

L'éducation musicale

mars/avril 2007 • Bimestriel n° 541/542 • 12 €

www.leducation-musicale.com



Le populaire
à l'origine du savant
chez Léo Ferré

Prométhée
de Franz Liszt

Jean-Jacques
Rousseau et
la musique italienne

André Gedalge
(1856-1926)

Daniel Variations
de Steve Reich

À l'écoute de *Gnomus*
de Moussorgski

Grand Corps Malade

Adolescents et
musiques actuelles

- ▶ Analyses
- ▶ Chorales
- ▶ Paroles d'enseignants
- ▶ L'édition musicale
- ▶ Livres, CDs et DVDs

L'éducation musicale

La musique à l'encan ou *Le reflux du politique*

« Tous les États de la planète retirent leur soutien à l'enseignement et à la diffusion de la musique ». Tel a été, lors du congrès de l'Association européenne des conservatoires (Salzbourg, novembre 2006), l'unanime et amer constat des quelque 300 délégués de l'Europe entière, auxquels s'étaient joints des représentants des deux Amériques, de la Russie, de l'Asie et de l'Australie.

À la lumière de ce nouveau méfait de la mondialisation, nous faut-il en conclure à l'irréversible dépérissement de tout service public de l'art ? Pour la plus grande gloire, bien entendu, de l'univers radieux des profits... Ou bien cet insidieux retrait est-il encore résistible ?

Certes, la chose n'aura que peu d'incidence aux États-Unis, où demeure extraordinairement vivace le mécénat privé... En Europe par contre - et notamment en France où les mécénats privé et d'entreprise, déjà anémiques, se reconvertissent dans l'humanitaire - les perspectives sont autrement inquiétantes.

Pour faire pièce à ces puissantes instances que sont l'OMC, le FMI et la Banque mondiale - généralement constituées de philistins cultivés ou d'argentiers incultes - je crains qu'il ne nous faille guère compter sur ce mirobolant « machin » qu'est devenu l'Unesco, non plus que sur le très diaphane « Relais Culture Europe ».

Tandis que sous une universelle pluie de roses s'épanouit, bien sûr, le star-académisme ! Et que nos *Victoires de la musique* ont finalement relégué la « musique classique » en son précieux jardin clos...

Mais tout cela ne mérite, sans doute, ni dépêche d'agence, ni le moindre écho dans la presse spécialisée... Laquelle, tablant sur l'ordinaire frilosité du monde musical, feint de toujours croire en les vertueuses protestations de nos pouvoirs publics.

Qui peut, dès lors, faire quoi ? Est-il vain, voire ridicule, de tenter de sauvegarder notre « exception culturelle » ? Nous faudra-t-il, en fin de compte, nous résoudre à refonder notre vision culturelle du monde ?

En ces temps où les mythes volent bas, laissons se déployer les ailes de l'imaginaire !

Francis B. Cousté

SOMMAIRE mars-avril 2007

<i>Prométhée</i> , poème symphonique de Franz Liszt Sabine Bérard	4
Jean-Jacques Rousseau et la musique italienne Daniel Paquette	9
Une écoute musicale porteuse de sens : <i>Gnomus</i> de Moussorgski Sylvain Jaccard	12
Une redécouverte : André Gedalge Mario Hacquard	18
Au Grand Théâtre de Genève : <i>Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg</i> Gérard Denizéau	20
L'hommage niçois de Pierrette Mari à Jacques Toja Gérard Denizéau	22
Dresde : Jubilé 2006 (21-24 septembre) Colloque, concerts & séminaires autour de H. Schütz Édith Weber	23
Pour Adrienne Pierrette Germain	24
<i>Daniel Variations</i> de Steve Reich Marc Mathey	25
Adolescents et musiques actuelles Albena Ivanovitch-Lair	26
« <i>Génie du piano-blues</i> », une anthologie Gérard Moindrot	28
En écoutant slamer Fabien Simone Dufay	29
Chez Léo Ferré : le populaire à l'origine du savant Céline Chabot-Canet	30
Laurence Equilbey : l'aventure d'Accentus Gérard Denizéau	37
Entretien avec Guy Reibel Isabelle Tourtet	40
Enseigner la musique aujourd'hui : oui, mais pourquoi ? Gilles Boudinet	42
<i>T'es qui dis, t'es d'où ?</i> Aurélien Clément	43
Nouveautés dans l'édition musicale	44
Notre discothèque	46
Bibliographie	48

Photo de couverture : Studio Hoche, mai 1964

Musiques populaires, musiques savantes

Le populaire à l'origine du savant chez Léo Ferré

Entre métissages et paradoxes

Céline Chabot-Canet

Bien que l'utilisation et l'influence des musiques populaires dans la musique savante soient fréquentes, et les métissages, favorisés par la mondialisation, largement présents dans les musiques à succès actuelles, la rencontre entre savant et populaire dans le cadre de la chanson française moderne reste un phénomène assez marginal. En effet, ce genre est souvent caractérisé par sa nature orale, sa facilité d'accès et l'immédiateté de sa communication, et opposé à une musique savante plus complexe et élitiste, confirmant ainsi l'ancienne dichotomie entre « genre mineur » et « genre majeur ». Si des ponts multiples sont aujourd'hui jetés entre les œuvres les plus diverses, le fossé entre chanson de variété et musique savante reste néanmoins ouvert, sans doute pour des raisons plus sociales que stylistiques.

Pourtant, dans l'après 1945, où selon le musicologue Makis Solomos « jamais musiques savantes et musiques populaires n'ont été autant séparées », Léo Ferré ne fait-il pas figure d'exception ? En bousculant le cadre de la chanson française, il échappe volontairement à toute classification par l'hétérogénéité de son œuvre et son renouvellement permanent, même si, paradoxalement, il s'inscrit dans la postérité comme l'un des artistes emblématiques du genre. L'étude de l'œuvre de Ferré semble particulièrement bien répondre à la problématique : « aux sources du savant, le populaire », même si la notion d'origine n'est qu'une facette dans la grande complexité des interférences qui régissent toute la production de cet auteur-compositeur. Cette dualité se ressent à travers la genèse particulière de ses œuvres, partagées entre l'appropriation du genre populaire par excellence de la chanson, qu'il désire faire sortir de sa fonction de « genre mineur », et une influence très marquée du savant. Il se revendique musicien à part entière et cherche à hausser ce genre peu reconnu à la même exigence qualitative que la musique savante. Nous pouvons ainsi dire qu'il aboutit à un genre savant par la transformation d'un genre populaire, d'où notre problématique. Mais cette démarche s'accompagne du processus inverse : Ferré

procède également à une popularisation de la musique et de l'art savants en général en l'intégrant dans la chanson et en détruisant son statut sacré et intouchable.

Nous étudierons les divers procédés employés par Ferré pour métamorphoser la chanson française en un genre savant, puis ceux utilisés en vue d'une popularisation du savant. Enfin, nous nous questionnerons sur la nature des relations entre savant et populaire chez Ferré : s'agit-il plus d'une fusion ou d'une juxtaposition ?

1- La saisie d'un genre populaire et sa métamorphose

À l'écoute d'œuvres phares de Léo Ferré comme *Le Chien* ou *Et... Basta!* l'originalité par rapport à la chanson française contemporaine et la spécificité de l'artiste, aussi bien sur le plan compositionnel et structurel qu'interprétatif, sont frappantes, et l'influence et la connaissance approfondie du répertoire savant tiennent un rôle prépondérant dans l'élaboration de ce style très particulier, présage du caractère largement hétéroclite qui marqueront ses

derniers concerts. Sa première production, pourtant encore relativement fidèle au genre de la chanson française, présente déjà des écarts (introductions d'interjections et de passages en voix parlée, prédominance de la forme strophique, allongement des durées...) et les multiples références à l'art savant en général – aussi bien musical que pictural ou poétique – constituent déjà de nombreuses amorces de l'évolution future.

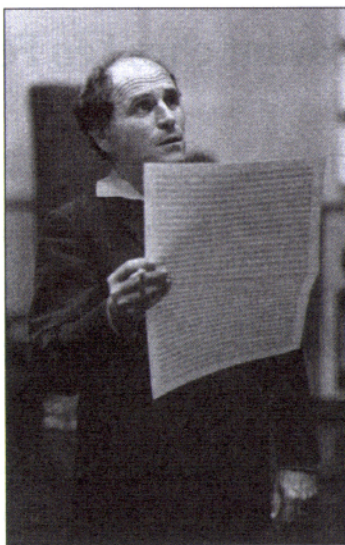
Un rapide préliminaire biographique permet de comprendre l'évolution postérieure de Ferré et la conception avec laquelle il aborde la chanson. Ses premiers contacts avec la musique se font par le répertoire religieux, et donc par la musique savante. Enfant, c'est d'abord à l'église qu'il s'émeut à l'écoute des chants de culte :

« Les voix, les admirables voix qui s'infléchissaient sous la voûte glacée, oui, ces voix qui s'éternisaient en nous [...]. Nous revenions miraculés, recherchant les phrases dentelées de la musique, et puis, je rentrais tout seul, au bras d'une ombre échevelée et que la lumière des vivants avec qui j'allais revivre, remanger, redormir, démantèlerait jusqu'au prochain concert secret... »

1. Extrait de : FERRÉ (Léo), *Benoît Misère*, Castellina-in-Chianti, Gufo del Tramonto, 1989, 295 p. (Roman autobiographique).

À sept ans, il intègre la maîtrise de la cathédrale de Monaco, où il découvre la polyphonie de la Renaissance et la messe en grégorien. Les références à la musique religieuse seront parmi les plus récurrentes dans son œuvre. La seconde expérience musicale qui le marqua fut la découverte de la musique symphonique : grâce à un oncle violoniste, il assiste, entre huit et dix ans, à tous les concerts et répétitions de la salle de musique du Casino de Monaco, où il rencontre notamment Toscanini. Il y découvre en particulier Beethoven et Ravel, qui deviendront ses deux compositeurs de prédilection. Ainsi, c'est d'abord par la musique savante que Léo Ferré forma son oreille, et c'est par elle qu'il fut initié. Même si nous ne possédons que peu d'éléments sur sa formation musicale, nous savons qu'il prit ensuite, au début des années 40, des cours de composition et de contrepoint auprès du professeur Léonide Sabaniev, ancien élève d'Alexandre Scriabine, et qu'il fut pour le reste essentiellement un autodidacte, apprenant à travers l'étude des partitions de compositeurs tels que Rimski-Korsakov, Debussy et Ravel : « J'ai appris la musique et l'orchestration chez les grands musiciens² » déclare-t-il.

La démarche musicale de Ferré se caractérise donc d'emblée par un double ancrage culturel, à la fois savant par son éducation initiale, mais aussi populaire, puisque c'est dans le genre de la chanson qu'il décide de s'illustrer. En effet, après avoir dû renoncer à sa vocation de chef d'orchestre et s'être heurté au refus paternel d'entreprendre des études au Conservatoire de Paris, Ferré choisit comme mode d'expression ce genre « compatible avec la bouffe », selon sa formule. Malgré l'absence de toute information dans les multiples sources, il est inévitable que Ferré ait été confronté enfant à la chanson populaire, laquelle constituait la majeure partie du paysage radiophonique ambiant de l'époque, cela même si cette formation, par imprégnation, s'inscrit curieusement en creux dans sa biographie. Ce choix par défaut peut expliquer qu'il n'eut de cesse de tenter de rapprocher la



Léo Ferré en studio avec partition

chanson de la musique savante, en multipliant les références intertextuelles empruntées à la culture savante, mais également en s'éloignant du cadre traditionnel lié au genre.

1-1 L'intrusion du savant dans la chanson

Tout d'abord, en restant fidèle au cadre de la chanson française, Léo Ferré amorce une mutation par l'introduction d'éléments savants dans ses chansons, sous la forme de citations, de clins d'œil et d'allusions thématiques. Ces éléments se trouvent principalement au niveau textuel, exploitant toutes les possibilités de relations transtextuelles étudiées par Genette. Par exemple, dans la chanson *Le Bateau espagnol*, composée et écrite en 1947, nous observons un phénomène d'hypertextualité, puisque ce texte pastiche directement le *Bateau Ivre* de Rimbaud, assimilant métaphoriquement le poète à un navire :

« J'étais un grand bateau descendant la Garonne... »

« Un jour je m'en irai très loin en Amérique / Donner des tonnes d'or aux nègres du coton / Je serai le bateau pensant et prophétique. »

De plus, à l'intérieur même du texte, on trouve des marques d'intertextualité ou de citations : « Porteur de blé nouveau » est une référence explicite à « porteur de blé

flamand » dans les vers de Rimbaud. Le vers récurrent « Le bonheur, ça vient toujours après la peine », n'est qu'une reformulation familière du vers d'Apollinaire « La joie venait toujours après la peine », dans le *Pont Mirabeau*. Enfin, la relation de commentaire par rapport au texte initial, ou métatextualité, sous-tend toute la chanson et en détourne la philosophie en opposant à la démarche initiatique individuelle de Rimbaud, l'espoir de la fraternité révolutionnaire.

Le dialogue transparent avec les poètes prend de multiples formes. *Les Albatros* par exemple, chanson écrite par Ferré en 1971, actualise le mythe du poète maudit en le confrontant à la société moderne (la cité, Nanterre, les night clubs...) et au registre de langue populaire :

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

Sans être toujours aussi développés, les allusions et les clins d'œil à l'art savant sont incessants, et une compréhension totale du texte nécessite de nombreuses références culturelles. L'exploitation de thématiques poétiques traditionnelles, l'emprunt d'une formule ou d'un titre appartenant à l'histoire littéraire, la parodie, le pastiche, multiplient dans le texte des jeux implicites et accentuent sa complexité en favorisant l'intrusion du savant dans un genre populaire.

On trouve également des citations musicales dans de nombreuses chansons : *Les Musiciens*, par exemple, reprend dans l'introduction les thèmes de *La Pastorale* de Beethoven et du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, l'accompagnement orchestral imitant un style symphonique, avec une alternance de mouvements lents et calmes, rapides et mouvementés. Les paroles opèrent une synthèse entre tous les genres musicaux en citant aussi bien Berlioz et Beethoven que les « groupes anglais » et les « dix mille chansons » du répertoire populaire.

2. KUDELKA (Robert), FERRÉ (Léo), *L'Album*, Nice, Z'éditions, 1993 (Livre accompagné de l'enregistrement CD d'un entretien de 1991).

Le populaire à l'origine du savant chez Léo Ferré *Entre métissages et paradoxes*



Léo Ferré. *Les Musiciens*, introduction instrumentale.

La présence explicite d'artistes illustres, souvent associés au tutoiement et à un ton volontiers iconoclaste vise, tout en renforçant l'image de l'artiste maudit, à instaurer une fraternité avec eux, et à refuser toute hiérarchisation entre une expression artistique « noble » et la chanson. Il partage par exemple la solitude de Van Gogh dans la chanson *La Folie* :

« La chaise de Van Gogh où tu ne t'assieds pas / Les souliers de Vincent que tu ne chausse pas / L'oreille de ce mec qui ne t'écoute plus / Ces corbeaux dans le blé d'une toile perdue... »

la marginalité de Mozart dans *Thank You Satan* :

« Pour la sépulture anonyme / Que tu fis à Monsieur Mozart / Sans croix ni rien sauf pour la frime / Un chien, croquemort du hasard. »

ou prend directement Beethoven pour caution (*Muss Es Sein, Es Muss Sein*), dans sa volonté de faire une musique populaire en opposition à l'élitisme d'un Boulez :

« Ludwig ! Réponds ! [...] / La Musique... Où est-elle aujourd'hui ? / Tu la trouves à Polytechnique / Entre deux équations ma chère ! / Avec Boulez dans sa boutique / Un ministre à la boutonnière / Dans la rue la Musique ! / Dans la rue ! »

L'artiste, intégré à la chanson, interpellé par l'auteur, est à la fois désacralisé et descendu de son piédestal, et, par un mouvement inverse, confère au répertoire de Ferré une dimension universelle et lui transfère une crédibilité qui le hausse au niveau de son interlocuteur fictif.

1-2 Éloignement du cadre de la chanson traditionnelle

Ce glissement de la chanson vers la musique savante passe également par la déstructuration progressive de toutes les caractéristiques traditionnelles du genre jusqu'à lui échapper totalement, ce qui conduit Ferré à l'élaboration d'une esthétique inédite.

Cette destruction de la chanson traditionnelle se fait en plusieurs étapes, dont la première met un terme à l'alternance couplet refrain au profit d'une évolution linéaire tout au long de la chanson (ex : *Le Chien*, *La Mémoire et la Mer*...). Ce bouleversement est radical, la structure répétitive étant jusqu'alors l'un des procédés caractéristiques du genre, où il est présent

de manière quasi systématique, comme l'explique Franco Fabbri : « L'immense majorité des chansons comporte des éléments textuels [...] ou musicaux qui se répètent³ ». Les chansons construites selon la structure traditionnelle d'alternance couplet/refrain sont certes présentes dans la première période de l'œuvre de Ferré : *L'Histoire de l'amour* (1943), *La Mauvaise Étoile* (1943), *Les Amoureux du Havre* (1952), *Vitrine* (1953)... Mais, peu à peu, il développe en priorité la forme strophique sans refrain, déjà expérimentée dans certaines de ses premières chansons : *L'Opéra du ciel* (1947), *Saint-Germain-des-Prés* (1949)... Il utilise également de manière croissante le « refrain intégré », comme dans *Avec le temps*. Ces structures originales deviennent largement prédominantes dans son œuvre, ainsi que l'atteste Maria Spyropoulou Leclanche dans son étude sur *Le Refrain dans la chanson française*⁴, où elle dénombre sur l'ensemble de l'œuvre de Ferré trente-trois pour cent de formes avec « refrain détaché », trente-six pour cent avec « refrain intégré », et trente et un pour cent sans refrain. Cet abandon de l'alternance couplet refrain va de pair avec une évolution de la versification de plus en plus hétérométrique, qui atteint son apogée

3. FABBRI (Franco), « La Chanson », in NATTIEZ (Jean-Jacques) dir., *Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome I, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 676.
4. SPYROPOULOU LECLANCHE (Maria), *Le Refrain dans la chanson française*, de Bruant à Renaud, Limoges, PULIM, 1998, p. 295.

avec deux longs poèmes en vers libre, *Et... Basta!* ou *Il n'y a plus rien*, ce qui complexifie la mise en musique et s'oppose à la structure traditionnellement segmentée de la chanson. Cet abandon de la « politique de la répétition », comme la définit Richard Middleton (1998), va directement dans le sens d'un rapprochement avec l'écriture savante en rendant la mémorisation et donc la transmission orale difficile. Le deuxième procédé de déstructuration de la chanson consiste à refuser la construction narrative ou progressive prédominante à l'époque de Ferré, pour utiliser le procédé de l'accumulation plus caractéristique de l'écriture surréaliste : de multiples chansons reposent sur l'anaphore « C'est » ou « il y a », utilisant le principe de la définition multiple (*La Nuit, Sur la scène, Dans les nights, La Vendetta, La Tristesse, Requiem...*) :

« C'est un marteau-piqueur qui fait de la dentelle / C'est un ciseau gelé qui coupe les idées / C'est une clef perdue au bord d'une pucelle / C'est le jour qui se lève avec les yeux cernés // C'est le sel qui se prend pour la mer en allée / C'est le vent qui gémit dans ton aspirateur / C'est l'étang qui attend la prochaine marée / C'est l'infarctus bruyant du fusil-mitrailleur » (*La Vendetta*).

Enfin, il repousse progressivement les limites temporelles traditionnelles en allongeant considérablement les durées et en s'écartant, encore une fois, des définitions habituelles de la chanson comme « forme brève »⁵ pour se rapprocher des œuvres savantes de durées très diverses. Cet allongement des durées est, lui aussi, progressif, puisque les premières chansons de Ferré admettent encore une longueur traditionnelle : entre 1'30 et 3'47 pour les enregistrements « Chant du Monde ». Puis la durée moyenne s'allonge : *La Vie moderne* (1958) : 7'26 ; *Le Chien* (1969) : 6'33 ; *Il n'y a plus rien* (1973) : 16'07 ; *Et... Basta!* (1973) : 35'15.

Ferré abandonne également la mélodie chantée au profit d'un texte parlé ou déclamé sur un fond musical. Les chansons

utilisant la voix parlée sont de deux types : il s'agit d'abord de chansons originellement écrites avec une mélodie, qui sont ensuite réinterprétées de manière partiellement ou totalement déclamées à partir des années 70 (ex : *La Vie d'artiste* en 1972). Mais il s'agit également de chansons composées directement pour être parlées : celles-ci font l'objet d'une notation particulière, sans aucune portée pour la mélodie, sans rythme précisé, le texte étant seulement écrit au-dessus de la portée de piano qui représente la partition instrumentale. Dans d'autres cas, le texte est écrit sous la forme d'un poème, sans concordance avec la partition musicale, et quelques mesures sont indiquées qui servent de base à l'improvisation instrumentale. Cette pratique, qui est le développement le plus extrême, apparaît chez Ferré, en 1969, avec *Le Chien*. Il s'agit parfois de textes poétiques, en vers ou en prose, écrits à l'origine pour être lus et que Ferré reprend ultérieurement en les déclamant sur un fond musical : *Il n'y a plus rien*.

En parallèle à cette évolution générique, le texte se complexifie au niveau sémantique et le langage poétique emprunte parfois à l'hermétisme ou à l'écriture automatique surréaliste :

« Je sais des paradis tranquilles où les anges n'ont pas de vin à boire mais des orages de raison / Des violettes de reverdie / Je sais des paradis tragiques où les fauteuils d'orchestre n'ont pas de mémoire / Où les roses ne fleurissent que par osmose, et encore... [...] / Je sais des paradis-bordels où l'on me fait signe / Où l'on se signe / Où l'on me signe pour la bonté des mains tendues et des bouches capitales / Comme au petit matin... Tchac! » (*Et... Basta!*)

Ferré privilégie ainsi la musicalité des mots, les associations d'idées et les images oniriques à l'évidence du sens. Le savant intervient donc aussi au niveau textuel par l'emploi d'un lexique d'une grande diversité et d'une écriture poétique élaborée qui contraste avec l'immédiateté de la communication et la facilité de la mémorisation associées traditionnellement à la

chanson. Les problématiques de l'artiste deviennent d'ailleurs de plus en plus souvent elles-mêmes sujets des textes, représentant ainsi le procédé de la mise en abyme et de la réflexion spéculaire, souvent utilisés dans l'art savant : *Les Poètes, Poète... vos papiers! Les musiciens, Préface...*

Ainsi Léo Ferré invente-t-il un genre nouveau, dérivé de la chanson populaire, en lui retirant progressivement ses principales caractéristiques et en lui substituant un caractère plus apparenté à celui de la musique savante par l'allongement des durées et l'abandon de la répétitivité. La disparition de la mélodie chantée fait basculer la chanson vers une pièce instrumentale, pianistique ou orchestrale, support à la déclamation d'un texte parlé. De ce point de vue, Ferré se rapproche également de la musique savante par ses orchestrations, de plus en plus élaborées car détentrices d'un rôle majeur ; elles sont alors directement responsables de l'atmosphère d'une chanson dont les paroles sont déclamées. Après avoir collaboré avec le compositeur et arrangeur Jean-Michel Defaye (orchestrateur de Léo Ferré de 1957 à 1973), il réalise ensuite lui-même tous ses arrangements, qu'il conçoit comme des pièces instrumentales indépendantes, pouvant avoir une existence autonome cohérente :

« C'est une chose que je fais depuis quelques années, je fais comme on dit, les arrangements, enfin les orchestrations de mes chansons. Et j'écris toujours la musique de ces arrangements avec le devoir, en le faisant, qu'il faut que cette musique puisse être jouée toute seule, sans paroles⁶. »

Cette attitude de Ferré indique une volonté de composer une œuvre hybride, où l'importance ne va pas uniquement au texte et à la voix mais également à la partition orchestrale, composée selon un langage savant. Il se veut avant tout musicien :

« C'est difficile la musique, note-t-il, parce qu'il y a quelque chose qui me dessert, c'est d'être : Léo Ferré, compositeur de chansons. Il faudrait que je

5. Définition de Franco Fabbri : « Composition brève de texte et de musique », in : FABBRI (Franco), « La Chanson » [...], op. cit., p. 675. 6. « La Bonne mémoire », France Inter, 1984, cité dans : DUPONT (Quentin), FERRÉ (Léo), *Vous savez qui je suis maintenant? Recueil d'interviews de radio et de télévision transcrites et thématiques par Quentin Dupont*, Monaco, La Mémoire et la Mer, 2003.

change de nom pour écrire de la musique⁷. »

Mais il n'échappe pas à l'étiquette « chanson française » qui reste paradoxalement attachée à son image, malgré sa volonté de s'écarter parfois du genre :

« Quand je chante des textes très longs comme *Il n'y a plus rien*, qui est un texte dit sur de la musique, les gens me disent : « votre chanson ! ». C'est très curieux, ça ! Ce n'est pas du tout une chanson, c'est de la prose dite sur de la musique⁸. »

2- La popularisation du savant

Comme nous venons de le voir, Léo Ferré s'éloigne du cadre traditionnel de la chanson pour aboutir à un genre musical inouï, plus proche d'une écriture savante. Mais une autre démarche, d'apparence contradictoire, est également à prendre en compte : l'attraction de Ferré pour le genre savant s'accompagne d'une volonté de le « populariser ». En effet, comme l'attestent de nombreux entretiens, son utilisation du savant est animée par le désir de « faire descendre la poésie dans la rue », puis, à partir des années 70, où sa notoriété lui permet de travailler avec des orchestres symphoniques, il souhaite « faire descendre la musique avec un grand M dans la rue ». Cette volonté, que l'on peut qualifier de « missionnariste », en reprenant la terminologie de P. Watzlavick, s'explique car, pour lui, il n'existe pas d'« art savant », toute œuvre d'art véritable étant également l'émanation du peuple, d'artistes le plus souvent pauvres et marginaux. Ferré poursuit donc l'idée qu'il faut « rendre l'art au peuple » alors qu'il est le monopole des salons bourgeois :

« Où est-elle 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 ⁹ !... »

Selon Ferré, le peuple est bien aussi à même de comprendre une œuvre musicale et de s'en émouvoir qu'un intellectuel initié, puisque :

« Une page de musique, c'est de l'archéologie [...] et l'oreille qui prend le charme de la musique n'a pas à être archéologue. La *Symphonie en sol mineur* de Mozart n'est en sol mineur que pour les musiciens d'orchestre¹⁰. »

Le public doit recevoir la musique comme il reçoit la chanson, c'est-à-dire par communication purement émotionnelle et instinctive, ce qui n'est pas sans introduire une certaine contradiction chez celui qui fait justement de la chanson un genre qui n'est pas immédiatement déchiffrable. L'auteur-compositeur est au centre de réseaux complexes, s'efforçant de concilier des notions en apparence paradoxales et pourtant complémentaires : le glissement d'un genre populaire vers le savant et l'ouverture du savant au populaire, qu'il opère entre autres par la diffusion du poème mis en musique et l'introduction directe de la musique savante dans la chanson.

2-1 Le poème mis en musique

En effet, la mise en musique de poèmes tient une place importante dans l'œuvre de Ferré. Cette pratique en elle-même n'est pas originale, et s'ancre dans une tradition très ancienne qui remonte au Moyen Âge, tradition reprise avec ferveur par la mou-

vance *Rive gauche*, qui prône une chanson littéraire et se donne pour mission de faire découvrir au grand public les poètes anciens ou contemporains. Mais Ferré fait figure d'exception par la quantité des chansons issues de cette rencontre entre musique et poésie, et par son approche. Le nombre des poèmes mis en musique par Ferré est considérable – sur les trois cent quatre-vingt-douze chansons de l'intégrale, cent quarante sont des poèmes mis en musique – s'étalant sur toute la carrière de l'artiste. Les auteurs abordés sont divers : ils vont des poètes médiévaux (Rutebeuf, Villon), aux poètes du XIX^e siècle (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine...) ou contemporains (Aragon, Seghers...). Le nombre de poèmes est variable pour chacun d'eux : Ferré peut n'en choisir qu'un ou consacrer à l'auteur un album entier, comme c'est le cas pour Aragon¹¹, Baudelaire¹², Verlaine¹³, Rimbaud¹⁴ et Apollinaire¹⁵. Cette démarche est ancrée dans la volonté de faire découvrir ces artistes à un large auditoire populaire (c'est pourquoi Ferré inclut parfois volontairement le nom du poète dans le titre de certaines chansons, comme *Pauvre Rutebeuf*), et de permettre à certains auteurs contemporains encore peu connus de trouver un nouveau public.

L'attitude de Ferré à l'égard du poème est atypique et assez originale par rapport aux pratiques d'autres compositeurs de l'époque. Si certains, comme Jean Ferrat, n'hésitent pas à modeler et modifier le poème pour le couler dans le moule traditionnel de la chanson, en créant par exemple des refrains ou en inversant certaines strophes, Ferré a, au contraire, une démarche beaucoup plus respectueuse du texte, procédant rarement à des modifications et conservant généralement le titre d'origine – ce qui lui valu d'être considéré comme en marge d'une appartenance stricte au genre de la chanson, comme l'atteste cette citation de Jean Ferrat, rapportée par Bruno Joubrel :

7. *En avant la zizique*, émission télévisée diffusée en mai 1993. 8. « De face et de profil », début 1975, cité dans : DUPONT (Quentin), FERRÉ (Léo), *Vous savez qui je suis maintenant ?* [...], op. cit., p. 82. 9. *Muss es sein ? Es muss sein !* 10. FERRÉ (Léo), *Introduction à la folie*, « Créativité et folie », Paris, Actes Sud, 1984. 11. Album : *Les Chansons d'Aragon*, Barclay, 1961 (25 cm : 80-138). 12. Album : *Les Fleurs du mal* (Charles Baudelaire 1857 – Léo Ferré 1957), Odéon, 1957 (30 cm : OSX-127). Léo Ferré chante Baudelaire, volume 1 et 2, Barclay, 1967 (2 x 30 cm : 80-357 / 358). 13. Album : *Verlaine et Rimbaud*, Barclay, 1964 (2 x 30 cm : 80-236 / 37). 14. Album : *Ferré / Rimbaud : Une Saison en enfer*, EPM, 1991 (2 x 30 cm : 982-181). 15. Album : *La Chanson du Mal Aimé* (poème de Guillaume Apollinaire, musique de Léo Ferré), Odéon, 1957 (30 cm : ODX-168).

« On peut toujours mettre un poème en musique, mais ça n'est pas de la chanson pour autant : ce que Léo a fait sur Baudelaire, pour moi, ce sont des textes chantés, pas de la chanson au sens où je l'entends¹⁶... »

Plutôt que de l'adapter à la chanson, Ferré essaye de s'imprégner du poème et de le traduire en musique :

« Il faut improviser, il faut que ça vienne sur le clavier, il faut que les mains parlent en même temps que les yeux qui lisent la poésie¹⁷. »

Cette façon de faire illustre l'idée selon laquelle la poésie est déjà musique et contient une mélodie et un rythme intrinsèque :

« La poésie est une clameur, elle doit être entendue comme la musique. Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans la 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 touche¹⁸. »

2-2 L'utilisation de la musique savante

La seconde pratique de Ferré visant à populariser la musique savante est beaucoup plus inédite : elle consiste en l'intégration de pièces musicales savantes, pièces composées directement par Léo Ferré ou empruntées au grand répertoire. En effet, Ferré s'est toujours appliqué à la composition de musique savante, même si cette facette de son œuvre reste méconnue : en 1940, alors qu'il n'est encore qu'un inconnu, il compose un *Benedictus* et un *Agnus dei* qui seront joués à l'église Saint-Charles de Monaco. En 1953, il compose un oratorio sur le

poème d'Apollinaire *La Chanson du Mal-Aimé*. Suite à une rupture de contrat avec Barclay en 1975, Ferré se voit interdit d'enregistrer en tant qu'interprète chez un autre éditeur. Il se lance alors dans l'enregistrement d'un disque exclusivement instrumental, chez CBS, intitulé *Ferré muet... dirige*, où il dirige lui-même ses

instrumentales, comme *Le Chant du hibou* pour violon solo, enregistré la même année par Giuseppe Magnani de l'Orchestre de Milan. C'est en 1982 que Ferré réalise une expérience nouvelle avec la chanson *Ludwig*, dédiée à Beethoven, utilisant telle quelle l'*Ouverture d'Egmont*, opus 84, comme support du texte, long poème en prose déclamé sur la musique, qui relate l'enfance de Ferré et son émerveillement intense et incompris par ses professeurs de collège à la découverte de cette œuvre qui reste pour lui une référence :

« Et tu pensais qu'Egmont c'était la mer, le drame, les larmes, / La beauté de cet instant de solitude exaucée / Tu l'avais dit, et tu l'avais crié à ce prof impotent du verbe [...] / 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 [...] »

D'autre part, comme nous l'avons remarqué précédemment, Ferré a toujours été très sensible à la musique liturgique et à sa solennité, que l'on retrouve dans un bon nombre de ses chansons, de façon plus ou moins évocatrice. Elle apparaît tout d'abord dans la diction très spécifique de Ferré, dont le ton parfois monocorde et proche du *recto tono*, entre voix parlée et voix chantée, rappelle la cantillation religieuse : dans *Madame la Misère* ou *L'Affiche rouge*, le texte est scandé plus que chanté, chaque vers est émis sur une seule note répétée qui descend d'un ton à la fin du vers, la dernière note du vers étant reprise tout au long du suivant. La diction se rapproche ainsi d'une sorte de récitatif liturgique qui installe une atmosphère solennelle renforçant l'aspect pathétique et la dureté des sujets traités.



Léo Ferré et sa famille

propres œuvres ainsi que celles de Ravel. On y trouve le *Concerto pour la main gauche* interprété par Dag Achatz et l'Orchestre symphonique de Milan, ainsi que des versions instrumentales de *Muss Es Sein ? Es Muss Sein ! Love, Requiem* et *La Mort des loups*. Il compose également plusieurs opéras, dont le plus connu est *L'Opéra du pauvre* (1983), pour voix, chant et orchestre, et d'autres pièces purement

16. « Chorus », n°10, Hiver 1994-1995, cité dans : JOUBREL (Bruno), *Jean Ferrat, De la fabrique aux cimes*, Paris, Les Belles Lettres, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2003, p. 55. 17. *Grand Échiquier*, Jacques Chancel, 26 juin 1975. 18. Extrait de la « Préface » du recueil *Poète... vos papiers !*, 1956.

Le populaire à l'origine du savant chez Léo Ferré *Entre métissages et paradoxes*

Larghetto F (presque Récit.)

Ma-da-me la mi-sè-re é-cou-tez le va-car-me Que font vos
gens le dos vou-té la langu' au pas Quand ils sont as-soif-fés ils se sou-lent de
larm's Quand ils ne pleu-rent pas ils crè-vent sous le char-me De la na-tu-re et des gra-
vats

Léo Ferré. *Madame la Misère*, mes. 1-8.

Dans ces deux titres, on observe également la présence d'un chœur dans les graves qui ponctue le chant sur des onomatopées ; chœur qui évoque la foule et le peuple et n'est pas sans rappeler les voix des fidèles lors des cérémonies religieuses. Outre la

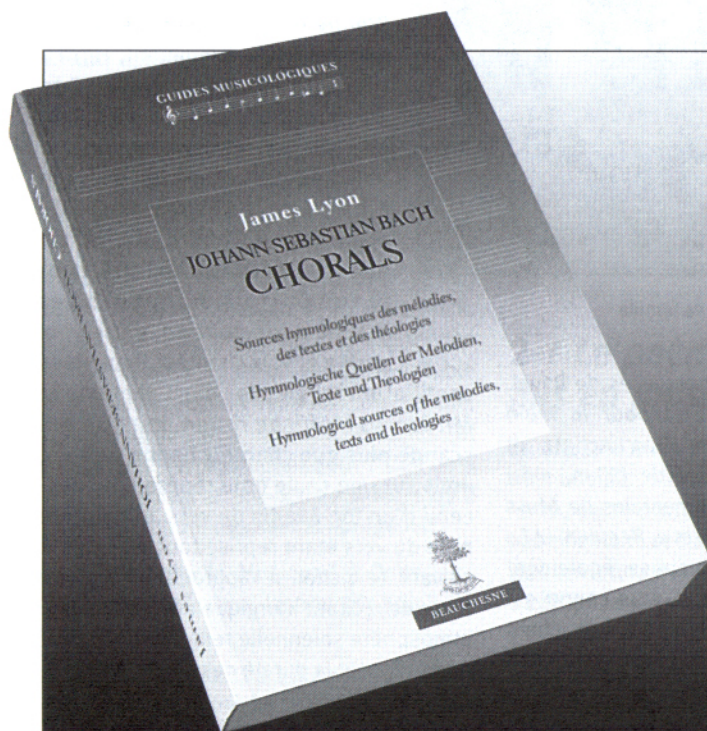
charge émotionnelle intense de cette déclamation, Ferré utilise également cette méthode pour renforcer la portée de son discours, lui conférant le caractère d'autorité incontestable et de vérité indéniable propre aux discours religieux, ce qui lui

permet de convaincre facilement son auditoire même sur des sujets fortement polémiques. Dans une version du *Chien*¹⁹, il déclame son texte avec en fond le motet du XVI^e siècle, de Tomas Luis de Victoria, *O Vos Omnes*, renforçant par là même la provocation jusqu'à frôler le sacrilège, attendu l'aspect résolument anticlérical du texte et la trivialité de certains mots :

« Nous mettrons de longs cheveux aux prêtres de la rue pour leur apprendre à s'appeler dès lors monsieur l'abbé Rita Hayworth monsieur l'abbé BB fricoti fricota et nous ferons des prières inversées / Et nous lancerons à la tête des gens des mots / SANS CULOTTE / SANS BANDE À CUL... »

Ainsi, la musique savante, descendue de son piédestal et présentée dans les concerts au même titre que les chansons, s'offre au public populaire, mais pas toujours avec une objectivité égale, Ferré servant la musique savante mais s'en servant aussi parfois en la détournant de son objectif. ■

19. Version de 1984, enregistrée au Théâtre des Champs-Élysées.



Johann Sebastian Bach : Chorals - James LYON

Conférence à Musicora

le dimanche 18 mars 2007

Les sources hymnologiques dans les chorals de Johann Sebastian Bach James LYON

La musique de Bach se nourrit d'un vaste patrimoine – mélodique, poétique et théologique – dont les fondements se cristallisent dans la Réforme luthérienne. Les chorals des cantates, des passions, des motets, tout comme ceux que le Kantor a composés pour l'orgue, ne sauraient se comprendre sans la connaissance des sources. Connaissances qui se révèlent, à la fois, historiques et artistiques. Ce faisant, le lien s'est tissé – à travers les temps – entre Luther et Bach. La tâche de l'hymnologue consiste, précisément, à renouer ces liens afin que l'interprète – conscient du sens – puisse en bénéficier.



www.editions-beauchesne.com