotent dans les cours grises
Les fleurs aux balcons de Paris
Penchent comme la tour de Pise

Chœurs *Soirs de Paris ivres du gin*
Flambant de l'électricité
Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines

Les cafés gonflés de fumée
Crient tout l'amour de leurs tziganes
De tous leurs siphons enrhumés
De leurs garçons vêtus d'un pagne

Lai la la Lai la la [17]

Le mal aimé *Vers toi toi que j'ai tant aimé*

[17] Inscrit comme cela sur la partition original.

L'Ange	*Moi qui sait des lais pour les sirènes*
	Les complaintes de mes années
Chœurs	*Des hymnes d'esclaves aux murènes*
Chœurs « soprani et alti »	*La romance du mal aimé*
L'ange	*Et des chansons pour les sirènes*

BIBLIOGRAPHIE

Livres

BELLERET, Robert, *Léo Ferré, Une vie d'artiste*, Arles, Actes Sud, 1986.
Ce livre est une biographie très riche de Léo Ferré. Elle nous apprend presque tout, même si la subjectivité de son auteur l'emporte parfois.

CALVET, Louis-Jean, *Léo Ferré*, Paris, Flammarion, 2003.
Un livre extrêmement subjectif qui semble vouloir régler des comptes avec l'artiste. Un grand intérêt s'attache toutefois à l'analyse des textes de Léo Ferré.

CUESTA, Stan, *Léo Ferré*, E.J.L, Paris, Librio Musique, 2001.
Une biographie un peu courte mais qui va à l'essentiel et qui propose un entretien avec Mathieu Ferré.

DUPONT, Quentin, *Vous savez qui je suis maintenant* ?, Monaco, La Mémoire et la Mer, 2004.
Ce précieux livre retranscrit de très nombreux entretiens et interviews de Léo Ferré.

FERRÉ, Léo, *Poètes vos papiers*, Paris, La Table Ronde, 1956.
Le premier recueil de poèmes de Léo Ferré, qui contient de nombreux textes qui seront remaniés et mis en musique tout au long de sa carrière.

ESTIENNE, Charles, FERRÉ, Léo, *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Seghers, 1962.
Ce livre contient le long poème *Les chants de la fureur* qui sera souvent utilisé par la suite pour de nombreuses chansons de Léo Ferré.

FERRÉ, Léo, *La musique souvent me prend…comme l'amour*, Monaco, La Mémoire et la Mer, 1999.
Ce livre transcrit les écrits musicographiques que Ferré rédigeait pour ses émissions de radio dans les années cinquante.

FERRÉ, Léo, *Les lettres non postées*, Monaco, La Mémoire et la Mer, 2006.
Un recueil de textes inédits ,qui nous éclaires sur les conceptions musicales du compositeur.

FLÉOUTER, Claude, *Léo*, Paris, Robert Laffont, 1996.
Une biographie qui donne quelques informations sur le « Mal aimé ».

FROT, Maurice, *Je ne suis pas Léo Ferré*, Rodez, Le Fil d'Ariane, 2003.
Un témoignage fort intéressant par le secrétaire de Léo Ferré dans les années soixante et soixante-dix.

KUDELKA, Robert, *Léo Ferré, l'album*, Nice, Z'éditions, 1993.
Dans cet ouvrage, Léo Ferré livre quelques souvenirs intéressante quant à l'histoire de « La chanson du Mal Aimé »

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1987.
Un livre important, en ce qui concerne l'histoire de la musique et celle de Beethoven.

LACOUT, Dominique, *Léo Ferré,* Clamart, Sévigny, 1991.
Ce livre, l'une des premières biographies de Léo Ferré, apporte quelques pièces intéressantes, dont une lettre de Ferré au sujet d'un disque qu'il conteste.

LACOUT, Dominique, WODRASKA, Alain *Léo Ferré, Je parle pour dans dix siècles*, Paris, Didier Charpentier, 2003.
Bien que ce livre soit maladroit, et qu'il ressemble plus à un album de photos souvenirs, on y trouve quelques reproductions d'articles et de programmes de concerts de Léo Ferré.

LAYANI, Jacques, FOURNIER, Alain, *Léo Ferré, une mémoire graphique*, Périgueux, La Lauze, 2000.
Ce magnifique livre représente les couvertures des disques originaux de l'artiste, ce qui nous a parfois aidé dans cette étude.

LAYANI, Jacques, *Les chemins de Léo Ferré*, St-Cyr sur Loire, Éditions Christian Pirot, 2005.
Un livre incontournable qui se penche sur des œuvres rarement abordées de Ferré.

MASSIN, Jean et Brigitte, *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1985.
Une définition intéressante de l'oratorio y est proposée.

MORHANGE-DÈGUE, Claude, *La Chanson du Mal Aimé, analyse structurale et stylistique* (Bibliothèque Guillaume Apollinaire, Bibliothèque des Lettres Modernes, n° 18), Paris, Minard, 1970.
Une brillante analyse du poème et une interprétation très censée et structurée qui va nous permettre de mettre en relation le poème de Guillaume Apollinaire et la musique de Léo Ferré.

OLIVIER, Patrick, LAMBERT, Henri, VIDAL, Luc, *Dans les pas de Léo Ferré*, Nantes, Les Trois Orangers, 2003.
Un livre qui nous livre des secrets au sujet de Léo Ferré et la religion, ce qui nous amène à nous interroger sur sa musique également.

PORCILE, François, *Les Conflits de la musique française*, 1940-1965, Paris, Fayard, 2001.
Une étude sur la musique française en général, qui juge sévèrement le travail de Léo Ferré : une confrontation s'impose.

RENAUD, Philippe, *Les trajets du Phénix*, archives Guillaume Apollinaire, de la « Chanson du mal aimé à l'ensemble d'Alcools », Paris, Lettres Modernes, 1983.
Une interprétation fort intéressante de « La Chanson du Mal Aimé.

TRAVELET, Françoise, *Dis donc Ferré*, 1/Hachette, Paris, 1976, 2/Plasma, Paris, 1980, 3/Monaco, La Mémoire et la Mer, 2001.
Ces entretiens de Léo Ferré nous permettent d'avoir quelques pistes sur sa musique.

Articles de Périodiques

ACHATZ, Dag, « Interview » in *Cahiers d'études Léo Ferré*, n° 5, Nantes, Le Petit Véhicule, automne 2000, p.55-60.

BRAUN, Claude, « Léo en Suisse », in *Les copains de la neuille*, n° 10, La Motte Servolex, Printemps/Eté 2006, p.2.

BREUNIG, Louis Claude, « Le Roman du Mal Aimé », *Apollinaire familier* n° 57, La Table Ronde, septembre 1952, p.28-51.

CAUSSIMON, Jean-Roger, « Lettre à Léo Ferré », *Cahiers d'études Léo Ferré*, numéro 11, Le Petit Véhicule, Nantes, Hivers 2007, p.7-14.

COTTE, Jean, « Beethoven assassine Léo Ferré », *France Soir*, 14 novembre 1975.

COULBOIS Roger. « Léo Ferré a été prophète en son pays », 1954. Source journalistique non retrouvée.

DACLA, François, « Spécial Léo Ferré », in *Chorus Hors Série*, Éditions du Verbe, Brezolles, Été 2003, p 100-101.

DECAUDIN, Michel, « Guillaume Apollinaire », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 84, Paris, octobre-décembre 1956, p.54-62.

DEFAYE, Jean-Michel, « Entretien avec Stéphane Oron et François Parain », *Cahier d'études Léo Ferré*, n° 5, Nantes, automne/hiver 2000, p.138-140.

DE SANTERRE, François, « Léo Ferré succède à Puccini », *Le Figaro*, février 1974.

FERRÉ, Léo, *Guillaume, vous êtes toujours là*, Le monde, 29 août 1980.

FERRÉ, Léo, entretien avec Jean-Dominique Brierre, in *Paroles et Musiques*, numéro 51, Brezolles, 1985, p.12-16.

FERRÉ, Léo, « Réflexions d'un artiste mineur », in *Les copains de la neuille*, numéro 13, La Motte Servolex, Hivers 2007, p. 22-23.

FLÉOUTER, Claude, « Léo la vie », *Le Monde*, novembre 1975.

FLEURET, Maurice, « Une araignée dans sa toile », *Le Nouvel Observateur*, novembre 1975.

HAMMOND, Jean, *La Chanson du Mal Aimé*. Chronique discographique, source journalistique inconnue, 1957.

HIDALGO, Frédéric, Spécial Léo Ferré, in *Chorus Hors Série*, Editions du verbe, Brezolles, Eté 2003, p. 4-5.

KLOSE Andréa, « Entretien du 21 janvier 1984 », in *Cahiers d'études Léo Ferré* numéro 5, Nantes, automne 2000, p. 27-38.

LAYANI, Jacques, *Des « périodes »*, in *Les copains de la neuille*, numéros 13, automne/hivers 2007/2008, La Motte Servolex, p. 4-6.

MARTINET, Claude in *Cahiers d'études Léo Ferré* numéro 5, Nantes, Les éditions du Petit Véhicule, automne 2000, p. 46-54.

LEMAIRE, Norbert, « Léo Ferré au Palais des Congrès, Une épreuve de force », *l'Aurore*, 14 novembre 1975.

MATHIEU, Yves, « Entretien avec Raphaël Caussimon », in *Cahiers d'études Léo Ferré*, n° 11, Nantes, Le Petit Véhicule, Hiver 2007, p.39-52.

MERSIOL, Jean-Baptiste, entretien avec Céline Caussimon, in *Cahiers d'études Léo Ferré*, Le petit Véhicule, numéro 11, Nantes, Hivers 2007, p. 103-108.

MERSIOL, Jean-Baptiste, « Léo Ferré face à son époque », in *L'éducation musicale,* Edition Beauchesne, numéro 545, septembre-octobre, 2007.

ORON Stéphane, « Ludwig Van Ferré », in *Cahiers d'études Léo Ferré* numéro 5, Muss es sein, es muss sein, Nantes, automne 2000, p. 9-12.

PETIT, Pierre, « Léo Ferré saisi par la musique, Un certaine inconscience », *Le Figaro*, 13 novembre 1975.

SAUVAGE, Catherine, « Entretien avec Michel Trihoreau », in *Cahiers d'études Léo Ferré*, numéro 1, Le petit Véhicule, Nantes, Printemps 1998, p. 31-36.

« Léo Ferré entre en transe pour diriger son oratorio du Mal Aimé », non signé, *Le Figaro*, 1957.

Le Figaro, article du 1er octobre 1956, non signé.

L'éclaireur de Nice et du Sud-Ouest, sans titre et non-signé, 30 octobre 1940.

Discographie :

BARCLAY JAMES HARVEST, *Once again*, CD Harvest, 5387912522, 1971.
L'un des premiers exemple de cohabitation entre la musique pop et l'orchestre symphonique

CANTAT Bertrand, *Nous n'avons fait que fuir*, CD Universal, 2004.
Œuvre inspirée directement de Léo Ferré.

DEBUSSY, Claude, *Œuvres pour piano*, Jean-Joel Barbier, LP AZ, BAM 5877.
Quelques pièces de Claude Debussy qui méritent d'être comparée au style de Léo Ferré.

DEEP PURPLE, ROYAL, PHILHARMONIQUE ORCHESTRA*, Concerto for group and Orchestra*, CD EMI, CDP 948862, 1977.
Cet album propose une œuvre pour orchestre et groupe de rock, malheureusement les deux formations sont alternées.

DOORS, The, *The Doors*, CD Elektra, 7559740072, 1966.
Le premier album des Doors, groupe de Jim Morrison, considéré comme un poète.

DOORS, The, *The Soft parade*, CD Elektra, 7559750052, 1975.
Un album des Doors dont la démarche est quelque peu conventionnelle.

FERRÉ, Léo, *La chanson du Scaphandrier*, in 78-tours Le Chant du Monde, PM 1574, 1950.

FERRÉ, Léo, *La vie d'artiste*, 2CD, Le chant du Monde, CML 57411091.92, 1998.
Ce double coffret réunit les premiers enregistrements de Léo Ferré et dévoile des archives revenant jusqu'à 1947.

FERRÉ, Léo, *Léo Ferré*, 33-tours 25 centimètres Odéon, OS 1126, 1955.

FERRÉ, Léo, *La Chanson du Mal Aimé* (Première version), 33-tours Odéon, ODX 168 Artistique, 1957.
Ce disque aujourd'hui très rare, constitue l'édition originale. A rappeler qu'il existe sous deux pochettes, une simple et une double.

FERRÉ, Léo, *La chanson du Mal Aimé* (Première version), 33-tours CBS, réédition de 1971.
Ce disque est une réplique de l'original, sous une autre pochette. Cette réédition était contestée par Léo Ferré.

FERRÉ, Léo, *La Chanson du Mal Aimé* (deuxième version), 33-tours Barclay, 80 463, 1972.
La nouvelle version du Mal Aimé interprétée par Léo Ferré.

FERRÉ, Léo, *La chanson du Mal Aimé* (Première version),, CD COLUMBIA, 14-475655-10-G, 1993 in « Les années Odéon »
La réédition CD de la première version de « La Chanson du Mal Aimé », enregistrée pour Odéon en 1957.

FERRÉ, Léo, *Les fleurs du Mal*, CD La mémoire et la mer, 19956, 1957.
Le premier album consacré à Charles Baudelaire et qui contient « L'invitation au voyage ».

FERRÉ, Léo, *La chanson du Mal Aimé* (deuxième version), CD Barclay, 847170-2, 1990.
La réédition CD de la deuxième version de 1972.

FERRÉ, Léo, *La THE Intégrale 1953,* CD La mémoire et la mer, 9951, 2004.
Ce CD rassemble tous les titres de Léo Ferré enregistrés en 1953 et le générique de son émission de radio : « Musique Byzantine ».

FERRÉ, Léo, *La THE Intégrale 1954*, 2 CD La mémoire et la mer, 9952/53, 2005.
Ce double CD, propose pour la première fois la représentation de Monte-Carlo devant le prince Rainier le 29 avril 1954.

FERRÉ, Léo, *Paname,* CD Universal, 076181-2, 1960.

Ce CD constitue le premier album enregistré pour la firme Barclay. Le succès « Jolie Môme y figure »

FERRÉ, Léo, *Léo Ferré à L'Alhambra*, CD Universal, 076183-2, 1961.
Un enregistrement public riche.

FERRÉ, Léo, *Ferré 64*, CD Universal, 076185-2, 1964.
Ce disque contient la chanson : « Le marché du poète »

FERRÉ, Léo, *Verlaine Rimbaud*, CD Universal, 1964.
Ce disque contient « Soleil couchant » qui serait la première mise en musique de poète par Léo Ferré.

FERRÉ, Léo, *La langue française,* CD Universal, 076185-2, 1966.
Cet album contient le titre « La langue française ».

FERRÉ, Léo, *Cette chanson*, CD Universal, 076184-2, 1966.
Cet album a connu une modification suite à la censure de la chanson « A une chanteuse morte ».

FERRÉ, Léo, *Un chien à la Mutualité*, 45-tours Barclay, 71416, CD Barclay 076189-2, 1969.
Un 45 tours qui présente un arrangement de « Le Chien » par Paul Castanier.

FERRÉ, Léo, *Récital 1969 en public à Bobino*, CD Universal, 529 116-2, 1969.
Le récital intégral de 1969 : Léo Ferré est accompagné par Paul Castanier et utilise déjà des bandes orchestres pour certaines chansons.

FERRÉ, Léo, *Amour Anarchie*, 2 CD Universal , 076193-2, 1970.
Un double album qui entame la collaboration de Léo Ferré avec le groupe Pop : Les Zoo.

FERRÉ, Léo, *Il n'y a plus rien*, CD Universal, 076 197-2, 1973.
Il n'y a plus rien est l'une des œuvres les plus surprenantes de Léo Ferré.

FERRÉ, Léo, *L'espoir*, CD Universal, 076202-2, 1974.
Un album qui met totalement le pied avec la musique symphonique.

FERRÉ, Léo, *L'albatros*, 45-tours Barclay, 61495L, 1973.
Un court extrait de la musique écrite pour le film de Jean-Pierre Mocky.

FERRÉ, Léo, *Sur la scène*, CD La mémoire et la mer, 10038/39, 1972.
Le dernier récital donné par Léo Ferré en compagnie de Paul Castanier.

FERRÉ, Léo, *Ferré Muet*, CD La mémoire et la mer, 10 001, 1974.
L'album instrumental qui contient « Le Concerto Pour la main gauche » de Maurice Ravel.

FERRÉ, Léo, *Je te donne*, CD La mémoire et la mer, 10 002, 1977.
Cet album contient « Muss es sein ?, es Muss sein ! » ainsi que l'ouverture de « Corolian » de Ludwig Van Beethoven.

FERRÉ, Léo, *La frime,* CD La mémoire et la mer, 10003, 1977.
Cet album représente certainement le plus grand exemple de chansons arrangées de façon symphonique chez Léo Ferré.

FERRÉ, Léo, *Il est six heures ici et midi à New-York*, CD La mémoire et la mer, 10 005, 1979.
Cet album contient la chanson « Porno Song », « Des mots » et « Les musiciens », trois œuvres que nous étudions.

FERRÉ, Léo, *La violence et l'ennui*, CD La mémoire et la mer, 10006, 1981.
Léo Ferré emploie massivement la technique de re-recording sur cet album.

FERRÉ, Léo, *Ludwig, L'imaginaire, Le Bateau Ivre*, CD La mémoire et la mer, 10007/8, 1982.
Plus qu'un album, un triple vinyle, devenue un double CD qui nous donnera des pistes quant à l'univers de Léo Ferré.

FERRÉ, Léo, *L'opéra du Pauvre*, 2 CD EPM, FDC 21064, 183.
Le ballet « La Nuit » est remanié en 1983 pour donner naissance à « L'opéra du pauvre ».

FERRÉ, Léo, *Récital au Théâtre des Champs-Élysées*, DVD La mémoire et la mer, 10101, 1984.
Nous avons pu analyser à travers ce concert, quels sont les titres où Léo Ferré a besoin ou non des bandes orchestres.

FERRÉ, Léo, *Les loubards*, CD La mémoire et la mer, 10 011, 1985.
Cet album écrit en collaboration avec Jean-Roger Caussimon, contient le titre « Les spécialistes ».

FERRÉ, Léo, *On est pas sérieux quand on a dix-sept ans*, CD La mémoire et la mer, 10 012, 1987.
Un album qui entame la reprise d'anciens titres.

FERRÉ, Léo, *Les vieux copains*, CD La mémoire et la mer, 10 013, 1990.
Un album qui reprend d'anciennes chansons avec un orchestre symphonique.

FERRÉ, Léo, *Une saison en enfer*, CD La mémoire et la mer, 10 014, 1991.
Le dernier album enregistré par Léo Ferré a encore des choses à dévoiler.

FERRÉ, Léo, *Métamec*, CD La mémoire et la mer, 10015, 2000.
Un album posthume qui présente le projet d'un album qui devait voir le jour.

FERRÉ, Léo, *Maudits Soient-ils*, CD La mémoire et la mer, 10016/17, 2004.
Ce double album contient de nombreuses bandes de travail pour l'album Verlaine Rimbaud paru en 1964. Il y dévoile une harmonie déjà composée avant que l'arrangeur n'effectue son travail.

FERRÉ, Léo, *Les Fleures du Mal, Suite et fin*, CD La mémoire et la mer, 20018, 2008.
La publication de chansons inédites consacrées à Charles Baudelaire, dévoile l'emploi de la même mélodie sur plusieurs textes chez Léo Ferré.

FERRÉ, Madeleine, *Poètes vos papiers*, CD Columbia, 4758232, 1956.
Ce disque est indirectement de Léo Ferré. Il propose une démarche intéressante.

GAYTAN, Ann, *Thank you Ferré*, CD La mémoire et la mer, 10083, 2004.
Le CD d'Ann Gaytan reproduit notamment le titre « Tout ce que tu veux » qui est inspiré par le style d'Arthur Rimbaud.

MESSIAEN, Olivier, *Quatuor pour la fin des temps*, CD Deutsche Gramophonne, 423247-2, 1979.

Une œuvre célèbre, contemporaine et sans doute pas aussi éloigné de Léo Ferré qu'elle y paraît.

MOODY BLUES, The, *The Days of future passed,* CD Deram, Decca, SML 707, 1967.

Un disque de pop et musique symphonique inventives qui sert d'exemple.

PIAF, Edith, « Les amants de Paris », in FERRE, Léo, *Poètes vos Chansons*, CD Patrimoine PS807.

Nous renvoyons à l'enregistrement de ce titre à travers une compilation du domaine public.

RAVEL, Maurice, *Pavane pour une Infante Défunte*, Orchestre Symphonique de Boston, CD RCA GD 86522, 1987.

Une oeuvre de Maurice Ravel qui sera partiellement utilisée par Léo Ferré dans le disque « Poètes vos papiers » de 1956.

Notices de disques :

ARAGON, Louis, *Léo Ferré ou la mise en musique*, in 33-tours 25 centimètres, *Les chansons d'Aragon par Léo Ferré*, Barclay, 80138, 1960.

FERRÉ, Léo, Entretien avec Françoise TRAVELET, 33-tours *La Solitude*, Barclay, 80449, 1971.

FERRÉ, Léo, *Léo Ferré,* 33 tours 25 centimètres Odéon, OS 1038, 1953, auteur non-identifié.

RAEMACKERS, Alain, in *De sacs et de cordes*, CD Le Chant du Monde, 8741165, 2004.

RAEMACKERS, Alain, in FERRE, Léo, *La Frime*, CD La mémoire et la mer, 10004, 2000.

RAEMACKERS, Alain, in FERRE, Léo*, Il est six heures ici et midi à New-York*, CD La mémoire et la mer, 10005 , 2000.

RAEMACKERS, Alain, in FERRE, Léo, *Ludwig, L'imaginaire, Le Bateau Ivre*, CD La mémoire et la mer, 10007/8 , 2000.

Sources audiovisuelles :

Thank you Ferré, DVD, Cat Production, Doriane Films, 2002.
Il s'agit d'un documentaire sur l'artiste qui nous permet de le voir en train de diriger un orchestre symphonique.

FERRÉ, Léo, *Récital au théâtre des Champs-Élysées,* DVD, La mémoire et la mer, 1984.

FERRÉ, Léo, *24 heures sur la deux* , 12 juin 1971, Deuxième chaîne. Interview et séance de studio.

FERRÉ, Léo, *Samedi Loisirs,* entretien avec Juliette Boisrivaux, 25 novembre 1972, Première chaîne.

FERRÉ, Léo*, L'homme en question*, débat avec Maurice Fleuret, 1977, Troisième chaîne.

GAINSBOUG, Serge, entretien avec Bernard Pivot, France 2.

Sources Radiophoniques :

FERRÉ, Léo, Interview sur radio Canada, 1969.

FERRÉ, Léo, Interview de Jacques Paoli, janvier 1969.

FERRÉ, Léo, Interview de Michel Lancelot, in *La mémoire courte*, Europe 1, 11 au 15 octobre 1969.

FERRÉ, Léo, Interview d'Émile Noel, France Culture1971

FERRÉ, Léo, Interview de Jean-Pierre Chabrol, *Marginal TV*, 1975.

FERRÉ, Léo, Interview de Jacques Chancel, *Radioscopie,* France Inter, 1975.

FERRÉ, Léo, Interview de Jacques Chancel, *Radioscopie*, France Inter, 1980.

FERRÉ, Léo, Interview sur Radio Suisse Romande, le 15 février 1980.

FERRÉ, Léo, Interview in *En avant la zizique*, 1983.

FERRÉ, Léo, Interview sur radio Bleu, 1990.

FERRÉ, Léo, Interview de Jean-Christophe Averty, *Écran total*, 1990.

FERRÉ, Léo, Interview, Bonheur FM, 1997.

FERRÉ, Léo, Interview de Marc Legras et Louis-Jean Calvet, in *Avec le temps*, 1er Janvier 1988.

FERRÉ, Léo, Interview in, *Une nuit avec Léo Ferré*, France Culture, 1988.

FERRÉ, Léo, Interview de Carole Chabrier, RMC.

MARSAN, Richard, Interview D'Evelyne Pages, 1987.

Tire ta langue, Émission d'anthologie, France Inter, 1994.

Partitions :

FERRÉ, Léo, *Paroles et musique de toute une vie*, 8 volumes, La mémoire et la mer, Monaco, Les nouvelles éditions Méridian, Paris, 1998.

Seule une réduction de « La Chanson du Mal Aimé s'y trouve mais elle met le doigt sur les tonalités et métriques difficiles. À noter qu'un témoignage de Léo Ferré au sujet de ce poème se trouve en introduction de ce recueil de partitions.

Sources Internet :

CELIDIBACHE, Sergiù, (réf. Du 12 janvier 2007), Disponible sur : www.entretemps.asso.fr.

GOULD, Glenn, (réf. Du 12 janvier 2007), Disponible sur : www.entretemps.asso.fr