Document generated on 06/03/2025 4:53 a.m.

Moebius
Écritures / Littérature

mœbius

Des chanteurs comme porte-voix : Léo Ferré et Richard Desjardins

Robert Giroux

Number 59, Winter 1994

Écrivains - Paroliers

URI: https://id.erudit.org/iderudit/13993ac

See table of contents

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)
1920-9363 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Giroux, R. (1994). Des chanteurs comme porte-voix : Léo Ferré et Richard Desjardins. *Moebius*, (59), 133–139.

Tous droits réservés © Éditions Triptyque, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Des chanteurs comme porte-voix : Léo Ferré et Richard Desjardins

Robert Giroux

Dans l'éventail des modèles de chansons qui circulent et des modèles de chanteurs qui en font leur métier, lesquels de ces modèles de chanteurs et de chansons seraient porteurs de la représentation que l'on se fait à telle ou telle époque de la voix populaire? La Bolduc par exemple, comme chroniqueuse de son temps : les années 30; modèle équivalent, mais des années 70 celui-là, Plume : le chroniqueur populaire par excellence avec le joual, le sacre, la bière, la dérision, la dénonciation, le débraillé. Du côté français, Renaud fournirait, durant les années 80, un modèle conforme. Ou encore, ici, Félix Leclerc et Gilles Vigneault, les chantres de l'idéologie nationaliste au Québec; cependant que Charlebois se fait beaucoup plus représentatif de la modernité et de l'urbanité qui sont nôtres depuis 30 ans : le joual, le rock, la dérision et la parodie comme remise en question des valeurs traditionnelles, le «bum de bonne famille» moyenne.

Je fais ici des choix, légèrement arbitraires, de voix et de porte-voix. Je reconnais des styles et des esprits d'époque...

Quand je lis dans *Le Devoir* (18 mai 1991) : «Ginette Reno, l'aimée de tous» et plus loin : «Ginette, à notre image, à notre ressemblance», et que je sais qu'elle est la meilleure vendeuse de disques depuis plus d'une décennie, dois-je

conclure que l'ensemble de ses chansons constitue l'expression de la communauté québécoise? Je dis non... tout en sachant qu'une enquête auprès de la population m'obligerait à nuancer. Elle fait si québécoise! Quand je lis, dans *Le Devoir* encore (13 avril 1991) : «Richard Desjardins, rien dans les mains», sous prétexte que son succès actuel semble tenir du miracle : «Un succès créé à la seule force du talent donc, de la sensibilité et de l'intégrité, par bouche à oreille, comme n'a plus la patience d'en construire l'industrie, à la façon des plus grands, ceux qu'on ne peut étiqueter, dont les mots, la voix et la musique suffisent à les inscrire dans les âmes de l'histoire». Dois-je conclure que Desjardins, parce qu'il est au 7e rang des meilleurs vendeurs de disques en avril 1991, constitue l'expression de l'état de la communauté québécoise. Je dois dire non. Et une enquête publique me le confirmerait.

J'aimerais rapprocher deux figures importantes du domaine de la chanson : le parisien Léo Ferré et le très montréalais Richard Desjardins, deux voix qui m'apparaissent exprimer l'esprit contemporain francophone. Mais, pour échapper au piège moqueur de l'idéologie, je dois admettre que ma comparaison est arbitraire, et que c'est cet *arbitraire du choix* que je devrais interroger, voir en quoi ces deux figures répondent à la représentation que *je* me fais de la voix populaire, tenter d'expliquer pourquoi *je* prends plaisir à les écouter, pourquoi ils correspondent à mes goûts et à mes intérêts (au double sens du terme).

Comment ces deux figures du champ musical, et plus spécifiquement de la chanson, et plus précisément encore du statut supérieur (moyen) des chansons populaires, comment pourraient-elles (prétendre) *simuler* la voix populaire? Je ne peux tout au plus que constater que Ferré et Desjardins parviennent à toucher des publics très diversifiés, ce qui ne veut pas dire que ces publics sont, par le fait même, assez vastes pour se confondre avec le «peuple».

Ferré a repris du coffre avec Mai 68, ce qui lui permet de nous rejoindre encore aujourd'hui. Le moins connu, Desjardins, est tout de même en train de répéter l'effet Vigneault du début des années 60 au Québec, sauf que

Desjardins est un peu isolé et qu'il ne profite pas (encore) d'un engouement collectif pour la *voix d'ici*(!) comme en 1960. Le bruit court qu'il est perçu comme le Léo Ferré western du Québec actuel. Il (y) a de quoi être fier. D'ailleurs, il ne pourra jamais renier que Ferré «travaille» bon nombre de ses chansons. Ferré, pour sa part, joue aussi à plusieurs niveaux ou participe à/de plusieurs voix.

Quand Ferré affirme donner un sexe à un texte en lui donnant une musique, je comprends qu'il lui «accorde» une voix. Il a composé des chansons légères, très mélodiques, comme «Le piano du pauvre», «C'est l'printemps», «Jolie môme». Le registre musical va de la valse à la java en passant par le tango. Même le célèbre poème de Baudelaire «Élévation» sera chanté sur le rythme d'une petite valse musette, l'accordéon venant remplacer le noble piano à queue, plus fréquent ailleurs.

Du côté des chansons sociales ou politiques, souvent très provocatrices : «Franco la Muerte», «Y'en a marre», «Les anarchistes»; et même des portraits comme «Les retraités», très sombres, ou encore des constats désabusés comme «Avec le temps», il exploite alors un registre musical très large, qui va tantôt vers l'hymne pompeux (et son rythme binaire de marche), souvent accompagné par un grand orchestre et un chœur, tantôt vers le récitatif dépouillé et sobrement soutenu. Il existe même un album qui accorde à certaines chansons le statut de chansons «interdites» (censure oblige!), très argotiques, à mi-chemin de la chanson poétique (mais orale, à la Francis Carco) et de la chanson satirique.

Avec la chanson poétique, littéraire, à texte, Ferré met en musique les textes de ses amis Caussimon et Seghers, mais surtout ceux des poètes canonisés, notamment les maudits de la fin du XIXe siècle : Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, et aussi Apollinaire et bien sûr Aragon, et ses propres poèmes à propos de l'artiste, du musicien, du poète, de la folie, etc. Et non pas, cela mérite d'être souligné, les poètes populistes du genre Laforgue, ou Richepin ou Jehan Rictus... La vision de Ferré est ici très esthétique, très grande culture, avec pourtant ce souci évident de «mettre

de la poésie dans le juke-box». Le registre musical est ici aussi très large, depuis la valse musette jusqu'au slow le plus langoureux, en passant par des accords discordants à la Ravel, avec comme instrument le piano, bien sûr, mais aussi le saxophone, l'accordéon... jusqu'au grand orchestre de concert.

Plus difficile d'accès (!) ou plus étonnant, le récitatif; pensons à «Le bateau ivre» ou à «La mémoire et la mer» et même «Avec le temps» qui a connu un succès de vente tout à fait inattendu. Donc une voix récitative que Ferré a réussi à imposer dans le domaine même des variétés. La narration se trouve le plus souvent enrichie de rires, de cris, de chuchotements, de jeux d'écho, d'invectives, etc.

Desjardins travaille également à plusieurs niveaux (non étanches chez lui non plus), rejoignant ainsi plusieurs publics à la fois, multipliant ses chances d'être perçu comme populaire.

Pensons d'abord à la chanson western, parfois populiste. Il s'accompagne alors à la guitare sèche (absente chez Ferré), gratte des mélodies simples, sur des paroles au registre linguistique très appuyé, un joual très serré, diphtongué, exagéré même et anglicisé. D'où les indices nécessaires à la représentation ou l'identification possible de l'urbain prolo-nord-américain de Montréal.

Comme Ferré, Desjardins pratique aussi une chanson sociale ou politique, celle qui donne une dimension historique à la fable qu'il raconte, une signification discutable, partisane, comme «Dans la toundra», «Yankee», «Va-t-en pas». Il aime le récitatif lui aussi, mais plus narratif et moins moralisateur que celui de Ferré, quoique sa position d'énonciation soit toujours bien «articulée» sur l'écologie, la guerre, le racisme, la violence, l'état du monde, etc.

Parmi les chansons poétiques, on peut classer «Tu m'aimes-tu?» et ses images à couper le souffle, par leur ampleur inédite, et, en même temps véhiculées dans une langue très près de l'oral populaire de la chanson western. Plus grave, la très belle «Va-t-en pas».

Conteur, complice, présentateur, bonimenteur hors pair, comme à l'époque du cinéma muet, et même sa façon

de jouer du piano rappelle parfois l'accompagnateur et ses codes rythmiques des visionnements des films muets.

Mi-western mi-urbaine, un peu comme le serait le héros de *Paris Texas*, la chanson de Desjardins est très écrite dans le texte, tout en étant, davantage encore que chez Ferré, très près de l'oral dans l'interprétation. Sa musique, entre le country-western nord-américain de province et le récitatif (des transitions) avec des instruments traditionnels comme la guitare sèche et le piano, avec une manière très personnelle et exceptionnelle de moduler, depuis les jeux classiques jusqu'aux rythmes du jazz moderne (dans «Signes distinctifs» par exemple) en passant par des jeux de variations personnels assez sophistiqués. Homme orchestre, seul sur scène comme Ferré, Desjardins opte pour l'intimité et l'émotion plutôt que pour le look et le rituel du music-hall actuel et/ou des clips, et s'éloigne du son radiophonique ambiant. Au lieu de s'y fondre, il impose une voix originale et tire l'oreille.

Il s'accompagne lui-même lorsqu'il chante, sans aucune vélléité orchestrale ou choriste comme chez Ferré, sans prétention savante – mais y réussissant, tout en restant à cheval sur différents types de public. Sur le plan vocal, une voix nasillarde, forte, moins riche que celle de Ferré; tout de même, elle sait jouer du cri, du chuchotement, du martellement, de la caricature et de la drôlerie, moins mordante que chez Ferré. «Le bon gars» est un bel exemple de chanson à la fois drôle et percutante, une satire sociale saupoudrée de jeux de mots et scandée d'un rythme western très familier. «Miami» est plus grinçante, «Dans la toundra» très émouvante, très près du grand mythe de l'origine, comme «Yankee» et sa dimension historique quasi cosmique, ou encore «Natak», très mythique aussi, toute une gravité que sait bien traduire la grande virtuosité de l'interprète au piano et à la guitare, une virtuosité qui sait faire battre le cœur de notre «époque opaque».

«Va-t-en pas» est très proche de la manière de Ferré, avec son tempo à deux temps, une basse continue bien marquée, un rythme ample et lent. Chez Ferré, cette pulsation est appuyée par l'orchestre et le chœur, depuis «Les

anarchistes» jusque «À mon enterrement», cherchant sans doute à faire de la chanson un art noble, majeur. Sur le plan vocal, Ferré réussit des envolées de voix forte, maintient le souffle jusqu'au miracle, prolonge la rime d'une façon inimitable. Pensée à «Les anarchistes» et chantez-la si vous pouvez. La voix sait aussi se faire intimiste, émouvante : «Tu ne dis jamais rien (bis) / Tu pleures quelquefois comme pleurent les bêtes». Les prétentions savantes de Ferré sont plus évidentes et plus avouées que chez Desjardins, mais laissons à ce dernier le temps de gagner les grandes salles de spectacle et l'appui de l'industrie du disque, et nous pourrons mieux apprécier le grand art qu'est le sien, entre la poésie très écrite et la blague très populiste, entre les trilles du piano et les battement graves de la guitare.

Cette voix populaire que je tente de saisir ne peut donc pas se confondre avec la culture populaire. Je ne réussis à dégager qu'une expression mi-populaire mi-savante, dans l'entre-deux problématique d'une tension idéologique assez éloignée de l'expression de la culture populaire mass-médiatisée d'aujourd'hui.

J'obtiendrais sans doute des résultats plus satisfaisants si je poursuivais ma réflexion du côté de la *fascination* qu'exerce toujours la représentation de «la voix de son maître» et, notamment, du côté de la problématique de la *présence*. Le chien ne guette-t-il pas la présence de son maître absent, la présence de sa voix. Mon point de vue se transforme avantageusement si je m'en tiens à une réflexion sur l'*écoute*, sur les conditions de l'écoute vive dans la cité d'aujourd'hui. L'intellectuel n'y peut pas grand-chose, y joue un rôle plus que négligeable mais il peut l'observer, ce qui est déjà un privilège hors du commun.

Ce phénomène de l'écoute fascinée est aujourd'hui généralisé. Le but de la quête est toujours la recherche d'une présence. Une présence directe, lors d'un spectacle... et quand l'espace s'élargit trop, il nécessite un grand écran, ce qui installe déjà une écoute en différé. Médiatisé par le disque ou la radio, la télévision (le clip) ou le cinéma, donc différé, l'effet d'écoute va aussi varier selon la dimension spatiale des lieux. Devant un clip réussi, c'est surtout la

fascination de l'image globale qui l'emportera. Ce qu'il importe surtout de retenir, c'est le fait que cette écoute active ou fascinée est globale, totale, polyphonique, qu'il s'agisse de l'écoute d'une chanson isolée ou l'écoute d'un ensemble de chansons.

La chanson n'est donc plus une pratique culturelle populaire comme elle l'était autrefois. Enserrée dans une pratique industrielle de plus en plus complexe et internationale, même le métier de chanteur (la voix porteuse la plus apparente) semble devenir quasi impossible. Quant à la consommation de chansons par le commun des mortels (paradoxalement devenu l'*oreille* de la voix populaire), leur appropriation se confond avec l'appropriation devenue classique d'autres productions culturelles *de masse*. On s'approprie un disque ou un clip, version globale d'une chanson moderne, porte-voix de l'esprit du temps.