



HAL
open science

Du psychédélisme au rock progressif: la production musicale de Nino Ferrer dans les années 1970

Ewen Arzel-Guiziou

► **To cite this version:**

Ewen Arzel-Guiziou. Du psychédélisme au rock progressif: la production musicale de Nino Ferrer dans les années 1970. Musique, musicologie et arts de la scène. 2023. dumas-04712274

HAL Id: dumas-04712274

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04712274v1>

Submitted on 27 Sep 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2

DU PSYCHÉDÉLISME AU ROCK PROGRESSIF :
LA PRODUCTION MUSICALE DE NINO FERRER
DANS LES ANNÉES 1970

VOLUME 1

Ewen Arzel-Guiziou

UFR Arts, Lettres et Communication

Département Musique et Musicologie

Mémoire de master réalisé sous la direction de M. Hervé Lacombe

Soutenu en juin 2023

Avant-propos

À la fin de l'été 2021, fraîchement titulaire d'une licence en Information-Communication, je me suis orienté vers le master Musique et Musicologie proposé à l'université Rennes 2. J'avais en premier lieu eu l'intention d'intégrer un master en sciences du langage à l'issue de ma licence, mais celui-ci n'ouvrait pas pour la rentrée suivante dans cette même université (où je souhaitais rester étudier). Ayant déjà un certain bagage musical – dont un étui de basse qui prenait la poussière depuis trois ans –, ce master en musicologie s'était imposé comme plan B. Je l'intégrai alors sans projet de recherche précis en tête ; je me souviens simplement avoir écrit dans ma lettre de motivation mon désir de développer un « projet de recherche alliant musique, Bretagne et mélange des cultures ». Après une ou deux semaines de cours, il n'en était déjà plus question et je m'imaginai faire cent cinquante pages sur la distribution des musiques du monde¹ en France, indigné que j'étais – et reste – du peu de diversité présente aux rayons *world music* des grandes enseignes de distribution de biens culturels. Arrivé en octobre 2021, cette deuxième idée ne me motivait déjà plus. Je me décidai finalement à travailler sur Nino Ferrer, souhaitant en premier lieu m'intéresser à sa contribution à l'émergence de l'album-concept en France au début des années 1970, avec son album *Métronomie*². J'ai conservé ce sujet durant le premier semestre de master puis ai décidé à partir de janvier 2022 de l'élargir pour m'intéresser à sa période « progressive », c'est-à-dire aux albums qu'il a sortis au courant des années 1970 et dans lesquels nombre de morceaux relèvent des courants psychédélics ou progressifs du genre rock.

Nino Ferrer s'est imposé comme sujet de mes recherches en premier lieu parce qu'il s'agit de l'un de mes chanteurs et musiciens favoris, tous genres confondus. Je l'ai découvert jeune, mes parents possédant le coffret *L'Indispensable*³, dont nous n'écoutions pratiquement que le premier disque, sur lequel figuraient ses tubes yéyé. Ce n'est qu'une fois au collège, peut-être au lycée, que je me suis intéressé au second CD, qui m'a immédiatement fait tomber sous le charme du « Sud », puis de « La maison près de la fontaine », « Pour oublier qu'on s'est aimé » et « L'arbre noir ». « Le Sud » – avec certains morceaux de Johnny Cash ou le classique « Smoke On The Water » de Deep Purple – a été un des premiers morceaux que j'ai appris à la guitare.

1 Ou *world music*. Il s'agit d'un terme générique pour parler de toutes les musiques qui ne font pas partie des principaux courants contemporains connus dans le monde occidental et présentant une dimension ethnique ou traditionnelle.

2 Nino Ferrer, *Métronomie*, 33t, Riviera, 1971.

3 Nino Ferrer, *L'Indispensable*, Compilation 2×CD+DVD, Barclay, 2004.

Nino Ferrer m'a rapidement passionné autant pour sa musique que pour le personnage qu'il était et ses valeurs (j'écris « personnage » à défaut d'avoir connu l'homme).

Pour sa musique en premier lieu, car ses goûts très éclectiques et son amour de l'exploration s'y ressentent : Nino Ferrer a joué avec des musiciens d'horizons très différents, autant du point de vue de leurs origines (Manu Dibango, saxophoniste camerounais ; Micky Finn, guitariste irlandais ; Nancy Holloway et Bill Coleman, chanteuse et trompettiste américains...) que de leur registre musical (jazz, rhythm'n'blues, rock, chanson...). Ses morceaux explorent en conséquence une très grande variété de genres et de styles musicaux : la bossa nova (« La Rua Madureira », « Oerythia »), le jazz (ses premiers EPs⁴ avec Bill Coleman et Richard Bennett), le rhythm'n'blues (les tubes de sa période yéyé en témoignent le mieux), le rock psychédélique (« Cannabis » ; « Freak »), le rock anglais et le rock progressif (« L'Angleterre » ; « Fallen Angels »), la soul et le funk (« Mint Julep » ; « Moses »), ou encore la chanson française (« L'inexpressible »).

Mais l'homme derrière les chansons s'est aussi mis à m'intéresser pour ses valeurs. À travers la multitude d'hommes et de femmes qui ont pu l'entourer au cours de sa vie, se ressent chez lui un amour profond de l'humanité dans sa diversité, qui se retrouve jusque dans ses textes (« Je veux être noir », pour ne citer que le plus évident). Impossible en effet d'envisager chez ce chanteur des convictions racistes, lui qui a souffert dès son plus jeune âge, à l'école française, de discriminations relatives à ses origines italiennes⁵. Nino Ferrer était aussi un amoureux des animaux : il a possédé notamment de nombreux chiens et pendant un temps un élevage de chevaux⁶. Ses convictions écologiques font également partie de ce qui me rapproche de lui ; en témoignent des chansons comme « La maison près de la fontaine » (et l'album *Métronomie* dans sa globalité), « L'année de la comète », ou « Les morceaux de fer ».

Mais Nino Ferrer, c'était aussi à mes oreilles la découverte d'une large palette d'émotions : du sourire amusé à l'écoute d'« Alexandre » ou de « Mon copain Bismarck », jusqu'aux larmes aux coins des yeux à l'écoute de « La Rua Madureira » ou de « Chanson pour Nathalie », en passant par cette mélancolie omniprésente (« Au bout de mes vingt ans » ; « Ma vie pour rien » ; « C'est irréparable »). Cela a toujours été pour moi la preuve d'un

4 Un *Extended Play*, souvent abrégé en EP, est en musique enregistrée un format plus court que l'album (aussi appelé LP pour *Long Play*). Il est gravé sur disque 45 tours à partir des années 1950 et comporte généralement entre trois et quatre titres (le plus souvent deux par face).

5 cf. chapitre 1.

6 Un documentaire sur Nino Ferrer et ses animaux a été réalisé pour l'émission « 30 millions d'amis » en 1979 : Jean Archimbaud, *Nino Ferrer a retrouvé Mirza*, TF1, 1979, 12', en ligne (YouTube, 2 juillet 2012), URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpa7905178202/nino-ferrer-a-retrouve-mirza>, consulté le 10 avril 2022.

talent doublé d'une grande empathie, que d'être capable de transmettre un tel panel d'émotions, autant par l'écriture d'un texte que par la voix qui porte celui-ci. Nino Ferrer était en outre un grand mélancolique, comme en témoigne avec rigueur le livre *La mélancolie de Nino* de Frank Maubert⁷. C'est également par ce trait de caractère que je me suis retrouvé en lui, pour finalement m'intéresser à toute sa production musicale dans le but de produire ce mémoire de recherche.

Le chanteur trouvé, ne me restait qu'à chercher un sujet à creuser. Une chance comme un malheur : aucun véritable article ou mémoire musicologique n'avait jusqu'ici été produit à son sujet. C'est alors dans le but de donner un peu plus de visibilité à une partie méconnue voire critiquée de sa carrière, durant laquelle il produisit des albums expérimentaux rompant singulièrement avec le rhythm'n'blues badin qu'on lui connaissait, que je me suis intéressé tout d'abord à son album *Métronomie* puis plus largement au rock psychédélique et progressif de ce chanteur franco-italien hors norme.

7 Franck Maubert, *La mélancolie de Nino*, Paris : éd. Scali, 2006.

Remerciements

La réalisation de ce mémoire n'aurait pas été possible sans le soutien d'un certain nombre de personnes auxquelles je souhaite adresser toute ma gratitude. Je voudrais en premier lieu remercier mon directeur de recherches, Hervé Lacombe, pour tout l'intérêt et l'enthousiasme qu'il a manifesté pour mon sujet dès le début. Ses retours, corrections, conseils et encouragements ont été très précieux et m'ont permis de me perfectionner autant dans le travail d'écriture que dans la structuration de ma pensée et de mon propos. Je tiens également à remercier tous les professeurs du département Musicologie de l'Université Rennes 2 dont j'ai pu suivre les cours durant deux (trop courtes) années. Merci tout particulièrement à Antoine Bonnet de m'avoir aidé à problématiser mon sujet et pour ses conseils de pistes à explorer autour de l'aspect expérimental de la musique de Nino Ferrer. Merci également à Emmanuel Parent, dont les cours consacrés au jazz et aux musiques populaires enregistrées ont suscité en moi un vif intérêt.

Je tiens également à exprimer toute ma gratitude envers Pierre et Arthur Ferrari, les deux fils de Nino Ferrer, avec qui j'ai eu la chance d'échanger par téléphone en mars et en mai 2023, principalement autour des influences musicales de leur père et du matériel qu'il utilisait. Un grand merci à eux pour leurs témoignages de première main et leur gentillesse.

Ce mémoire ne serait pas ce qu'il est sans les relectures attentives de ma mère. Merci à elle pour ses retours, ses questions et propositions de reformulation quand cela s'avérait nécessaire. Merci également à mon père pour sa relecture de la partie I. Votre soutien moral à tous les deux a été essentiel au bon déroulement de l'ensemble de mes études supérieures.

Je voudrais aussi remercier chaleureusement tous mes collègues du master Musique et Musicologie, avec qui nous avons pu régulièrement discuter de l'état d'avancement de nos recherches, se donner des conseils et s'encourager. Merci particulièrement à Bleuñvenn, Mathieu et Murielle pour leur présence et leur soutien jusqu'au bout !

Merci aussi à mes amis guitaristes : Alexis, Léopold, Karlann, Matéo et Mathieu, qui m'ont aidé à identifier certains effets audio produits par des pédales d'effet dans quelques morceaux de Nino Ferrer. Mes amis batteurs ne sont pas en reste : merci à Côme et Balthazar, qui m'ont aidé pour leur part à identifier certaines percussions plus ou moins exotiques.

Je tiens également à remercier les groupes dont j'ai fait partie et tous mes amis musiciens rencontrés au Tambour et ailleurs à Rennes, avec qui j'ai pu jouer et me changer les idées au cours de ces deux années d'études et de recherche. Je pense en premier lieu

aux Jeffs : Sofi, Côme, Baptiste et Léopold. Plus qu'un groupe, c'était une sacrée histoire d'amitié en musique ! Merci aussi aux membres de Soul Train – Gabriel, Julia et Lucas – de m'avoir initié à la soul. Je suis également très reconnaissant envers Alexis de m'avoir fait découvrir le doom metal (et Amenra !) en m'incluant en tant que bassiste dans son projet intitulé Moth. Un grand merci également aux membres du Pixel Brass Band (trop nombreux pour que je les cite tous ici), avec qui je continue de jouer. Faire partie de cet orchestre me fait sans cesse progresser d'un point de vue technique à la basse. Je suis particulièrement reconnaissant envers Jérémie, Selim, Tom et Thibaud, à la fois musiciens et arrangeurs au sein de cette même formation, de m'avoir permis de m'initier aux arrangements pour orchestre et ainsi me réconcilier avec la théorie musicale.

Il me faut aussi remercier Maryvonne et Mélanie du service marketing de l'Établissement Français du Sang, où je travaille depuis août 2022, qui ont toujours été très arrangeantes vis-à-vis de mes horaires de travail afin que je puisse suivre l'ensemble de mes cours en parallèle.

Enfin, je tiens à remercier de façon plus informelle quelques-uns de mes amis et proches dont la présence – même à des dizaines, voire des centaines de kilomètres de distance – parvient à me motiver dans mes projets au quotidien : ma famille et en particulier mon frère Kawrantin, Tony (merci pour tout), Jérémy, Laura, Athanasia et toute la « *kitchen team* » de la résidence universitaire de Villejean, Agathe, Leïla, Noa et bien évidemment Google Traduction, qui malgré tout ce qu'on peut en dire m'a fait gagner un temps non négligeable lors de la lecture d'articles en italien par exemple.

Avertissement au lecteur

Afin de mieux comprendre certains points de ce travail, il est nécessaire d'expliquer quelques-uns des choix de présentation ou de référencement qui ont été faits :

Les titres des chansons seront toujours écrits entre guillemets et les titres des albums, 45 tours et autres compilations sur disque, en italique. Les noms communs issus de l'anglais (ou d'autres langues étrangères) qui ne sont pas entrés dans le langage courant en France seront également écrits en italique. Par exemple, le terme *live* (signifiant « en concert ») ou le nom d'un instrument indien comme le *tampura* seront écrits en italique, tandis que des genres ou styles musicaux comme le blues, le rhythm'n'blues ou encore le free jazz resteront en typographie romaine. Exception sera faite des titres d'articles en anglais, qui resteront entre guillemets et en romain afin d'éviter toute confusion avec les titres d'ouvrage, qui eux seront toujours en italique.

L'expression « rock progressif » revenant très fréquemment au sein de ce mémoire, nous avons fait le choix d'utiliser par moments l'abréviation usitée de « rock prog », ainsi que le qualificatif « prog » pour éviter quelques répétitions. La notion d'« album » sera également fondamentale au sein de ce travail. Le terme sera employé pour parler de collections de morceaux enregistrés et diffusés sur disques 33 tours (ou d'autres supports comme le CD ou la cassette), d'une durée totale excédant généralement les trente minutes¹.

Ce travail fait par ailleurs référence à un grand nombre d'enregistrements discographiques. Dans la mesure du possible, toutes les éditions citées seront les premières à avoir été publiées, sauf si le sujet d'une réédition est évoqué. En revanche, l'écoute des sources musicales n'a bien évidemment pas pu se faire sur ce même support d'origine ; elle a donc été faite soit à partir de rééditions CD, soit à partir de versions numériques. Toutes les informations relatives aux éditions d'origine (crédits, pochette, etc.) ont été retrouvées grâce à la base de données en ligne *Discogs*, spécialisée dans les enregistrements musicaux.

¹ David Buckley, « Album », *Grove Music Online*, en ligne, URL : <https://www-oxfordmusiconline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047210>, consulté le 14 juin 2023.

Introduction

Le début de la décennie 1970 est un tournant dans la carrière musicale de Nino Ferrer. Son style évolue, se cherche et rompt singulièrement avec le rhythm'n'blues amusant pour lequel le public le connaissait dans les années 1960. Le parcours du chanteur traverse alors une constellation d'individus et de styles musicaux avec lesquels il n'a de cesse d'expérimenter, dans la continuité des mouvements psychédélique et progressif de la musique rock. Avec l'arrivée des années 1980, Nino Ferrer se coupe peu à peu du monde du show-business et continue à faire ses expériences en musique, notamment par l'utilisation de synthétiseurs, mais ne collabore plus avec des musiciens aguerris et de tous horizons ; sa musique perd alors une grande partie de son caractère novateur et « progressif ». Nous avons alors décidé de focaliser nos recherches tout particulièrement sur sa production des années 1970, bien qu'une connaissance globale de la carrière du chanteur ait été nécessaire pour bien comprendre les tenants et aboutissants de telles mutations. Nous ne nous intéresserons donc qu'à la période durant laquelle Nino Ferrer produit une musique inspirée par les explorations de groupes majoritairement anglais et américains. Cette « période progressive » dans la carrière du chanteur débute selon notre analyse avec la parution de l'album *Rats And Roll's*¹ en 1970 et s'achève avec l'album *Ex-libris*² en 1982. Ainsi, nous ne nous intéresserons au contexte musical et culturel autour du rock progressif qu'au cours de cette même période. Le rock progressif en particulier nous intéressera plus que le rock psychédélique, dans la mesure où ce dernier constitue davantage une impulsion aux innovations du rock prog. Il nous faudra pour autant décrire au mieux l'idéal et les enjeux de la mouvance psychédélique, étant donné que la musique « progressive » de Nino Ferrer continue à y faire référence tout au long de la décennie 1970. Il sera alors possible de se demander dans quelle mesure la production musicale de Nino Ferrer, depuis 1970 et jusqu'à l'arrivée des années 1980, s'inscrit de façon singulière dans le courant du rock psychédélique puis du rock progressif.

Pour mener à bien ces recherches, nous nous appuierons sur l'écoute systématique des sources musicales citées. Cela concernera particulièrement les groupes de rock progressif français et italiens, dans la mesure où les travaux de recherche à leur propos sont beaucoup moins nombreux en comparaison des groupes anglais. En ce qui concerne la musique de Nino Ferrer, nous opérerons un travail d'analyse en lien direct avec la « matière-disque », c'est-à-dire l'enregistrement lui-même, plutôt qu'avec la partition des différents morceaux. En

1 Nino Ferrer, *Rats And Roll's*, 33t, Riviera, 1970.

2 Nino Ferrer, *Ex-libris*, 33t, WEA, 1982.

effet, comme nous le verrons en partie III, Nino Ferrer portait une attention toute particulière au mixage et aux mélanges des timbres au sein de ses morceaux. C'est donc davantage cet aspect de sa musique qui peut être considéré comme expérimental et progressif, par opposition aux structures harmoniques ou aux rythmes employés (le chanteur n'écrivait ni ne lisait la musique). De ce fait, nous ne donnerons que très peu d'exemples musicaux sous forme de partitions, mais fournirons des précisions sur le minutage des morceaux afin de retrouver facilement les passages mentionnés, lorsqu'il sera par exemple fait mention d'effets audio particuliers ou de bruitages.

De plus, nous comparerons principalement la musique de Nino Ferrer à celle de groupes anglophones, dans la mesure où il se déclarait lui-même largement influencé par la musique provenant d'Angleterre et des États-Unis. L'objet de ce mémoire ne sera donc pas de comparer la production musicale de Nino Ferrer à celle d'autres groupes et chanteurs français de cette époque, mais bien de faire ressortir ses caractéristiques progressives et sa singularité dans le domaine du rock progressif en général.

L'œuvre de Nino Ferrer est largement ignorée du milieu musicologique. Un ouvrage spécialisé comme *Focus sur le rock en France*³ ne fait aucune allusion à sa production musicale malgré des articles spécialisés sur la période (années 1970) et le genre musical qui nous intéressent (rock expérimental et/ou progressif)⁴. En réalité, seuls deux travaux universitaires ont, à notre connaissance, été réalisés sur cet artiste. Le premier est un mémoire de Lettres modernes soutenu en 1996⁵, qui se concentre sur les textes et n'étudie donc pas la musique en elle-même. Le second est un mémoire de Master In Management (MIM) intitulé *Que Fine Ha Fatto Nino Ferrer? Pourquoi la carrière musicale de Nino Ferrer a-t-elle été délaissée ?*, qui a été soutenu à l'Université Paris-Saclay en 2016 par Grégoire Pineault. Nous n'avons malheureusement pas pu consulter ni acquérir davantage d'informations au sujet de ce dernier mémoire. Une partie de la période expérimentale du chanteur est néanmoins abordée dans deux ouvrages spécialisés, l'un écrit par le journaliste Maxime Delcourt, intitulé *Il y a des années où l'on a envie de ne rien faire. 1967-1981. Chansons expérimentales*⁶ et l'autre écrit

3 Philippe Gonin et al., *Focus sur le rock en France*, Sampzon : Delatour France, 2014.

4 Eric Deshayes, « Rock expérimental, dix années de disques en France : 1969-1979 », *Focus sur le rock en France*, op. cit., p. 29-57 ; Jean-Marc Warzwaski, « Le rock underground français des années 1970 », *Focus sur le rock en France*, op. cit., p. 59-76.

5 Thierry Jullien, *Nino Ferrer « entre zone et fumier » : analyse stylistique, phonétique et rythmique des chansons de Nino Ferrer*, mémoire de maîtrise de Lettres modernes, [s. dir.], université Aix-Marseille I, 1996.

6 Maxime Delcourt, *Il y a des années où l'on a envie de ne rien faire. 1967-1981. Chansons expérimentales*, Marseille : Le mot et le reste, 2015, p. 180-181.

par Marc Alvarado (enseignant-chercheur autour du travail de l'artiste au sein des industries culturelles), au sujet du rock post-Mai 68⁷. Les références à l'artiste restent pour autant anecdotiques et s'intéressent davantage à sa place dans le contexte socio-culturel de l'époque qu'à son œuvre en détail. Le parcours musical pour le moins atypique de Nino Ferrer et plus particulièrement sa période expérimentale et « progressive » n'ont donc été jusqu'ici qu'effleurés d'un point de vue musicologique, manque que ce mémoire va tenter de combler.

Il existe en revanche une production scientifique croissante au sujet du rock progressif depuis la fin des années 1990. Mais avant de nous intéresser à l'état de la science en ce qui le concerne, il nous faut expliciter pour quelles raisons nous allons parler de ce mouvement et de celui du rock psychédélique en termes de genre et non de style musical. Pour ce faire, nous nous baserons sur l'article « Categorical Conventions In Music Discourse: Style And Genre⁸ », écrit par le musicologue Allan F. Moore en 2001. En somme, celui-ci décrit le genre comme une « construction socio-esthétique conditionnant les attentes d'un public envers la finalité d'une œuvre⁹ » tandis que le style serait pour sa part la manière propre à un artiste ou un groupe de s'exprimer dans le cadre d'un genre. Ainsi, la nature très hétérogène du rock psychédélique puis progressif à la fin des années 1960 puis au cours de la décennie 1970 nous invite à considérer ces mouvements comme des genres à part entière. De même, le caractère plus « recherché » du rock prog – inspiré par la musique savante – et rattaché à une culture européenne appuie cette assertion. En revanche, le rock dit « néo-progressif » qui apparaît dans les années 1980 peut davantage être considéré comme un style, dans la mesure où il normalise les caractéristiques dites « progressives » de cette musique. Mais puisque la période qui nous intéresse ici se situe dans la première « ère » du rock progressif (de la fin des années 1960 à la fin des années 1970), nous parlerons plutôt de ce mouvement comme d'un genre (sous-genre du rock). En revanche, la musique d'un artiste possédant certaines caractéristiques de ce genre sera qualifiée comme relevant d'un « style progressif ».

Dans le domaine des musiques populaires, le rock progressif possède une place singulière, puisque sa visée principale est de s'éloigner des lieux communs du blues et du rock'n'roll anglo-américain pour produire un rock d'identité européenne. Il revendique alors

7 Marc Alvarado, *La Chienlit, le rock français et mai 68 : histoire d'un rendez-vous manqué*, Paris : Éditions du Layeur, 2018.

8 Allan F. Moore, « Categorical Conventions In Music Discourse: Style And Genre », *Music & Letters*, 2001, vol. 82, n° 3, p. 432-442.

9 Retranscrit en ces termes par Guillaume Ternoy, in *Ayreon et le metal progressif : constitution d'un imaginaire et d'un style musical personnels*, mémoire de master, dir. Hervé Lacombe, Rennes : Université Rennes 2, 2021, p. 12.

un caractère « artistique » – par opposition au caractère généralement plus commercial et formaté des musiques populaires enregistrées – en prenant exemple sur les musiques savantes. Le rock progressif pose alors question dès lors qu'on s'attelle à l'analyser. Il faut effectivement attendre la fin des années 1990 pour que de premiers articles et ouvrages véritablement musicologiques soient écrits à son sujet. Jusqu'ici, les musiques populaires amplifiées étaient exclusivement analysées d'un point de vue sociologique. En 1997, John Covach publie « Progressive Rock – Close To The Edge And The Boundaries Of Styles¹⁰ », qui analyse structurellement la suite « Close To The Edge » du groupe Yes à la manière d'un mouvement symphonique, en y relevant des éléments inspirés de la musique savante (développement thématique, *fugato*). En 1996, Bill Martin se penche également sur la musique de ce groupe¹¹ avant de publier deux ans plus tard un ouvrage sur le rock progressif (principalement anglais) entre 1968 et 1978¹². En 1997, Edward Macan sort *Rocking The Classics*¹³, qui est le premier ouvrage à étudier ce mouvement d'un point de vue pluridisciplinaire : l'auteur s'intéresse autant à lui d'un point de vue historique et sociologique que musicalement et esthétiquement. Malgré un manque de précision relatif au langage musical et aux développements stylistiques après le début des années 1980, Macan ouvre la voie à la recherche sur ce genre, au même titre que Paul Stump qui propose pour sa part, la même année, une histoire du rock progressif dans *The Music's All That Matters*¹⁴.

Plusieurs revues et en particulier *Popular Music* publient au cours des années qui suivent un nombre de plus en plus important d'articles à ce sujet. Ces derniers se focalisent généralement sur un artiste, un disque ou un morceau en particulier, le plus souvent de groupes anglais comme Gentle Giant, Jethro Tull, Pink Floyd ou encore Yes, dans la lignée de Covach et Macan. Ce n'est qu'en 2002 qu'un ouvrage collectif titré *Progressive Rock Reconsidered*¹⁵ est réalisé sur le sujet par des chercheurs en musicologie mais aussi en lettres, en sociologie et en philosophie, sous la direction de Kevin Holm-Hudson. L'ouvrage se base sur divers champs d'études pour produire une définition de ce qu'est le rock progressif et de ce qu'il n'est pas. C'est également un des premiers ouvrages à s'intéresser à des groupes à l'international : il y est par exemple question du groupe Rush, originaire du Canada. En outre,

10 John R. Covach, « Progressive Rock. Close To The Edge And The Boundaries Of Styles », Covach & Boome éd., *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, Oxford : Oxford University Press, 1997, p. 3-31.

11 Bill Martin, *Music Of Yes*, Chicago, Open Court Publishing, 1996.

12 Bill Martin, *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock. 1968-1978*, Chicago : Open Court Publishing, 1998.

13 Edward Macan, *Rocking The Classics*, New York–Oxford : Oxford University Press, 1997.

14 Paul Stump, *The Music's All That Matters: A History Of Progressive Rock*, [s. l.] : Quartet Books, 1997.

15 Kevin Holm-Hudson (dir.), *Progressive Rock Reconsidered*, New York & London : Routledge, 2002.

Holm-Hudson s'attarde plus que Macan sur le rejet de cette musique par la presse et le public à la fin des années 1980.

En 2005, Christophe Pirenne écrit une thèse au sujet du rock progressif anglais¹⁶, dans laquelle il remet en cause la dénomination de ce mouvement par le terme de « progressif ». Pour lui, désignée ainsi, cette forme de rock serait une musique « qui avance, qui se développe par degrés¹⁷ » ; il s'agirait alors d'une mauvaise interprétation du terme anglais *progressive*, qui désigne davantage l'aspect « progressiste » de cette musique. L'auteur nous indique par ailleurs que l'expression a été employée pour la première fois en 1966 dans la presse à propos de la musique de l'album *Pet Sounds*¹⁸ des Beach Boys, qualifiée de « *progressive pop* ». Le terme a ensuite subi un effet de mode : toute musique plus ou moins expérimentale ou atypique sortant à l'époque était qualifiée ainsi. Le flou induit par cette appellation employée à l'excès le pousse à inclure au sein de la mouvance progressive des artistes affiliés au rock psychédélique (les Beatles, Cream, Jimi Hendrix ou les Yardbirds). L'auteur semble pour autant avoir changé d'avis par la suite, puisque dans *Une histoire musicale du rock*¹⁹ il différencie davantage le rock psychédélique et le rock progressif.

En 2011 paraît *Beyond And Before*²⁰, écrit par Paul Hegarty et Martin Halliwell. L'ouvrage revient chronologiquement sur l'évolution du rock progressif d'un point de vue esthétique jusque dans les années 1980, puis aborde sa rencontre avec le metal. Les auteurs s'attardent tout particulièrement sur l'aspect littéraire du genre, inspiré par le folklore et la littérature européenne, ainsi que sa fréquente critique sociale. Celle-ci était également évoquée en 2008 par Jay Keister et Jeremy L. Smith dans leur article « Musical Ambition, Cultural Accreditation And The Nasty Side Of Progressive Rock²¹ ».

Le milieu journalistique s'intéresse tout autant à ce genre, selon une approche davantage historique. Aymeric Leroy, biographe et co-fondateur de *Big Bang Magazine* (revue spécialisée dans les musiques progressives) a par exemple publié plusieurs livres retraçant l'histoire et la production d'albums de groupes des années 1970 (Yes, Pink Floyd, King Crimson). Le 20 novembre 2020, il est conférencier d'ouverture à l'occasion du colloque interdisciplinaire et international *Soft Machine, Robert Wyatt et la scène musicale de Canterbury* :

16 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris : Honoré Champion, 2005.

17 *Ibid.*, p. 14.

18 The Beach Boys, *Pet Sounds*, 33t, Capitol Records, 1966.

19 Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris : Fayard, 2011, p. 214.

20 Paul Hegarty, Martin Halliwell, *Beyond and Before. Progressive rock since the 1960s*, New York & London : The Continuum International Publishing Group, 2011.

21 Jay Keister, Jeremy L. Smith, « Musical Ambition, Cultural Accreditation And The Nasty Side Of Progressive Rock », *Popular Music*, vol. 27, n° 3, 2008, p. 433-455.

un regard différent sur le rock dans les années 1960 et 1970, que l'université de Strasbourg organise en visioconférence.

À partir des années 2010, les écrits scientifiques sur le rock progressif abordent peu à peu celui-ci comme une mouvance d'envergure européenne puis presque globale. En témoigne le titre de l'article « A Many-headed Beast: Progressive Rock As European Meta-genre²² », que Chris Anderton publie dans *Popular Music*. De même, plusieurs chapitres de l'ouvrage *Rock progressif*²³ d'Aymeric Leroy abordent la production musicale en France, en Italie, au Pays-Bas, allant même jusqu'au Canada et au Japon. Il nous faut aussi mentionner le documentaire *Romantic Warriors*²⁴, qui présente des groupes de rock progressif de nationalités très variées. En 2014, les musicologues Philippe Gonin et Allan F. Moore créent une association internationale pour l'étude du rock progressif intitulée le *Project Network*. Plusieurs congrès internationaux s'ensuivent en 2016, 2021 et 2022, mais nous n'avons eu accès à aucun compte rendu. En 2016 un ouvrage collectif est produit, *Prog Rock In Europe*²⁵, qui met en avant toute la diversité du genre dans ses développements à travers le continent.

Pour finir, depuis les années 2010 de plus en plus de travaux universitaires (thèses, mémoires) sont réalisés au sujet du rock progressif. Ces travaux consistent le plus souvent en l'étude d'un groupe en particulier, comme King Crimson²⁶ ou encore Ayreon²⁷. Mais certains s'intéressent ponctuellement aux ponts que ce genre crée entre musique et littérature ; c'est par exemple le cas du mémoire de Marion Brachet, *Les récits dans le rock progressif – approches croisées en narratologie et musicologie*²⁸, soutenu en 2018. En somme la recherche musicologique au sujet du rock progressif est encore relativement peu fournie, mais croît graduellement depuis les vingt dernières années.

Le but de cet ouvrage sera finalement de retracer dans une démarche esthétique-historique le parcours de Nino Ferrer, au cours d'une période où la *pop music* tente de s'affranchir de codes prédéfinis, par l'impulsion du rock progressif. Ce mémoire sera divisé

22 Chris Anderton, « A Many-headed Beast: Progressive Rock As European Meta-genre », *Popular Music*, vol. 29, n° 3, 2010, p. 417-435.

23 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010.

24 Adele Schmidt et José Zegarra Holder, *Romantic Warriors – A Progressive Music Saga*, DVD, Zeitgeist Media LLC, 2010, n° 1/5.

25 Philippe Gonin (dir.), *Prog Rock in Europe: overview of a persistent musical style*, Dijon : éditions universitaires de Dijon, 2016.

26 Maxime Cottin, *le maximalisme dans la Popular Music : l'exemple de King Crimson et du rock progressif*, dir. Jean-Louis Leleu, Nice : Université Nice Sophia-Antipolis, 2014.

27 Guillaume Ternoy, *Ayreon et le metal progressif : constitution d'un imaginaire et d'un style musical personnels*, op. cit., p. 12.

28 Marion Brachet, *Les récits dans le rock progressif – approches croisées en narratologie et musicologie*, dir. Marc Chemillier, Paris : EHESS, 2018.

en trois parties, chacune divisée en quatre chapitres. La première partie consistera en une biographie de Nino Ferrer, avec comme fil conducteur sa carrière musicale. Cette section légèrement plus conséquente que les deux autres nous permettra de mieux connaître l'homme qu'il était et retracer son parcours musical jonché de rencontres qui seront déterminantes pour lui, au point de le faire régulièrement changer de style musical. Nous nous appuierons alors principalement sur la lecture de biographies comme celle de Christophe Conte et Joseph Ghosn²⁹, mais aussi et majoritairement celles de Henry Chartier³⁰. Le premier chapitre se concentrera sur les jeunes années de Nino Ferrer puis sur ses début en jazz. Le chapitre 2 se focalisera sur les années 1960, marquées par l'émergence du mouvement yéyé et les premiers succès du chanteur. Le chapitre 3 se consacrera à la décennie 1970 qui, comme nous l'avons dit plus tôt, voit Nino Ferrer passer du rhythm'n'blues à un rock beaucoup plus expérimental, inspiré par les mouvances psychédélique et progressive. Enfin, le chapitre 4 retracera le reste de la carrière du chanteur, du début des années 1980 jusqu'à sa mort en 1998.

La deuxième partie de ce mémoire vise à circonscrire et différencier le mieux possible le rock psychédélique et le rock progressif, deux sous-genres du rock qui apparaissent et prospèrent dans le passage des années 1960 aux années 1970. Les différents chapitres de cette partie nous permettront de mieux identifier les caractéristiques psychédéliques et progressives de la musique de Nino Ferrer au cours de la période qui nous intéresse. Le premier chapitre de cette partie (chapitre 5) se focalisera sur le rock psychédélique, influencé par la contre-culture hippie des années 1960. Nous en profiterons pour nous intéresser à certains groupes qui entament une transition vers le rock progressif, et dont la musique est qualifiée par Edward Macan de rock « proto-progressif³¹ ». Au cours du chapitre 6, nous nous intéresserons en détail au rock progressif et en particulier à sa naissance puis son développement au Royaume-Uni. Le chapitre 7 traitera quant à lui du rayonnement de ce même genre en Italie et en France, deux pays où Nino Ferrer a résidé et s'est produit durant l'essor de cette musique. Le chapitre 8 reviendra finalement sur l'ensemble des caractéristiques du rock psychédélique et du rock progressif vues aux chapitres précédents afin de les confronter et faire ressortir la singularité de ces deux sous-genres du rock.

Pour finir, la troisième et dernière partie sera en somme la confluence des parties I et II puisqu'elle sera consacrée à l'analyse de la musique de Nino Ferrer au cours de sa période « progressive ». Le but sera de faire ressortir le caractère expérimental de sa musique, ses

29 Christophe Conte et Joseph Ghosn, *Nino Ferrer. Du noir au Sud*, Paris : Calmann-Lévy, 2005.

30 Henry Chartier, *Nino Ferrer. C'est irréparable*, Sofia : Éditions Le Bord de l'Eau, 2007 ; Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, La Roque d'Anthéron : Le Mot et le Reste, 2018.

31 Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, New York & London : Routledge, 2002, p. 84.

convergences et divergences avec le genre progressif, mais aussi son caractère unique dans ce paysage musical : nous observerons alors une approche davantage analytique et comparative avec la production d'artistes progressifs qui lui étaient contemporains. Le chapitre 9 fera principalement ressortir l'influence du psychédéisme et du jazz dans sa musique ; le chapitre 10 mettra en exergue l'importance du format « album » dans le développement d'un propos et d'un style d'écriture nouveau ; le chapitre 11 traitera pour sa part des diverses expérimentations sonores et emprunts inhérents à la musique de Ferrer. Enfin, le douzième et dernier chapitre interrogera le caractère « authentique » du rock progressif – et en particulier dans la musique de Nino Ferrer – en confrontant les points de vue des philosophes et musicologues Theodor W. Adorno et Agnès Gayraud au sujet des musiques populaires enregistrées.

PARTIE I

VIE ET CARRIÈRE DE NINO FERRER

Chapitre 1 – Enfance, jazz et premiers groupes

Agostino Arturo Maria Ferrari voit le jour le 15 août 1934 à Gênes, en Italie. Ses parents sont de deux nationalités différentes : son père Pierre Ferrari¹ est né dans une famille bourgeoise parmi les plus aisées de Gênes et sa mère Raymonde Magnin (dite Mounette) est elle issue d'une famille modeste, originairement française, résidant à Nouméa en Nouvelle-Calédonie.

Pierre Ferrari, ingénieur promu directeur d'une usine métallurgique de la Société Le Nickel (SLN) en Nouvelle-Calédonie, fait la rencontre de Mounette à la sortie d'une représentation théâtrale, en 1932. Ils se marient l'année suivante et Mounette acquiert ainsi la nationalité italienne. Après un an de vie commune, le couple décide de passer ses vacances dans la ville natale de Pierre, où naît Agostino Ferrari, dont le diminutif « Nino » sera rapidement adopté par tout son entourage. Né par le hasard d'un voyage dans le pays dont ses parents possèdent la nationalité sans pour autant y vivre, Nino acquiert donc lui aussi la nationalité italienne. Trois mois seulement après sa naissance, la petite famille rentre en Nouvelle-Calédonie pour une durée de cinq ans durant lesquels Nino, fils unique d'une famille bourgeoise, passe une enfance des plus heureuses².

Pour l'été 1939, la famille décide de se rendre en France, sans se douter qu'une seconde grande guerre est sur le point d'éclater en Europe. Le 3 septembre, la Grande-Bretagne et la France déclarent la guerre à l'Allemagne après que celle-ci a envahi la Pologne. Comme aucune manifestation d'offensive ne se fait sentir avant mai 1940, les Ferrari restent sur le sol français. Le 10 juin 1940, Mussolini déclare la guerre à la France, ce que le président américain Roosevelt qualifie de « coup de poignard dans le dos³ ». Cela contribue à alimenter un racisme anti-italien déjà présent en France depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, période durant laquelle l'augmentation de l'immigration s'accompagne de la montée d'un sentiment nationaliste, l'étranger immigré étant souvent considéré comme un malfrat ou un « voleur de travail », d'où l'apparition de surnoms péjoratifs envers les Italiens tel « rital »⁴. Ce contexte sera décisif quant à l'intégration du jeune Nino en France.

1 Le fils aîné de Nino Ferrer portera le même prénom que son grand-père ; ils ne sont donc pas à confondre.

2 Henry Chartier, *Nino Ferrer. C'est irréparable*, Sofia : Éditions Le bord de l'eau, 2007, p. 16.

3 Giorgio Rochat, « La campagne italienne de juin 1940 dans les Alpes occidentales », *Revue historique des armées*, n° 250, 2008, p. 77-84.

4 Michel-Louis Rouquette, *La chasse à l'immigré : violence, mémoire et représentations*, Liège : Mardaga, 1997.

La famille Ferrari, se trouvant dans l'incapacité de rentrer en Nouvelle-Calédonie, choisit de rejoindre l'Italie malgré le régime fasciste de Mussolini. Après un temps passé à Rome, la famille s'installe pour la durée de la guerre dans la maison des parents de Pierre, située à Stazzano (entre le Piémont et la Ligurie). Les Ferrari y vivent alors en communauté, ce qui permet au jeune Nino de grandir en compagnie de ses cousins et cousines. Cette période est vécue difficilement par toute la famille : le père, Pierre, travaille en Albanie (envahie par l'Italie en 1939) pour la construction d'une usine et n'est donc pratiquement jamais présent. Nino fait l'école à la maison avec sa mère⁵. Cette dernière, qu'il qualifiera plus tard de « jeune fille du bout du monde belle comme le jour qui ne rêvait que d'art, de littérature, de théâtre⁶ », lui donne le goût des Lettres et de la culture. C'est à cet âge également qu'il découvre les chanteurs de variété ainsi que l'opéra italien. Il se forge simultanément un caractère solitaire, appréciant particulièrement la lecture et les balades campagnardes. Il résumera plus tard à sa manière ces années de son enfance : « Quand j'étais petit je n'étais pas grand et il y avait la guerre partout. Les circonstances de la vie firent de moi un enfant solitaire dans une campagne désertique⁷ ».

La guerre passée, les Ferrari s'installent à Paris en 1947, espérant trouver meilleure situation après la perte d'emploi de Pierre. Âgé de 13 ans, Nino Ferrari est mis en pension chez des jésuites et subit alors pour la première fois le racisme anti-italien, du fait de son fort accent et du peu de maîtrise qu'il a de la langue française. Ces moqueries provenant autant de ses camarades que de ses professeurs le marquent considérablement. Ses réactions violentes face à cette xénophobie vécue quotidiennement le conduisent à changer régulièrement de collège puis de lycée. Il fréquente alors certains des établissements les plus huppés de la capitale (Henri-IV, Janson-de-Sailly, Saint-Louis et Saint-Jean-de-Passy), malgré les moyens limités de ses parents – ce qui est de nouveau l'objet de railleries dans la cour de récréation⁸. À l'âge de quinze ans environ, il commence à dessiner, peindre et écrire des poèmes et ses premières chansons – c'est d'ailleurs à cette période qu'il écrit « L'arbre noir », poème mis en musique en 1979 sur l'album *Blanat* et que nous analyserons plus en détail en partie III.

C'est au début des années 1950 que Nino Ferrari découvre le jazz en écoutant la radio sur un poste à galène, la nuit, dans son pensionnat. C'est en effet à la fin des années 1940 et

5 Christophe Conte et Joseph Ghosn, *Nino Ferrer. Du noir au Sud*, op. cit., p. 28-30.

6 Propos de Nino Ferrer, cités in Marc Legras, « Nino Ferrer. L'irréparable », *Chorus*, n° 25, automne 1998, p. 13.

7 Nino Ferrer, *Textes ?*, Paris : Le Seuil, 1997, p. 11.

8 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, La Roque d'Anthéron : Le mot et le reste, 2018, p. 18.

au début des années 1950 que la radio va jouer un rôle capital dans la diffusion du jazz en France : à partir de 1948, sont retransmis par les ondes hertziennes les grands concerts ayant lieu lors de festivals et de salons. Au milieu des années 1950, le jazz s'impose définitivement à la radio française : « de 8 émissions par semaine en 1950, exclusivement parisiennes, on passe à 20 en 1955, puis à plus de 40 au début des années 1960, dont 20 émises à partir de stations provinciales⁹ ». C'est dans ce contexte que Nino Ferrari découvre entre autres l'orchestre de Jacques Hélian et la pianiste Yvonne Blanc, considérée comme « la meilleure pianiste française de jazz de l'après-guerre¹⁰ ». Le premier 45 tours qu'il achète est d'ailleurs *Train bleu*¹¹, de cette dernière.

Le jazz est pour lui un moyen de s'évader. C'est à partir de lui que son attrait pour la musique se développe : Nino Ferrari s'essaye alors à divers instruments (clarinette, trompette, trombone) qu'il loue dans une boutique sur le boulevard Saint-Germain¹². Le banjo puis la contrebasse retiennent son attention. Jouer du jazz lui apporte l'art de l'improvisation et le swing qui caractériseront certaines de ses compositions futures.

Les goûts musicaux du jeune Ferrer sont déjà bien éclectiques, à l'image de son futur répertoire musical. En termes de chanson française, chez ses parents pouvaient être entendus des enregistrements d'artistes d'avant-guerre comme Charles Trenet, Mireille, ou encore le duo de Jacques Pills et Georges Tabet. Au lycée, sur la même radio sur laquelle il écoute pour la première fois du jazz, il découvre George Brassens puis Léo Ferré, qu'il admire. Son amour pour la musique noire américaine (le blues et le jazz avec Louis Armstrong et John Lewis, puis le rhythm'n'blues avec Ray Charles ou Otis Redding) le mènera à produire les succès des années 1960 qu'on lui connaît (citons à titre d'exemple « Mirza », « Les cornichons » et « Je veux être noir »). Il apprécie également la musique de Mozart ou de Rachmaninov et s'intéresse sans réserve à tous types de musiques européennes et américaines, restant attentif aux mouvements naissants, comme la bossa nova (en écoutant notamment Antônio Carlos Jobim et João Gilberto), genre qui atteindra un pic de popularité au cours des années 1960 et amènera Ferrer à écrire et composer entre autres « La Rua Madureira ». À la fin des années 1960 ce seront les Beatles, les Doors, Santana, Blood Sweat & Tears ou encore Dr. John qui l'amèneront vers la musique psychédélique puis le rock progressif. Vers la fin des

9 Ludovic Tournès, « La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales », *Revue historique*, n° 617, 2001, p. 109-130.

10 Boris Vian, *Chroniques de jazz*, Paris : Le livre de poche, 1998, p. 226. Boris Vian, pour sa part, ne considérerait pas la musique de Yvonne Blanc comme du jazz.

11 Yvonne Blanc, *Train bleu*, 45t, Disques Palladium, 1960.

12 Christophe Conte et Joseph Ghosn, *Nino Ferrer. Du noir au Sud*, op. cit., p. 33.

années 1970, Nino Ferrer citera Jacques Higelin comme influence décisive dans son approche de l'écriture¹³.

Mais revenons au début des années 1950, où Nino Ferrari poursuit ses études en mettant de côté ses ambitions de musicien, sa famille ne voyant pas d'un bon œil ce choix de carrière. Être concertiste classique leur aurait convenu, mais ne sachant pas lire la musique, il lui était inenvisageable d'emprunter cette voie. Chanteur n'est pas non plus une profession reconnue dans le milieu bourgeois dont il est issu ; malgré tout Nino Ferrari ne trouve pas de raison de se rebeller contre une famille le restreignant apparemment dans ses ambitions artistiques. Il déclarera bien plus tard au cours d'une interview télévisée sur Antenne 2 : « Je viens d'un milieu bourgeois mais je n'étais pas en révolte contre ma famille. Parce que c'étaient tous des gens merveilleux, nobles d'esprit, généreux et cultivés¹⁴. » Cela ne l'empêchera pas d'écrire en 1970 « Le blues anti-bourgeois », se résumant en une critique assez crue et directe de cette classe sociale, mais avec ce second degré inhérent à chacun de ses textes – Ferrer se sachant lui-même issu de ce milieu. Il témoignera d'ailleurs de cette ambivalence dans sa personnalité à la radio en 1967 : « Je suis bourgeois dans le sens où j'aime les beaux meubles et les belles maisons et bien manger aussi, mais je ne crois pas être du tout bourgeois en esprit¹⁵. »

En 1953, alors en première année de propédeutique¹⁶ à la Sorbonne, il rencontre le jeune Richard Bennett dans un bar sur la place de l'Odéon. Bennett est alors encore au lycée. Nino Ferrari l'impressionne par son jeu au banjo et lui propose d'enregistrer ensemble un disque Pyral¹⁷, chez lui. Ainsi débute une solide amitié entre les deux jeunes hommes. Leur goût commun pour le jazz les amène à former un groupe dans lequel Bennett se retrouve à la batterie.

À l'époque, la capitale française est également considérée comme la capitale européenne du jazz – et plus particulièrement son quartier de Saint-Germain-des-Prés. Beaucoup de musiciens africains-américains ayant fui la ségrégation raciale y trouvent un public curieux et passionné. C'est en effet par le biais des clubs de jazz (comme le Montana, créé à la fin des années 1930) et des « caves à zazous¹⁸ » (comme Le Caveau des Lorientais, ouvert en 1946)

13 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 19-20.

14 Propos recueillis par Philippe Lefait pour *Le journal de la nuit*, Antenne 2, le 25 novembre 1994. Cité in Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 20.

15 Émission diffusée sur Radio Nice Côte d'Azur le 21 août 1967. Cité in Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 20.

16 La première année d'études supérieures – qui préparait aux licences après l'obtention du baccalauréat – était appelée « propédeutique » dans certaines universités en France jusqu'en 1966.

17 Il s'agit des premiers disques que l'on pouvait graver soi-même directement à l'aide d'une platine dédiée.

18 Le terme zazou apparaît dans les années 1940 et désigne les adolescents manifestant leur passion pour la musique jazz américaine et se distinguant par des tenues vestimentaire excentriques (CNRTL).

que le bebop notamment se fait connaître du public français. Des artistes américains de jazz tels Bud Powell, Miles Davis ou Sidney Bechet, accompagnés de musiciens de renom comme Eddy Louiss, Martial Solal, Maurice Vander, Pierre Michelot ou René Urtreger, se retrouvent dans ces mêmes caves et clubs dans lesquels peuvent être aperçus des personnalités françaises habituées des lieux comme Juliette Gréco, Boris Vian, ou Jean-Paul Sartre¹⁹.

C'est dans cette ardeur vive et enthousiaste constituant l'aura du quartier Saint-Germain que Ferrari et Bennett développent leur goût déjà certain pour cette musique syncopée, puis commencent à jouer du jazz Nouvelle-Orléans – et en particulier des morceaux de Louis Armstrong – avec un cousin clarinettiste de Richard Bennett, Stéphane Guérault. On retrouve alors le trio non loin du Pont Neuf, sur les quais de la Seine, sinon dans la rue ou dans des jardins publics comme le jardin du Luxembourg. Nino Ferrari est à la contrebasse ou au banjo. Le style *New Orleans*, issu du ragtime et du blues, se fait déjà vieux et l'intérêt des musiciens comme du public se porte davantage vers le bebop, genre émergé dans les années 1940 du fruit de sessions réunissant Thelonious Monk, Charlie Parker, Charlie Christian et Dizzy Gillespie, désirant s'affranchir de la discipline des grands orchestres avec des formations plus réduites laissant davantage de place à l'improvisation et à la virtuosité des musiciens²⁰. Le cool jazz, né en 1949 de la collaboration entre Miles Davis et de nombreux autres musiciens comme Gil Evans ou Gerry Mulligan²¹ – dont les titres enregistrés cette année-là sont regroupés sur l'album *Birth Of The Cool*²² en 1957²³ – est tout comme le bebop bien plus à la mode et au goût du public parisien en comparaison du jazz *New Orleans*. Malgré tout, le trio Ferrari/Bennett/Guérault acquiert un certain succès et réussit à se faire engager pour jouer au Club Montpensier, sur la rue du même nom longeant le Palais-Royal. Les trois compères se trouvent le nom de « Dixie Cats », en référence au dixieland, une forme de jazz de la Nouvelle-Orléans.

Cette période voit la première grande histoire d'amour mais aussi la première déception amoureuse de Nino Ferrari : en mai 1953, il rencontre Claire, avec laquelle il a une relation pendant un an. Passionnément amoureux d'elle, il est marqué à vie par cette liaison puis cette séparation sur lesquelles il écrira notamment deux chansons : « Un an d'amour » (qui sera un succès européen après sa sortie en 1963, sur le premier EP du chanteur²⁴) et

19 Boris Vian, *Manuel de Saint Germain des Prés*, Paris : éditions du Chêne, 1974.

20 Mervyn Cooke, *L'Histoire du jazz*, Paris : Grund, 2014.

21 *Ibid.*

22 Miles Davis, *Birth Of The Cool*, 33t, Capitol Records, 1957.

23 Lucien Malson, Christian Bellest, *Le Jazz*, 5^e éd. mise à jour, Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

24 Nino Ferrer, *Pour oublier qu'on s'est aimé*, 45t, Bel Air, 1963.

« Claire », qu'il écrira bien plus tard, en 1982, pour son album *Ex-libris*. Cette rupture le secoue au point qu'il « songe tour à tour à se suicider, à s'engager dans la Légion étrangère pour partir en Indochine alors en guerre, ou encore à devenir explorateur²⁵ ». C'est pour la dernière de ces trois options – *a priori* la plus intéressante – que son choix se porte. Mais ses parents encore soucieux de son avenir lui conseillent avec raison de continuer ses études. Il s'inscrit cette fois en Lettres à la Sorbonne et intègre à la même occasion la troupe de théâtre universitaire.

Cela ne l'empêche pas de continuer à jouer avec les Dixie Cats : on les retrouve par exemple au Bidule en 1957, club de jazz situé rue de la Huchette (fermé en 1960)²⁶. Le groupe de Richard Bennett prenant en assurance et en expérience, il remporte en 1956 un concours organisé pour les orchestres amateurs par le magazine *Jazz Hot* (revue spécialisée sur le jazz, créée en 1935 par le critique musical Charles Delaunay et Hugues Panassié, critique et producteur de jazz français). Cette réussite leur permet de jouer à l'occasion de La Nuit du Jazz à la prestigieuse Salle Wagram. Mais c'est en particulier à l'occasion de bals organisés par les grandes écoles parisiennes que le groupe s'illustre. À titre d'exemple, en 1958, ils animent une soirée organisée par l'École Polytechnique. Mais la formation joue également en province, notamment au printemps de la même année au Grand casino de Dieppe en Seine-Maritime. On les retrouve également durant ces années-là au club de jazz Le Vieux Colombier à Paris, situé dans la cave du Théâtre du même nom (le lieu est considéré comme un « temple du jazz Nouvelle-Orléans où l'on peut voir parfois Sidney Bechet, Claude Luter ou Boris Vian²⁷ »).

En 1959 les Dixie Cats continuent d'animer des bals étudiants comme le « Boom HEC », bal de l'école des Hautes Études Commerciales, pour lequel ils ont l'honneur d'accompagner Bill Coleman, trompettiste américain de jazz respecté, installé en France depuis 1948. Le parcours de ce dernier est rythmé par les rencontres avec de grands noms du jazz : il enregistrera avec certains des meilleurs instrumentistes de son temps comme le pianiste Fats Waller ; en 1940 il accompagne Billie Holiday et en 1961 il joue avec Count Basie²⁸. Richard Bennett et son groupe cherchant à sortir un premier disque, ils s'arrangent avec les Disques Président pour publier un Super 45 tours²⁹ qu'ils enregistrent avec Bill Coleman.

25 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 21.

26 Selon le site *Lieux de Jazz à Paris (1900-1969)*, recensant pour chaque année les groupes se produisant dans la capitale française ainsi que l'adresse à laquelle ils se sont produits, consulté le 22 mai 2022.

27 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 22.

28 Johnny Simmen, « Coleman, Bill », *Grove Music Online*, 20 janvier 2002, mis en ligne en 2003, consulté le 22 mai 2022.

29 Bill Coleman, *Bill Coleman presents Richard Bennett et ses Dixie Cats*, Super 45t, President Hifi Records, 1959.

Y apparaissent les titres « Blues For Teddy », « Jef And Stef » et une interprétation de « When The Saints Go Marching In » (morceau enregistré et chanté à de nombreuses reprises par Louis Armstrong et Ella Fitzgerald). Il s'agit donc du premier enregistrement publié auquel participe Nino Ferrer, encore crédité « Nino Ferrari » (il francisera son patronyme plus tard, lorsqu'il entamera sa carrière personnelle) ; il y tient alors la contrebasse. C'est un disque produit pour les bals des écoles et qui ne se vend que dans le milieu étudiant. À l'occasion de son enregistrement, la formation des Dixie Cats s'est par ailleurs vue élargie pour accueillir en plus de Guérault, Bennett et Ferrari le tromboniste Jef Mariette et le pianiste Patrick Joubert.

Le deuxième disque du groupe est intitulé *Garden Party chez les vétos*³⁰ ; il est enregistré pour l'École nationale vétérinaire d'Alfort (EnvA), située à Maisons-Alfort, dans le Val-de-Marne. Sur la pochette, Nino Ferrari est visible tenant sa contrebasse, au côté de ses collègues. Leur troisième disque³¹, sorti en 1960, est dédié à l'École Centrale des arts et manufactures de Paris (ECP, dissolue en 2015 pour être reprise par l'école d'ingénieurs CentraleSupélec). Nino Ferrari n'est crédité nulle part, mais fait pour autant encore partie de la formation. Leur quatrième et dernier enregistrement³² contient une reprise notable de « Blueberry Hill », composée par Vincent Rose, dont la reprise de Fats Domino en 1956 avait obtenu un succès mondial. Le morceau « Les rues de mon cœur » fait, pour sa part, entendre le jeu de Nino Ferrari au banjo. À l'époque, l'animation des soirées estudiantines est réservée aux musiciens aguerris : il est possible d'y voir s'y produire des musiciens de jazz en pleine ascension tel le pianiste et futur compositeur Claude Bolling. La notoriété grandissante du groupe les amène par ailleurs à être choisis par la marque Henri Selmer Paris (fabricant français reconnu d'instruments à vent et de becs) pour une publicité visible dans le magazine *Jazz Hot* n° 142 d'avril 1959³³.

La formation, ayant conservé comme base son trio original (Bennett/Ferrari/Guérault) hormis lors des déplacements à l'étranger de Nino Ferrari entre l'été 1959 et l'été 1960 (dont il sera question plus loin), a vu passer nombre de musiciens. S'ajoutent au groupe, à mesure des enregistrements et des concerts, le trompettiste Roland Hugues, le tromboniste Christian Guérin et le saxophoniste soprano Marc Laferrière. Mais les Dixie Cats comptent aussi momentanément en leur sein le futur cinéaste François Leterrier (qui réalisera entre autres *Les Mauvais Coups*, *Goodbye Emmanuelle* et *Les Babas-cool*), le futur parolier

30 Richard Bennett et ses Dixie Cats, *Garden Party chez les vétos*, Super 45t, President Hifi Records, 1959.

31 Richard Bennett et ses Dixie Cats, *Richard Bennett et ses "Dixie Cats"* [1^{er} titre : *Sing, Sing, Sing*], 45t, Ricordi, 1960. Ce disque et le suivant étaient à tirage limité et distribués hors commerce.

32 Richard Bennett et ses Dixie Cats, *Richard Bennett et ses Dixie Cats* [1^{er} titre : *Mon beau chapeau*], 45t, Ricordi, 1960.

33 Henry Chartier, *Nino Ferrer. C'est irréparable*, op. cit., p. 23-24.

Gilles Thibaut au trombone, le compositeur de musiques de film François de Roubaix à la clarinette et Gérard Pisani au saxophone³⁴ (c'est lui qui formera plus tard le groupe Martin Circus, connu pour « Marylène », adaptation française du titre à succès « Barbara Ann » des Beach Boys).

Nino Ferrari obtient entre temps sa licence de lettres mention ethnologie et histoire des religions, puis fait un stage au Musée de l'Homme de Paris. Par la suite, il participe à des campagnes de fouilles en Espagne, dirigées par André Leroi-Gourhan, ethnologue, archéologue et historien spécialisé dans la Préhistoire. Il ne perd pas pour autant la pratique de la musique : les soirées des archéologues sont animées par son chant et sa guitare.

Toujours en 1959, la grand-mère en fin de vie de Nino Ferrari lui offre comme cadeau de fin d'études un voyage en direction de la Nouvelle-Calédonie (où elle réside), afin qu'ils puissent se revoir. Au 1^{er} août, il entame un tour du monde en bateau, passant notamment par la Guadeloupe, Panama et la Polynésie française, pour finalement arriver en Nouvelle-Calédonie et apprendre la mort de sa grand-mère. Ce retour au pays de sa tendre enfance lui permet malgré cette triste nouvelle de retrouver et mieux connaître sa famille côté maternel. Il trouve même le moyen de participer à des fouilles sur l'Île des Pins, en compagnie d'archéologues néo-zélandais. Mais au cours de l'été 1960, une fois de retour en métropole, Nino Ferrari est angoissé face au peu de perspectives que lui offre la voie de l'archéologie. Il ajoutera, à ce sujet, en 1994 : « Ça n'était pas mon truc, indépendamment de l'aspect matériel, des salaires de misère³⁵ ». Il envisage alors un nouveau virage à 180° : devenir représentant de commerce. Finalement, grâce à une connaissance, un poste lui est proposé à l'Unesco (Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture). Il refuse pourtant cette opportunité, car les contraintes de ce poste l'empêcheraient de poursuivre sa pratique instrumentale. Il met donc fin à sa carrière à peine entamée d'archéologue et décide de se lancer pleinement dans la musique, avec pour objectif de percer d'ici deux à trois ans. En 1972, pour l'émission Discorama animée par Denise Glaser, il dira à propos de cette période :

« Pendant tout ce temps-là j'écrivais des chansons, mais je ne pensais pas les exploiter. Vous savez, je viens d'une famille, d'un milieu, où ça ne se fait pas, enfin, on ne devient pas chanteur... Alors je faisais des chansons juste parce que ça m'amusait. Et puis peu à peu je commençais quand même à gagner ma vie, j'ai fini mes études. Puis j'ai laissé tomber. J'avais fait des études absurdes : je suis archéologue, figurez-vous, préhistorien³⁶. »

34 Henry Chartier, *Nino Ferrer. C'est irréparable*, op. cit., p. 24.

35 Marc Legras, « Nino Ferrer, trente ans d'amour... irréparable », *Chorus* n° 7, printemps 1994, p. 27.

Nino Ferrari reprend donc sa place de contrebassiste parmi les Dixie Cats. Ceux-ci continuent leurs concerts, accompagnant de nouveau Bill Coleman, que Nino Ferrer décrira en 1972 comme « un type merveilleux, vraiment³⁷ ». Malheureusement pour le groupe de jazz, avec la mort de Sydney Bechet au début de l'année précédente et l'arrivée des années 1960, le style *New Orleans* qu'ils affectionnent tant a complètement perdu en popularité, tandis que le rock'n'roll commence à se faire entendre sur les ondes françaises. Entre Danyel Gérard et Johnny Hallyday, il n'y a plus de place pour le jazz chez le jeune public. C'est le début des années yéyé, courant musical qui s'approprie et adapte en français des succès anglo-saxons (souvent d'outre-Atlantique), sans distinction de genres musicaux. Citons par exemple « Le pénitencier » de Johnny Hallyday, adapté de la chanson de folk américaine « House Of The Rising Sun » rendue populaire par The Animals en 1964. Mais ce n'est qu'après la parution d'un article du sociologue Edgar Morin dans *Le Monde* du 6 juillet 1963 que cette expression apparaît et commence à être utilisée. Le terme « yéyé » est tout d'abord employé péjorativement par parents et intellectuels en référence aux « yeah » ponctuant nombre de chansons de twist (danse et genre musical dérivé du rock'n'roll) et de rock. Les « yeah » sont en effet dans les transcriptions en français des résidus récurrents des morceaux originaux, les paroliers le préférant au « ouais » français. Le terme yéyé est rapidement employé par la jeunesse et va désigner *a posteriori* le mouvement. C'est l'émission de radio *Salut les copains*, sur Europe 1, diffusant exclusivement ce type de musique, qui participe à la popularisation du phénomène.

Les Dixie Cats sont alors pris au dépourvu par ce qui est pour eux un « bouleversement musical et culturel³⁸ ». Ils ont 26 ans, font du jazz et sont considérés comme « vieux » par cette génération yéyé, dont les vedettes n'ont qu'une petite vingtaine d'années et chantent le rock. Richard Bennett et son groupe revoient alors leurs ambitions. Ringardisés, ils se voient contraints d'évoluer ou d'abandonner la partie.

36 Propos recueillis par Denise Glaser pour l'émission TV *Discorama*, le 2 juillet 1972. Cité in Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 24.

37 Propos recueillis par Denise Glaser pour l'émission TV *Discorama*, le 2 juillet 1972.

38 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 25.

Chapitre 2 – Années 60 : gloire sans beauté

Au cours des années 1960, la France découvre le rock'n'roll. Les Dixie Cats et leur jazz *New Orleans* se retrouvent alors obligés de changer radicalement de style musical pour suivre l'air du temps. Ce passage du ternaire au binaire entraîne petit à petit la fin du groupe mais constitue un élan pour la carrière musicale de Ferrer qui ne fait que commencer. En 1966, après quelques disques passés inaperçus, il connaît un succès retentissant avec « Mirza », premier d'une petite série de tubes qui contribueront à faire du chanteur un « amateur public », étiquette dont il ne parviendra jamais à se défaire.

Les Dixie Cats, souhaitant à tout prix rester « *in* », se mettent progressivement au rhythm'n'blues au début de cette nouvelle décennie. Il changent au passage de nom et deviennent RB RB (Richard Bennett Rhythm'n'Blues). Ce virage est pris à contrecœur, mais il leur permet d'être approché par un organisateur de tournées qui leur propose de faire la première partie des Chaussettes noires. Ce groupe de rock'n'roll à succès mené par le jeune Eddy Mitchell est formé en 1960 et connaît le succès dès février 1961 avec leur tube « Daniela ». Il est alors demandé aux RB RB d'adapter leur registre à celui du groupe qu'ils précèdent. Deux guitaristes sont alors embauchés : Danny Marane et Dean Morton, plus deux chanteuses – le reste de la formation étant toujours formé de Nino Ferrer à la basse, Richard Bennett à la batterie, ainsi que Stéphane Guérault au saxophone ténor et Paul Rakotonirina à l'orgue¹. Durant l'été 1961, le groupe accompagne donc les Chaussettes noires aux arènes de Nîmes, jouant pour la première fois face à un public de plusieurs milliers de personnes. En juillet, ils participent également au festival de jazz d'Antibes, cette fois-ci en première partie de Ray Charles et Count Basie ! Malheureusement, la tournée est rapidement stoppée par manque de financement. Mais cette expérience n'a pas été vaine : Ray Charles et son « Hit The Road Jack » leur donne le goût du rhythm'n'blues. Nino délaisse alors sa contrebasse et passe à la basse Fender. Cet instrument aura une influence plus que positive sur son jeu et ses compositions futures : « La basse, ça a été très important pour moi. Je suis illettré en matière de musique, mais de jouer de la basse, ça m'a appris à décomposer les harmonies, ça m'a permis finalement de composer et [...] d'arranger². »

1 Henry Chartier, *Nino Ferrer. C'est irréparable*, Sofia : Éditions Le bord de l'eau, 2007, p. 29.

2 Propos recueillis par Bertrand Bonnioux, « Nino Ferrer, une voix inétouffable », *Écouter voir*, n° 88, avril 1999, p. 10.

Une fois rentrés à Paris, les RB RB se séparent. Nino Ferrer forme alors un groupe de rock avec Stéphane Guérault, The Red Caps, qui ne dure pas longtemps. Il passe nombre d'auditions en parallèle et joue dans des cabarets, avec pour idée de devenir chanteur rive gauche – il se croit à l'époque trop âgé pour suivre le mouvement yéyé. Il rencontre à la même période Gilles Thibaut, futur parolier de Johnny Hallyday, Michel Polnareff et Claude François³, qui n'est alors « que » trompettiste de jazz (ayant tout de même joué avec Boris Vian et Sidney Bechet). Nino entre grâce à lui dans son orchestre, le TNT (*Twist And Twist*), où il reprend la basse et s'essaye au chant. L'orchestre joue principalement des reprises de morceaux dansants dans le style *twist*, danse popularisée en France par Johnny Hallyday et Eddy Mitchell qui reprennent et francisent les succès récents de Chubby Checker (« The Twist » en 1960 et « Let's Twist Again » en 1961). La formation tient seulement le temps d'un été et à l'automne Ferrer se retrouve à nouveau sans groupe.

Quelque mois après, Richard Bennett recontacte son ami bassiste après avoir appris que la chanteuse noire américaine Nancy Holloway recherchait un groupe pour l'accompagner sur scène. Originaire de l'Ohio, Nancy Holloway a décidé après une tournée passant par la France de s'établir à Paris pour chanter dans les cabarets. Les Dixie Cats se reforment, incluant cette fois-ci le guitariste Georges Chatelain – connaissance de Ferrer – et réussissent à se faire engager par la chanteuse. Le quatuor Bennett-Ferrer-Rakotonirina-Chatelain accompagne tout d'abord Nancy Holloway lors d'une audition aux Folies-Pigalle. La chanteuse raconte : « La patronne cherchait une fille pour chanter du rock et à cette époque il n'y en avait pas. On est allés passer une audition pour Madame Martini et elle nous a engagés tout de suite pour remplacer Vince Taylor⁴ ».

Un coup de chance permet au groupe de jouer dans la salle du boulevard des Capucines dès décembre 1962 : « Deux artistes pour le Musicorama, dont les vedettes étaient les Brothers Four, étaient manquants et on est venu me chercher aux Folies-Pigalle », explique Nancy Holloway. Elle et ses musiciens participent alors au Musicorama du 2 avril 1963, puis enchaînent directement après leur prestation un second concert aux Folies-Pigalle.

Au fil des concerts, Nancy Holloway laisse peu à peu son bassiste chanter certains titres : « Nino a toujours chanté une chanson avec moi, même au début. J'aimais bien sa voix, j'aimais comme il chantait. Et puis il chantait avec moi des duos, on en faisait beaucoup. » Ils interprètent par exemple à deux voix « Dernier baiser » ; mais aucun de ces duos n'a été gravé

3 Il est notamment l'auteur de « Que je t'aime » (1969) ou « Ma gueule » (1978) écrites pour Johnny Hallyday, ainsi que « Comme d'habitude » (1967) écrite pour Claude François.

4 Toutes les citations de Nancy Holloway sont issues d'un entretien avec l'auteur Henry Chartier, effectué en 2007 pour l'écriture de *Nino Ferrer. C'est irréparable, op. cit.*

sur disque. Seul témoignage : un 45 tours⁵ sur lequel figure « Dis-lui que je ne suis pas là », adaptation française de « Tell Him I'm Not Home » (de Chuck Jackson). On peut y entendre Ferrer intervenir sur le refrain.

Le groupe se produit par la suite au Golf Drouot puis, en septembre 1963, fait la première partie de Gilbert Bécaud dans la salle de Bruno Coquatrix. Nino Ferrer se charge notamment à cette occasion de la chorégraphie et Nancy Holloway lui permet en remerciement de chanter pendant son passage. Mais ce n'est pas toujours du goût des organisateurs : « les imprésarios ne voulaient pas que je laisse Nino chanter. Et quand je demandais pourquoi, ils me répondaient : “parce qu’il a trop de succès”. [...] À l’Olympia, toutes les jeunes filles étaient folles, criaient et voulaient qu’il chante encore une autre chanson. » Nancy Holloway lui fait interpréter par exemple « Nobody But You » des Lafayettes et « What’d I Say » de Ray Charles en début de spectacle. C’est également grâce à elle qu’il apparaît pour la première fois au cinéma (bien que de loin et furtivement) dans le film *Cherchez l’idole* de Michel Boisrond (dans la séquence où la chanteuse interprète « Prends garde à toi »). Après un troisième Olympia, Nancy Holloway et les Dixie Cats cessent de jouer ensemble. « T’en va pas comme ça », reprise du tube de Dionne Warwick « Don’t Make Me Over » ayant remporté un grand succès en 1963, la chanteuse choisit d’engager un nouveau groupe. « C’est avec elle que j’ai pris mes leçons de scène⁶ », conclut Nino Ferrer sur cette période.

Les Dixie Cats se séparent de nouveau. Richard Bennett fonde de son côté un orchestre de rhythm’n’blues et Nino Ferrer intègre le Georgia’s Rhythm Group, formation éphémère comprenant George Chatelain (guitare), Richard Hertel (batterie) et Jean-Luc Ponty (célèbre en tant que violoniste, mais jouant ici du saxophone). Malheureusement le groupe n’existe que le temps d’une répétition dans un studio de la maison de disques Philips⁷. Nino Ferrer persiste pour autant dans le domaine musical en jouant dans quelques cabarets parisiens comme La Bouquinerie, La Polka des mandibules ou Le Port du salut. L’expérience n’était pas à son goût, comme il le confiera plus tard : « Il fallait chanter devant des gens en train de dîner et les bruits de mastication ne me semblaient pas propices à la magie de la musique⁸. » Il passe en parallèle des auditions à La Colombe en interprétant ses compositions « Un an d’amour » et « Madame Robert », mais sans succès – pour l’instant du moins.

5 Holloway Nancy, *Nancy Holloway accompagnée par Jean Leccia* [1^{er} titre : *Dis-lui que je ne suis pas là*], 45t, Decca, 1963.

6 Propos recueillis par Denise Glaser pour l’émission TV *Discorama*, le 2 juillet 1972.

7 Georges Chatelain, entretien avec Henry Chartier pour l’écriture de *Nino Ferrer. C’est irréparable*, *op. cit.*

8 Cité par Thierry Jullien dans le livret de la compilation *Nino Ferrer* sortie chez Barclay en 2001 (*Nino Ferrer*, CD, Compilation, Barclay, 2001, n° 549 732-2), p. 11.

Ses interventions au chant aux côtés de Nancy Holloway ne sont pas passées inaperçues : Ferrer est contacté par Jacques Plante, éditeur et parolier connu pour ses collaborations avec Charles Aznavour notamment (il signe « Les comédiens » en 1962, « For Me Formidable » en 1963 et « La Bohème » en 1965). Les deux auteurs coécrivent « Bye, Bye Johnny » pour la chanteuse Rika Zaraï qui avait refusé « Un an d'amour » écrit et composé par Nino Ferrer seul. Elle enregistre et sort le morceau en 1963 sur le label Bel Air. Rika Zaraï, qui n'est pas encore la vedette qu'elle deviendra avec « Casatchok » en 1969, a tout de même déjà trois ans de carrière et une grosse dizaine d'EPs enregistrés. Nino Ferrer fait donc là un premier pas décisif dans le show-business français. En effet, peu de temps après, Léo Missir, directeur artistique chez Barclay et responsable du label Bel Air, le remarque. Bel Air était une société créée quelques années auparavant par Eddie Barclay pour découvrir de nouveaux artistes de variété française et qui sera active de 1959 à 1965. Nino Ferrer y enregistre en novembre 1963 quatre titres, accompagné par le pianiste de jazz Jacques Loussier. Au début du mois suivant sort son premier Super 45 tours⁹ – qu'il signe officiellement et pour la première fois sous le nom de Ferrer et non plus Ferrari, pour sonner davantage français et moins italien. Les quatre morceaux sont clairement inspirés de ceux de Ray Charles à la même époque, avec des couleurs jazzy et blues. On y trouve aussi des orchestrations rappelant celles de Paul Anka au début des années 1960 (notamment sur « C'est irréparable »). La voix caractéristique de Nino Ferrer peine encore à s'affirmer.

Malheureusement pour notre chanteur, le divorce d'Eddie Barclay qui survient quelques semaines plus tard fait perdre à ce dernier le label Bel Air. C'est désormais son ex-femme, Nicole Vandebussche, qui en a la charge. Léo Missir, qui ne s'entend pas avec elle, rejoint alors le label Riviera (créé en 1954 par Barclay) – et ce avec raison, puisque la société coulera avec elle en 1965. Des suites de ces changements de direction, Nino Ferrer se retrouve fin 1963 sans promotion pour son disque.

Sa chanson « Un an d'amour (C'est irréparable) » connaît pourtant un succès imprévisible par-delà les frontières françaises. Des copies pirates du morceau franchissent les frontières du Liban, de la Turquie et de l'Égypte en particulier, où il obtient un succès inattendu. Nino Ferrer, toujours inconnu en France, est alors invité au même titre qu'une star internationale à jouer le temps d'une semaine dans une boîte branchée de Beyrouth (le Stéréo Club). À cette occasion, un producteur italien entend sa chanson et la fait rapidement adapter dans la langue de Dante. « Un anno d'amor » sort sur 45 tours en décembre 1964, interprétée par Mina (la « Dalida » italienne). C'est de nouveau un succès retentissant pour le morceau de

9 Nino Ferrer, *Pour oublier qu'on s'est aimé*, 45t, Bel Air, 1963.

l'inconnu Ferrer, classé parmi les meilleures ventes italiennes de 1965. Une adaptation en espagnol (« Un año de amor ») connaît un succès comparable. La chanteuse franco-italienne Dalida pose elle aussi sa voix sur la chanson de Ferrer en empruntant comme elle l'a fait plusieurs fois dans sa carrière au répertoire de Mina. Ce morceau peut donc être considéré, même au terme de la carrière de Ferrer, comme un de ses plus grands succès, traduit au total en douze langues. En 1991, Luz Casal le dépoussiérera en l'interprétant pour le film de Pedro Almodóvar *Talons aiguilles*. Il sera aussi utilisé, cette fois-ci en français, dans la bande originale du film *Innocents: The Dreamers* de Bernardo Bertolucci en 2003. Ce succès n'est pourtant pas pleinement apprécié par son auteur : « Ce qui est terrible, au-delà des droits que je ne touche qu'en partie, c'est que jamais personne ne sait que cette chanson est de moi, alors que je l'ai faite seul¹⁰. » Il l'a en effet écrite dans les années 1950, mais a été contraint par la SACEM d'en partager la filiation avec Gaby Verlor, compositrice de tubes : « À cause des règles d'époque de la SACEM, j'ai été obligé de cosigner six morceaux qui étaient entièrement de moi, dont "C'est irréparable". C'est certainement la chanson la plus vraie, la plus personnelle que j'aie faite de ma vie, dont le texte est exactement celui que j'ai écrit après un chagrin d'amour. [...] Son titre était "Un an d'amour" mais comme c'était déjà déposé plusieurs fois c'est devenu "C'est irréparable"¹¹. »

« Pour oublier qu'on s'est aimé », premier titre de ce premier Super 45 tours, connaît lui aussi un parcours atypique : il est repris par Catherine Frank en 1964 puis par Nicoletta à ses débuts en mars 1967. Son auteur original le réenregistrera pour sa part quatre autres fois, jamais satisfait du résultat : en 1966 en *live* à Dijon (sur l'album *Enregistrement Public*), en 1970 sur *Rats And Roll's*, en 1971 sur *Métronomie* puis en 1980 sur *La Carmencita*. Nino Ferrer passe pour la première fois à la télévision en février 1964 dans l'émission *Jeunesse oblige* pour y interpréter ce même titre.

Mais pour l'heure, le chanteur peine encore à faire connaître son disque. Il monte alors un nouveau groupe, Reverend Nino And The Jubilees (composé de Bernard Estardy à l'orgue, Richard Hertel à la batterie et trois chanteuses nommées les Jubilées, dont fait partie sa fiancée Claude Thaon). La troupe commence à répéter des chansons dans un style plus gospel afin d'être prêt pour un prochain enregistrement de disque, mais ils se séparent malheureusement avant d'avoir pu entrer en studio, comme la maison de disques reporte sans cesse la date. Ce sont donc des maquettes enregistrées en répétition qui figurent sur le deuxième EP du

10 Propos recueillis par Jean-Pierre Pasqualini, « Nino Ferrer, de désillusions en désabusions », *Platine*, n° 9, 1993-1994, p. 52.

11 Propos recueillis par Pierre Layani, « Nino Ferrer, le rhythm'n'blues du blanc », *Jukebox*, n° 83, 1994, p. 15.

chanteur, sorti en mars 1964 sur le label Bel Air¹². Nino Ferrer est en effet toujours sous contrat avec cette maison de disques en faillite et ne peut en trouver une autre. Cela ne l'empêche pour autant pas d'enchaîner les concerts aux mois de mai et juin. Le 4 juillet à Montreuil, il participe même au gala annuel de la CGT en compagnie de France Gall, Eddy Mitchell, Lucky Blondo et Danyel Gérard – et devant pas moins de quinze mille personnes !

Courant août, le chanteur joue au Vieux-Colombier à Paris et reçoit la visite d'Eddie Barclay qui lui explique qu'il va l'échanger contre un autre artiste pour le faire venir sur son label Riviera (dirigé par Léo Missir), promettant à Ferrer qu'il pourra sortir un nouveau disque. Promesse tenue : le troisième 45 tours de Nino Ferrer est enregistré un an plus tard, en juillet 1965¹³. Le disque ne lui rapporte pas plus de succès, mais d'après l'avis même de Ferrer il « n'était pas très réussi non plus¹⁴ ». Néanmoins « Au bout de mes vingt ans » passera la postérité bien que le morceau n'ait pas l'aura d'un tube. Le titre est par ailleurs traduit et réenregistré pour le marché italien. Le 21 mars de la même année, Nino Ferrer interprète « I Got A Woman » de Ray Charles lors d'un Musicorama, spectacle musical organisé par la station de radio *Europe 1*.

Après trois échecs commerciaux, La maison de disques est prête à rompre le contrat avec le chanteur italien. Heureusement pour lui, son ami Richard Bennett, lui aussi en contrat avec Riviera, convainc Missir et Barclay de le laisser enregistrer un autre EP. Son argument : Bennett, au cours d'une grande fête à Saint-Tropez, a été témoin de la création par Ferrer de ce qu'il pense être un futur grand tube. Ce soir-là, le propriétaire des lieux a perdu son chien. Nino Ferrer, alors sur scène avec son batteur et son organiste, improvise des paroles à partir de l'évènement sur une mélodie inspirée de « La La La La La » de Clarence Paul (interprétée par le jeune Stevie Wonder en 1962). Mirza, puisque le chien se prénomme ainsi, donne son nom au morceau. Richard Bennett est alors chargé de la direction artistique du futur quatre-titres de Ferrer¹⁵. « Eddie Barclay m'a vraiment donné ma chance alors que personne ne voulait de moi. Envers lui et envers Missir, j'ai une grande reconnaissance¹⁶ », déclarera Nino Ferrer quelques décennies plus tard.

« Z'avez pas vu Mirza », raccourci en « Mirza », devient le premier succès français de Nino Ferrer. Il s'agit d'un morceau de rhythm'n'blues accompagné d'un texte dont l'humour

12 Nino Ferrer et les Jubilées, *Je reviendrai*, 45t, Bel Air, 1964.

13 Nino Ferrer, *Viens je t'attends*, 45t, Riviera, 1965.

14 Propos recueillis par J. D. Beauvallet et Stéphane Jarno, « Nino parle à Montcuq », *Les Inrockuptibles*, n° 30, 1991, p. 44.

15 Nino Ferrer, *Mirza*, 45t, Riviera, 1965.

16 Propos recueillis par Jean-Pierre Pasqualini, « Nino Ferrer, de désillusions en désabusions », *op. cit.*, p. 51.

sera la signature de Ferrer jusqu'à la fin des années 1960. Le public ne découvre réellement le morceau qu'après le passage du chanteur à la télévision en décembre 1965. Le succès est tel que même Jacques Brel, en 1967, y fera référence dans les paroles de sa chanson « À jeun ».

Sans que Ferrer ne s'en rende compte, cette chanson-gag va le cataloguer à jamais dans le registre comique aux yeux du public. « J'aimerais bien qu'on aime aussi mes autres chansons, qu'elles soient humoristiques ou sentimentales, pas uniquement les chansons drôles avec de grosses blagues ou des gags¹⁷... », répétera-t-il tout au long de sa carrière. « Ces chansons [« Mirza », « Le téléphone », etc.] traversent les années parce qu'elles ont été matraquées en radio. Le show-biz a fait ce qu'il fallait pour les faire entrer dans la tête des gens. “Mirza”, c'est un blues en mineur sur un tempo rapide, rien de plus. “Le téléphone”, c'est un texte rigolo qui aurait sûrement fait rire Max Jacob ou Alfred Jarry. Mais leur réalisation musicale et technique était épouvantable¹⁸. »

Le deuxième titre de l'EP devient lui aussi un tube. « Les cornichons » tire la mélodie de ses couplets du morceau « Big Nick » de l'organiste James Booker. Son refrain s'inspire lui de « Soul Bossa Nova » de Quincy Jones. Le but de Ferrer avec ce morceau est de parvenir à importer en France le rhythm'n'blues américain qu'il affectionne tant. Quant au choix de l'humour pour défendre cette musique, le chanteur explique que « chanter des choses sérieuses en rhythm'n'blues, c'est le propre des Noirs américains. En France ça ne veut rien dire, il faut défendre cette musique-là avec des textes humoristiques¹⁹. » Il souhaite également retranscrire les sonorités de l'anglais avec des mots français : « Big Nick » devient dans sa tête « pique-nique » et lui inspire l'histoire des « Cornichons ». Le texte du morceau est rédigé sous forme d'inventaire – technique d'écriture fréquente chez lui –, lui permettant plus de choix de mots. Mina reprendra également ce titre dans le répertoire du chanteur (mais en français, cette fois) en 1989.

Le rhythm'n'blues de Nino Ferrer, ainsi que la formation atypique de son groupe (orgue, basse et batterie) font de lui un artiste qui sort définitivement du lot parmi les yéyés. En outre, il ne fait pas systématiquement des adaptations de l'anglais au français, « Les cornichons » et « Mirza » étant les seules exceptions et témoignant tout de même d'une réinterprétation surpassant la simple traduction. Dans tous les cas le chanteur franco-italien ne se sent nullement intégré au mouvement yéyé – qu'il méprise – du fait de l'écart d'âge :

17 Propos recueillis par Claude Obernai, [s. t.], *Femmes d'aujourd'hui*, 21 octobre 1968, p. 71.

18 Propos de Nino Ferrer, recueillis par Véronique Mortaigne, « Nino Ferrer, le chanteur qui voulait échapper à ses succès », *Le Monde*, 15 août 1998, p. 17.

19 Propos recueillis par Jean-Pierre Pasqualini, « Nino loin de la ville », *Salut les copains*, n° 71, juin 1968, p. 73-74.

Ferrer a déjà la trentaine tandis que France Gall, Christophe, Françoise Hardy ou encore Johnny Hallyday n'ont qu'une petite vingtaine. Les origines sociales font aussi la différence entre Ferrer et tous ces chanteurs : Nino Ferrari est issu de la bourgeoisie et possède une licence de Lettres, là où tous ces jeunes chanteurs sont issus de foyers modestes et n'ont pas de diplôme – certains ayant parfois dû arrêter leurs études pour mener leur carrière dans la musique.

Sa carrière lancée, Nino Ferrer est de nouveau invité au Musicorama de février 1966 et fait la première partie de Hugues Aufray à l'Olympia de mars à avril. S'ensuit l'enregistrement de deux disques-gags sous le nom des Gottamou²⁰, toujours avec Bernard Estdary et Richard Hertel, permettant d'apprécier la virtuosité d'Estdary à l'orgue et de Ferrer à la basse. « Les EPs des Gottamou c'était un gag pour faire plaisir à Léo Missir... Le nom vient de l'expression *I gotta move*, d'un morceau que je chantais²¹ ». Sur le second EP « Gamma Goochee » est une reprise des Kingsmen et « All About My Girl » est à l'origine une composition de Bill Doggett, « Hold It ». Tous les autres morceaux sur les deux EP sont des compositions du groupe, majoritairement d'Estdary (« Blues des Gottamou » et « Gribouille »).

Le cinquième 45 tours signé Ferrer sort au printemps 1966²². « Oh ! Hé ! Hein ! Bon ! » remporte un grand succès et l'expression entre rapidement dans le langage courant. « Alexandre » retient aussi l'attention du public avec ses références aux tubes précédents de Ferrer (« Qui qu'a mangé les cornichons ? / Et qui c'est qu'a mordu Mirza ? »). Les titres plus sérieux (« Le blues des rues désertes » et « Longtemps après ») sont quant à eux ignorés.

En août 1966, Gilbert Dall'Anese (saxophone baryton), Michel Gaucher (saxophone ténor) et Sonny Grey (trompette) doublent l'effectif du groupe. Jean Musy (piano) prend la place de Bernard Estdary peu de temps après. Estdary choisit d'arrêter de jouer un moment pour se tourner vers l'enregistrement : Georges Chatelain, ex-guitariste de Nancy Holloway, voulait monter avec lui un studio. Ils le fondent alors sous le nom de CBE (Chatelain-Bisson-Estdary, Jeannine Bisson étant la sœur de Chatelain). Nino Ferrer profite ainsi de leurs services pour enregistrer un 45 tours²³ puis un premier album *live*²⁴, comme l'indique Chatelain : « Je venais de créer mon studio en juin 1966 et Nino me dit : “Veux-tu venir m'enregistrer en direct dans une boîte à Dijon ?” ». En automne 1966 sortent donc, suite à ces concerts,

20 Les Gottamou avec la participation de Nino Ferrer, *Dansez le Monkiss*, 45t, Riviera, 1966 ; Les Gottamou, *Jerk avec les Gottamou. Gamma-Goochee*, 45t, Riviera, 1966.

21 Propos recueillis par Pierre Layani, « Nino Ferrer, le rhythm'n'blues du blanc », *op. cit.*, p. 15.

22 Nino Ferrer, *Alexandre*, 45t, Riviera, 1966.

23 Nino Ferrer, *Enregistrement public*, 45t, Riviera, 1966.

24 Nino Ferrer, *Enregistrement public*, 33t, Compilation, Riviera, 1966.

l'album *Enregistrement public* et un EP éponyme comprenant quatre de ses titres. On y retrouve « Si tu m'aimes encore », une adaptation en français d'« It's A Man's Man's Man's World » de James Brown²⁵. Cette reprise est soutenue par une interprétation vocale magistrale, mais ses paroles quelque peu maladroitement ne conservent rien du propos d'origine de la chanson de Brown (coécrite avec Betty Jean Newsome), préférant conserver la sonorité des termes employés : « *This is a man's world* » est ainsi remplacé par « Dis, si tu m'aimes encore ». Sur le même disque figure aussi et surtout « Je veux être noir », chanson dans laquelle Ferrer rend hommage à Wilson Pickett, James Brown et la musique noire américaine en général. Les paroles de cette chanson, qu'il a écrites « après avoir été bouleversé par un chanteur noir [qu'il a] vu au Papagayo [situé à Saint-Tropez dans les années 1960]²⁶ » critiquent le racisme aux États-Unis. Le chanteur interpelle au deuxième couplet le gouverneur de l'Arkansas Orval Faubus, défenseur de la ségrégation raciale dans les écoles de Little Rock, qui a notamment demandé à la Garde nationale d'empêcher l'entrée d'étudiants noirs dans un lycée en 1957²⁷ :

Hey hey hey, dis-moi Monsieur Faubus
 Hey hey hey, dis-moi comment les Blancs
 Font pour vendre les nègr' à l'Argus
 Et pour en brûler de temps en temps ?

« Je veux être noir » est adapté et distribué en 1967 en Italie sous le titre « La Pelle Nera ». Il y connaît un grand succès, se retrouvant à la 15^e place du hit-parade italien.

À l'automne, Richard Hertel est remplacé par Pierre-Alain Dahan à la batterie. Le groupe amputé désormais de deux de ses membres fondateurs continue de faire le tour des salles de France. Jean Musy se rappelle : « On reprenait des chansons de rhythm'n'blues de l'époque. Des chansons de James Brown, d'Otis Redding, de Wilson Pickett, de gens comme ça. On a pas mal repris des standards de cette époque-là et on faisait du jazz aussi. Il [Nino Ferrer] reprenait des thèmes tels que "I Remember Clifford" qu'il chantait très bien, "Round Midnight", des vieux standards²⁸ ». Fin 1966, Nino Ferrer totalise plus de deux cents galas et trente émissions télévisées. « Ces dates étaient essentiellement motivées par l'appât du gain », précise Jean Musy. « On allait dans n'importe quoi, des fêtes municipales par exemple. C'était pas très joyeux et d'ailleurs Nino n'aimait pas ça. [...] C'était un aristocrate, Nino, quelqu'un de très élégant, quelqu'un de tout à fait particulier dans ce milieu car il n'était absolument pas

²⁵ James Brown, *It's A Man's, Man's, Man's World*, 33t, King Records, 1966.

²⁶ Propos cités par Yves Bigot in *Je t'aime, moi non plus. Les amours de la chanson française et du rock*, Paris : éd. Don Quichotte, 2016, p. 64.

²⁷ Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, La Roque d'Anthéron : Le mot et le reste, 2018, p. 46.

²⁸ Toutes les citations de Jean Musy sont issues d'un entretien avec Henry Chartier effectué en 2007 pour l'écriture de *Nino Ferrer. C'est irréparable*, op. cit.

vulgaire alors que le milieu du show-business est un milieu vulgaire constitué de gens grossiers. Lui ne l'était pas du tout. »

Les tubes de Nino Ferrer font rapidement partie de la culture populaire et sont donc parodiés. Suzanne Gabriello (actrice et chanteuse française) transforme par exemple « Z'avez pas vu Mirza » en « Z'avez pas lu Kafka » et « Oh ! Hé ! Hein ! Bon ! » en « Votez, hein, bon ». Malheureusement pour le chanteur, ces succès dissimulent toutes les chansons plus sérieuses et intimistes qu'il a disséminées sur ses disques, comme « Un an d'amour », « Ma vie pour rien » ou « Au bout de mes vingt ans ». Celles-ci ne reflètent pas l'image du chanteur rigolo plaisant autant au public qu'au show-business ; ce dernier ne les diffuse donc pas. Toute une part de Ferrer, auteur-compositeur-interprète et non simple interprète, n'est dès lors pas mise en avant. Il est en effet bien souvent son propre arrangeur et possède par la pratique du jazz une culture musicale bien différente des jeunes yéyés. Mais pour l'instant le chanteur se prête au jeu et profite de l'argent accumulé en s'achetant les voitures de ses rêves.

L'année 1967 ne lui laisse pas de répit : en février, il participe à l'émission *Le Palmarès des chansons* et y interprète « Chandernagor », une chanson de Guy Béart, avec l'orchestre de Raymond Lefebvre. Au printemps il sort probablement l'un de ses meilleurs 45 tours, comprenant « Le téléphone », « Madame Robert », « Je cherche une petite fille » et « Le millionnaire »²⁹. Le reste du temps il alterne entre séances de studio, galas et émissions télévisées. Mais il est également appelé à jouer hors de l'Hexagone : en mars 1967 il se produit en Turquie, puis en avril 1967 il annule une tournée au Canada pour jouer avec Tom Jones à l'Olympia. Le 1^{er} mai, il participe au Festival Barclay au côté des Yardbirds, d'Eddy Mitchell et de Percy Sledge. Un titre écrit cette même année, « Les hommes à tout faire », servira de chanson de générique pour la série télévisée *Agence Intérim* (réalisée par Marcel Moussy et Pierre Neurrisse), diffusée du 1^{er} au 15 septembre 1969. Ferrer y apparaît d'ailleurs dans son propre rôle dans l'épisode 4 : « Quiproquo ». Cette chanson est la première à connoter par son humour une critique sociale qu'on retrouvera sur d'autres de ses morceaux dans les années et décennies suivantes. Nino Ferrer atteint à cette période le sommet sa gloire.

Concernant « Le téléphone », Nino Ferrer explique que « “Y'a le téléphone qui son et y'a jamais person qui y répond”, c'est une phrase [qu'il a] entendue dans la rue avec un accent pied-noir³⁰. » Cette phrase fait de cette chanson la plus vendue parmi les siennes dans l'Hexagone (ou « Hexagon », pour garder l'accent pied-noir) : vingt-cinq mille exemplaires

29 Nino Ferrer, *Le téléphone*, 45t, Riviera, 1967.

30 Propos recueillis par Pierre Layani, « Nino Ferrer, le rhythm'n'blues du blanc », *op. cit.*, p. 17.

sont vendus en France dès sa sortie (et plus de cinquante mille en Belgique). C'est aussi l'un des premiers morceaux du chanteur à avoir son scopitone³¹. Le morceau est diffusé dans plus de quarante-cinq pays, de l'Europe jusqu'au Japon. Il est également réenregistré en allemand, en italien et en anglais (« Das Telefon », « Al Telefono » et « The Telephone » avec des paroles adaptées par Jack Fishman). On retrouve de ses échos jusqu'au Québec où il se trouve ré-interprété par Jacques Desrosiers (humoriste canadien). Ce tube dont la musique est directement inspirée de « Grab This Thing » des Mar-Keys (groupe qui accompagne Otis Redding entre autres) sera repris de nombreuses fois des années 1980 (par Caroline Loeb) jusqu'en 2010 (par Archimède). Sur le même EP, « Madame Robert » obtient un succès de second plan mais tout aussi respectable. On retrouve également, sous le titre « Le millionnaire », une adaptation en français de « Nobody Knows You When You're Down And Out » – standard de blues popularisé par Bessie Smith en 1929 puis par Eric Clapton en 1977.

En automne 1967, Ferrer sort un nouvel EP³² enregistré en compagnie de son groupe, « La bande à Ferrer » : Pierre Holassian (saxophone ténor), Francis Cournet (saxophone baryton), Pierre Dutour et Michel Bos (trompettes), Doudou Dugrenot (basse), Pierre-Alain Dahan (batterie) et Bernard Estardy de retour à l'orgue Hammond (avec cabine Leslie, dispositif permettant de créer des effets de vibrato). Ferrer, Holassian et Dutour signent les arrangements. Manu Dibango, à l'époque encore pratiquement inconnu du grand public, intervient également au saxophone ténor et au vibraphone. Il participera à toutes les tournées de La bande à Ferrer jusqu'au début de 1969, puis débutera sa carrière solo avec l'album *Saxy-Party*³³ qui sortira chez Mercury cette même année.

L'EP de Ferrer met en avant « Mao et Moa », chanson inspirée par la Révolution initiée par le président Mao en Chine. L'humour « à la Ferrer » est toujours présent mais ne plaît pas à tous. Le chanteur se souvient d'un concert organisé par le Parti Communiste Français : « J'ai joué mes trucs habituels. À “Mao et Moa”, ça a été la révolution, ils m'ont conspué, hué, j'ai dû arrêter³⁴. » Mis à part ce malentendu, le morceau a du succès jusqu'au Venezuela où il se classe n°1. Il est également traduit en italien et interprété en néerlandais (« Het Gerucht ») par Egbert Douwe. Sur le même EP, on retrouve la chanson « Je vous dis bonne chance », enregistrée en juillet 1967, bien plus engagée que « Mao et Moa » dont le

31 Un scopitone est un type de jukebox doté d'un écran, permettant de diffuser un morceau de musique et une vidéo en même temps. Cette technologie apparaît en France au début des années 1960. Par extension, le mot « scopitone » désigne également les clips vidéo eux-mêmes.

32 Nino Ferrer, *Mao et Moa*, 45t, Riviera, 1967.

33 Manu Dibango, *Saxy-Party*, 33t, Mercury, 1969.

34 Propos recueillis par J. D. Beauvallet et Stéphane Jarno, « Nino parle à Montcuq », *op. cit.*, p. 46.

message politique restera à jamais cryptique s'il n'est inexistant. Dans « Je vous dis bonne chance », Ferrer prend le parti de l'État d'Israël dans le conflit qui l'oppose depuis juin 1967 à une coalition de pays arabes. Serge Gainsbourg écrit lui aussi la même année « Le sabre et le soldat » en soutien au peuple israélien.

Le 10 décembre 1967, la mort d'Otis Redding dans un accident d'avion peine énormément Nino Ferrer : « J'ai été terriblement frappé par la mort d'Otis Redding parce que je le considérais, d'une part, comme le plus grand chanteur de rhythm'n'blues actuel – bien au-dessus de James Brown – et d'autre part parce que nous l'avions connu avec ma femme [Claude Thaon], lors de son passage à Paris. Et nous devions aller chez lui au printemps prochain. Ça m'a vraiment rendu malade. C'était un type extrêmement sympa, pas du tout la grosse tête, simple [...]. Otis était le plus grand depuis quelque temps et il l'aurait été encore pour un moment. Le plus grand chanteur de jazz, d'ailleurs, tout simplement, parce que le rhythm'n'blues, contrairement à ce que certains peuvent penser, est une branche maîtresse du jazz³⁵. »

Cette même année, Nino Ferrer rencontre Jacqueline Monestier, surnommée Kinou, qui devient son assistante personnelle puis sa femme en 1978. À partir de 1967 c'est donc elle qui gère « les rendez-vous avec les journalistes, les plateaux télé, les radios, le courrier avec les fans³⁶ ».

En février 1968, Nino participe dans la catégorie débutant au Festival de San Remo avec sa chanson « Il Re D'Inghilterra » (aux propos gentiment antimilitaristes), avec un orchestre sous la direction de Pierre Dutour. À cette occasion il rencontre Wilson Pickett et Louis Armstrong, deux de ses plus grandes idoles. Cette fois-ci le morceau passe non pas du français à l'italien mais bien de l'italien au français, pour sortir peu de temps après en France sous le titre « Le roi d'Angleterre ». Une traduction est aussi faite sur mesure pour le public espagnol (« El Rey De Inglaterra »).

Les événements de mai 1968 en France surprennent Ferrer, alors en tournée dans le sud de l'Italie. Une nouvelle génération de musiciens émerge de ce mouvement social, notamment Julien Clerc et Gérard Manset. Les yéyés se ringardisent avec l'arrivée de cette pop explorant bien plus de possibilités musicales. C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les

35 Propos recueillis in [s. n.], [s. t.], *Rock & Folk*, n° 15, février 1968. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 56.

36 Citation de Kinou issue livret de l'exposition *Nino Ferrer, il était une fois l'homme* tenue du 15 novembre 2013 au 16 février 2014 à la médiathèque José Cabanis à Toulouse, p. 25. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 55.

premiers groupes de rock progressif français, comme Triangle (formé en 1967), suivi par Ange et Magma en 1969. Les chanteurs « engagés » (ou en tout cas défendant certaines opinions politiques dans leurs textes) tels Léo Ferré, Georges Moustaki ou encore Colette Magny, conservent un certain succès populaire alors que la plupart des yéyés chutent du sommet des hit-parades.

Durant l'été 1968, le magazine *Salut les copains* met en scène dans un de ses numéros Nino Ferrer, sa compagne Claude Thaon et leur chien dans un roman-photo humoristique³⁷. Celui-ci se passe dans les décors de La Martinière, vaste propriété située à Rueil-Malmaison dans les Hauts-de-Seine, que le chanteur vient d'acquérir. Cette propriété va lui inspirer les paroles du « Sud », puisqu'il la décrira plus tard comme « une très grande maison vétuste et baroque à l'ouest de Paris. C'est une maison blanche, on dirait la Louisiane³⁸ ». Kinou vient y habiter avec le chanteur et sa compagne de l'époque. La Martinière est dès lors le théâtre de nombreuses fêtes souvent mal vues par un voisinage pour le moins aisé. D'après certains témoignages, Ferrer aurait alors fabriqué et accroché une banderole sur la façade du bâtiment, indiquant : « Ici, je suis chez moi, je reçois des nègres, des putes, des juifs, des drogués et je vous emmerde³⁹ ».

Ce même été, Ferrer obtient un rôle important dans le film *Un été sauvage* de Marcel Camus (réalisateur d'*Orfeu Negro* en 1959). On peut l'y voir interpréter « Mamadou Mémé », « La Rua Madureira » et « Oerythia » (qu'il a écrite pour ce film). Ces deux derniers morceaux tranchent singulièrement avec le style des compositions passées du chanteur. Ce dernier en effet apprend la bossa nova grâce à l'acteur et chanteur Daniel Beretta rencontré sur le tournage, qui témoigne : « Nous nous sommes rencontrés au cours de galas multiples dans toute la France, mais [...] il était très difficile d'avoir des contacts amicaux avec lui, jusqu'à ce beau jour de mai 1968 où Marcel Camus nous a présentés pour son film *Un été sauvage*. Et immédiatement une amitié profonde s'est installée⁴⁰ ! » Il poursuit en racontant la genèse de « La Rua Madureira » : « Un soir lors d'une fête organisée par la production, j'ai pris ma guitare et joué de la bossa nova... Nino m'a pris dans un coin et m'a dit : "Demain, en allant sur les lieux du tournage, tu prends ma guitare de voyage qui est toujours dans le coffre et tu m'apprends la bossa !" Et pendant toute la durée du tournage, nous avons joué et joué, puis il m'a demandé de commencer une musique, ce que j'ai fait. Au

37 [s. n.], « Z'avez pas vu Nino ? », *Salut les copains*, n° 73, août-septembre 1968, p. 14-27.

38 Nino Ferrer, *Textes ?*, Paris : Le Seuil, 1997, p. 17.

39 Cité par Franck Maubert in *La mélancolie de Nino*, Paris : éd. Scali, 2006.

40 Toutes les citations de Daniel Beretta sont issues d'un entretien avec Henry Chartier effectué en 2007 pour l'écriture de *Nino Ferrer. C'est irréparable, op. cit.*

fur et à mesure il faisait les paroles, puis est née “La Rua Madureira” ! » La chanson est enregistrée en décembre dans les studios Barclay, traduite en italien l’année suivante et reprise de nombreuses fois notamment par Beretta en 1980. Les deux chanteurs collaboreront également en 1970 pour l’écriture de « Canapa indiana » (capté en *live* sur l’album *Rats & Roll’s*) qui deviendra « Cannabis » sur *Métronomie* en 1971. Pour l’heure, ce tournage en été 1968 offre à Ferrer une pause dans sa carrière : « Depuis un an, je n’avais plus envie d’écrire, de composer. Quatre-vingt mille kilomètres par an sans jamais avoir le temps de souffler, c’est le baignoire. Je ne veux plus. [...] Pour l’instant, plus de galas. Du disque et surtout du temps pour composer davantage et faire du cinéma et prendre la vie du meilleur bout⁴¹. »

En 1969, Ferrer continue dans le cinéma mais sans grand succès. Il joue dans le peu connu *Delphine* de Eric Le Hung et interprète une composition de Eddie Vartan, « La route » sur la bande originale de *Tout peut arriver*, premier long-métrage de Philippe Labro sorti en novembre 1969. Il est également compositeur pour la bande originale du film belge *Il pleut dans ma maison* de Pierre Laroche.

En tant que chanteur, il s’approprie en italien cette année-là « Agata », un morceau des années 1930 signé Giuseppe Cioffi et Egidio Pisano, qui devient son plus grand succès en Italie. Le morceau est traduit en espagnol et sort dans cette même langue en 1970 sur le marché allemand et néerlandais où il rencontre un grand succès. Il participe avec ce morceau au festival de Venise en octobre 1969 – où concourent également Johnny Hallyday, Georges Moustaki et Dalida – et obtient la seconde place. Malheureusement, le succès de ce morceau ne réjouit pas notre chanteur car sa maison de disques italienne l’escroque et ne lui verse pas les royalties qui lui sont dues. Cela ne fait qu’attiser la haine de Ferrer envers le monde du show-business. « Agata » est traduit en français en 1969 et a son propre scapitone, mais ne rencontre pas le même succès dans l’Hexagone.

La même année, toujours en Italie, Ferrer coécrit avec Marcello Bellandi « Chiamatemi Don Giovanni » qui sert de générique à l’émission télévisée *Gran Varieta*. La chanson sort en français l’année suivante, avec une autre orchestration, sous le titre « Oui mais ta mère n’est pas d’accord ». En octobre 1968, il interprète « Donna Rosa », écrite et proposée au chanteur par Pippo Baudo (présentateur de télévision italien). Celle-ci fait une référence directe à l’aria « La donna è mobile » du *Rigoletto* de Giuseppe Verdi. Pippo Baudo se souvient de sa rencontre avec Ferrer : « Je suis allé le voir à Juan-les-Pins pour le laisser

41 Propos recueillis par Arlette Sayac in « Nino Ferrer (le téléphon...) », *Nice-Matin*, 17 octobre 1968. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 61.

écouter ma “Donna Rosa” et lui demander s’il voulait l’interpréter... J’ai été impressionné par sa grande disponibilité. Avec “Donna Rosa” nous avons vendu plus d’un million d’exemplaires⁴². » Le morceau est réutilisé quelques mois plus tard dans le film musical *Il Suo Nome È Donna Rosa* d’Ettore Maria Fizzarotti et comme générique de l’émission télévisée *Settevoci* pour la saison 1968-1969, que présente Pippo Baudo.

La version française d’« Agata » n’a pas retenu l’attention, mais sur le même disque on trouve une « Justine », coécrite avec Michel Jouve. Ce morceau-là se trouve être une parodie de la chanson réaliste des années 1930 – que l’on caractérise par ses textes aux sujets dramatiques et dépeignant les conditions sociales pour le moins difficiles des quartiers populaires de Paris. « C’est une chanson que j’adore⁴³ », confie le coauteur italien. Elle est en effet probablement l’une des plus drôles à écouter du chanteur, dès lors qu’on décèle son caractère parodique (« Son père était ivrogne, sa mère indigne, son frère au bain »). « Un premier jour sans toi », toujours sur le même 45 tours, reste méconnue en France au même titre que tous les morceaux précédents dits « sérieux » du chanteur. Elle est traduite en italien sous le titre « Un giorno come un altro », version que reprend Mina en 1969. Chose notable car suffisamment rare à l’époque : la plupart des titres que Ferrer adapte du français à l’italien ou de l’italien au français se voient entièrement réenregistrés et réorchestrés – c’est notamment le cas de « Un giorno come un altro ».

Côté cœur, cette période marque la fin de la relation entre le chanteur et Claude Thaon et le début de celle qu’il entretiendra avec Kinou jusqu’à la fin de sa vie. D’après les dires de Thaon, l’origine de cette rupture aurait été le désir de paternité de Ferrer. Claude Thaon avait déjà eu deux enfants d’une précédente union et ne souhaitait pas en avoir d’autres⁴⁴.

En 1969, le chanteur sort des titres à un débit moins soutenu, dont « Mamadou Mémé » (déjà entendu dans le film *Un été sauvage*) et « Je vends des robes » (comportant la plus longue énumération du chanteur : plus de cent trente mots), qui remporte un grand succès en France et est repris par Annie Cordy. Ce morceau témoigne que l’orchestration de rhythm’n’blues n’a plus de secrets pour le compositeur.

Durant toute cette décennie, Nino Ferrer prouve que le français peut aussi bien swinguer que l’anglais grâce à ses textes à l’humour absurde et aux termes savamment

42 Propos recueillis par Edoardo Vigna et Gloria Pozzi, « Nino Ferrer Si È Sparato Al Cuore », *Corriere Della Sera*, 14 août 1998, p. 16.

43 Nino Ferrer, propos recueillis par Denise Glaser, *Discorama*, 2 juillet 1972.

44 Mélanie Armitano, « Un petit retour dans le passé », interview de Claude Thaon sur le site *Silence Bavard*, 8 novembre 2015, en ligne, URL : <https://silencebavard.wordpress.com/2015/11/08/un-petit-retour-dans-le-passe/>, consulté le 29 octobre 2022.

choisis. Mais cela n'aurait pas eu le même rendu sans les nombreux musiciens qui l'accompagnent sur scène ou en studio. Hormis ceux cités de nombreuses fois comme Estdary ou Bennett, il s'entoure également de très bons musiciens issus de la scène jazz parisienne comme Pierre-Alain Dahan (batter), Gilbert Dall'Anese (saxophoniste), Sonny Grey (trompettiste ayant appartenu au big band de Jacques Hélian), Georges Arvanitas (pianiste), ou encore Barre Philipps (contrebassiste ayant joué avec Ornette Coleman, Paul Bley et Archie Shepp). Tous les musiciens qui ont pu l'accompagner durant cette période se souviennent de lui comme d'un excellent show-man, comme l'indiquera par exemple Manu Dibango : « Nino Ferrer était un *soulman* naturel, un vrai leader comme on les aime : il ne se reposait pas sur l'orchestre, il ne dormait pas derrière l'orchestre, il était l'orchestre ! [...] Vous avez des mecs qui s'adosent sur le groupe ; lui c'était un chanteur terrible, il avait du feeling, de la soul et en plus il était musicien. Il savait ce qu'il voulait harmoniquement et rythmiquement pour chaque instrument. Nous devons faire le maximum : accompagnateur, c'est un métier formidable, tu fais tout pour mettre le *leader* au centre du show⁴⁵. »

45 Propos recueillis par Jim Zelechowski, in « Manu Dibango “La soul et le funk étaient une révolution” », site internet du magazine *Funk-U*, 15 février 2016, en ligne, URL : <http://www.funku.fr/2020/manu-dibango-la-soul-et-le-funk-etaient-une-revolution/>, consulté le 29 octobre 2022.

Chapitre 3 – Années 70 : révolte et explorations musicales

Au cours des années 1970, Nino Ferrer se détache petit à petit de l'industrie du spectacle en Italie puis en France. Sa popularité chute à mesure que sa musique devient plus ambitieuse et expérimentale. Celle-ci suit en effet le courant du rock progressif, genre qui se développe considérablement en Angleterre et qu'il découvre en Italie, mais qui reste en marge de l'industrie musicale en France. En résultent des échecs commerciaux inévitables, le public habituel du chanteur ne le connaissant et ne l'appréciant que pour son comique facile d'accès. Cette décennie est pour autant aussi, voire plus foisonnante musicalement que la précédente, bien que seuls deux titres obtiennent un succès populaire : « La maison près de la fontaine » en 1971 et « Le Sud » en 1975.

Au début de l'année 1970, Nino Ferrer s'installe en Italie, sa patrie d'origine, dans l'idée de redémarrer une carrière sur de nouvelles bases. Il séjourne un an et demi dans un appartement du Palazzo Lancellotti à Rome. Fin février, Il participe pour la seconde fois au festival de San Remo – dans la catégorie vétéran cette fois-ci – et réussit à faire partie des finalistes avec « Re Di Cuori », interprétée également par Caterina Caselli. Sur l'enregistrement, l'interprétation de Ferrer se démarque de celle de Caselli par une belle orchestration mettant les cuivres en avant et par une prestation vocale saisissante. La chanson, écrite par Giancarlo Bigazzi, Claudio Cavallaro et Gaetano Savio, atteint la 30^e place du hit-parade italien. Nino Ferrer accepte à cette période de chanter beaucoup plus de titres dont il n'est pas l'auteur, comme « Io, Tu E Il Mare » (Fausto Cigliano), « Amsterdam » (Daniele Pace, Mario Panzeri, Pino Calvi) ou « Donna Rosa » (Pippo Baudo) plus tôt en 1968.

Le chanteur participe par la suite au Cantagiro 70 – compétition et tournée suivant le Giro, tour d'Italie cycliste – avec « Io, Tu E Il Mare » écrite par Fausto Cigliano et sortie uniquement sur le marché italien. Ferrer concourt dans le groupe réservé aux chanteurs italiens, tandis que dans le groupe réservé aux chanteurs français on pouvait trouver Dick Rivers ou Jean-François Michaël. Cette compétition, Nino Ferrer y participe sur l'insistance de sa maison de disques qui souhaite lui donner plus de visibilité. Au cours du Cantagiro, le chanteur fait parler de lui en venant presque aux mains avec l'un de ses concurrents, Adriano Celentano, qui chante en play-back (ce qui n'était pas réglementaire). Nino Ferrer reçoit en conséquence une amende de 50 000 liras italiennes pour comportement incorrect¹.

1 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, La Roque d'Anthéron : Le mot et le reste, 2018, p. 71.

Cette même année sortent en Italie les *singles* « Marilù » (adaptation en italien de « Il me faudra Natacha ») et « Palla Di Pelle Di Pollo », une chanson pour les enfants issue de l'émission *Io Agata E Tu* (diffusée de mars à avril 1970 sur RAI 1). L'émission, animée par le chanteur ainsi que Nino Taranto et Raffaella Carrà, alterne entre sketches comiques et chansons, ce qui ne sort pas tellement Ferrer du registre pour lequel on le connaît en France. Néanmoins, le chanteur se donne à fond pour le tournage de l'émission et le public est conquis.

À l'automne 1970, il présente en concert ses dernières compositions dans un registre plus sérieux pour lequel le public n'est pas préparé. Le 5 octobre 1970 est enregistré l'album *Rats And Roll's* en *live* au sein du théâtre Sistina à Rome. Pour l'occasion Nino Ferrer est accompagné de musiciens italiens qui l'ont précédemment accompagné en concert. Parmi eux se trouve le guitariste Santino Rocchetti, qui a fondé en 1958 I Rokketti, groupe jouant principalement du rhythm'n'blues à tendance garage rock, mais dont le *single* *L'Amaro In Bocca / Black Time*² sorti en 1966 comportait déjà des éléments qualifiés *a posteriori* comme relevant du rock progressif. Le morceau « L'Amaro In Bocca », sur ce disque, possède en effet des arrangements rappelant le travail du compositeur Ennio Morricone, en particulier sur la musique des westerns de Sergio Leone sortis dans les années 1960. Parmi les autres musiciens accompagnant Ferrer, on retrouve également Tassilo Burckard, batteur d'I Rokketti depuis 1965, qui a de son côté appris le basson et le piano dans un conservatoire³ ; son jeu à la batterie est à cette époque influencé par le jazz, le rhythm'n'blues et le funk⁴. Le percussionniste et batteur de session Vincenzo Restuccia est aussi mentionné à la batterie⁵, mais nous ne possédons pas davantage d'information au sujet de sa présence ou non lors de l'enregistrement puisqu'il n'est pas crédité sur le disque original⁶. Albino Cimini, musicien originaire de Terni, tient la basse. Giorgio Giombolini, à l'orgue, sera le seul membre du groupe à poursuivre la collaboration avec Ferrer sur ses albums ultérieurs. Nino Ferrer se charge lui du chant (avec Santino Rocchetti), de la direction orchestrale et de la direction artistique. Plusieurs morceaux de cet album sont repris, réarrangés et réenregistrés en français pour l'album *Métronomie* qui sort l'année suivante. « Reminiscenza » et sa longue introduction à l'orgue devient « Métronomie I », « Fratelli E Così Sia » est réécrite et titrée

2 I Rokketti, *L'Amaro In Bocca / Black Time*, 45t, CDB, 1966.

3 Information provenant du site internet du club de jazz italien Count Basie Jazz Club. URL : <https://www.countbasie.it/artista/765/tassilo-burckard.html>, consulté le 21 avril 2022.

4 Information provenant du site de mise en relation de musiciens italiens Villaggio Musicale. URL : <https://www.villaggiomusicale.com/artista/tassilo>, consulté le 13 décembre 2022.

5 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 72.

6 Nino Ferrer, *Rats And Roll's*, 33t, Riviera, 1970.

« Les enfants de la patrie », « Canapa indiana » devient « Cannabis », « Povero Cristo » perd tout le sens de son texte original pour devenir « La maison près de la fontaine » et « Meglio L'Amore Che La Guerra » devient « Isabelle ». Sur *Rats And Roll's* se retrouve également un classique de la chanson américaine, « Ol' Man River », interprété notamment par Frank Sinatra, Bing Crosby ou Ray Charles. Ferrer reprend tout de même sur ce disque certains de ses succès antérieurs comme « La Pelle Nera » ou « Pour oublier qu'on s'est aimé ». « O Mangi Questa Minestra, O Salti Dalla Finestra » (adaptation en italien de « La bande à Ferrer ») sort du lot car le chanteur y critique pour la première fois le show-business italien qui le censure :

Io vorrei dirne sempre di più, ma c'è di mezzo Mamma RAI TV
 Che mi dice « O mangi questa minestra oppure salti dalla finestra! »
 E allora il suo nome è Donna Rosa, Rosa, Rosa
 Mannaggia alla miseria... Viva la Musica, l'Arte e la Libertà!

Je voudrais en dire de plus en plus, mais il y a Mamma RAI TV
 Qui me dit : « un affamé ne fait pas la fine bouche ! »
 Alors, « Son nom est Donna Rosa, Rosa, Rosa »
 Quelle misère... Vive la Musique, l'Art et la Liberté !⁷

Cet album est véritablement le premier de Nino Ferrer, si l'on excepte évidemment *Enregistrement Public* sur lequel il reprend ses succès en *live* et les deux autres 33 tours sortis respectivement en 1967⁸ et 1969⁹. Ces deux derniers disques se résument en une compilation de 45 tours tandis que *Rats And Roll's* propose de nouveaux morceaux avec une certaine continuité entre eux. La musique présente sur ce 33 tours s'inspire particulièrement de celle du groupe de jazz-rock américain Blood, Sweat & Tears. Le deuxième album¹⁰ de ce groupe croise en effet de nombreuses influences, de la musique savante avec les « Variations On A Theme By Erik Satie » au blues en passant par le rock, le tout avec arrangements pour cuivres, ce qui donne un son très rhythm'n'blues et soul, avec des passages improvisés dans un style jazz. Il est également plus que possible que des groupes de rock progressif italiens comme Le Orme aient influencé, sinon Ferrer, au moins ses musiciens.

L'album n'est pressé qu'à mille exemplaires, et encore, seulement sur l'insistance de son créateur. Ferrer, qui n'en peut plus de chanter de la variété en Italie, choisit de revenir et rester en France, son pays natal ayant déçu ses aspirations artistiques. Il confiera plusieurs

7 Traduction issue de la biographie de Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 73. « Donna Rosa » est une chanson de variété pour laquelle le public italien connaît Ferrer.

8 *Nino Ferrer* [1^{er} titre : « Les petites filles de bonne famille »], 33t, Compilation, Riviera, 1967.

9 *Nino Ferrer* [1^{er} titre : « Agata »], 33t, Compilation, Riviera, 1969.

10 Blood, Sweat & Tears, *Blood, Sweat & Tears*, 33t, Columbia, 1968.

années plus tard, dans l'émission *Discorama*, l'importance que cet album avait pour lui et son impact sur le reste de sa carrière : « J'avais une espèce de prise de conscience : dans ce disque il y avait des choses qui m'intéressaient. J'étais dégoûté de voir que je ne pouvais absolument pas les faire connaître. Alors j'ai choisi ce moment-là pour revenir¹¹. » Le chanteur n'en pouvait effectivement plus du show-business italien, où d'après ses dires règne « la loi du brigandage, de la combine¹² ». Avant de quitter définitivement l'Italie, Nino Ferrer signe tout de même un contrat très lucratif avec Kraft, marque italienne de fromage en tranches. Les italiens continueront donc de le voir pendant cinq ans à la télévision dans des spots humoristiques.

Ce même octobre, quelques jours après son concert au théâtre Sistina, il enregistre en studio le *single* « Viens tous les soirs » coécrit avec Marcello Bellandi avec en face B « L'amour, la mort, les enterrements » (orchestré par Pierre Dutour). « Viens tous les soirs » reste dans le registre de la variété, avec pour seul élément étonnant l'utilisation d'un sitar, instrument indien rendu populaire en Occident par le mouvement hippie. Fin 1970, le disque passe complètement inaperçu en France. Bellandi et Ferrer ne s'arrêtent pour autant pas là et composent « 1+1=3 » qui se retrouve sur la face B de *Meglio L'Amore Che La Guerra*¹³, disque enregistré avec la chanteuse italienne Agata.

Interviewé à la même période par le quotidien *Corriere della sera*, Nino revient sur la difficulté à se faire accepter par différents publics : « Je déteste les classifications. Même dans les chansons. Un jour je sors "Donna Rosa" et un autre "La Rua Madureira" qui est ma préférée mais qui malheureusement n'a pas fait un centime, ou "Povero Cristo" que la radio ne va certainement pas passer et que peu de gens vont entendre. Parce que j'ai ce problème : le public de "Donna Rosa" ne veut pas de moi dans un genre plus engagé et ne le demande pas, [tandis que] l'autre qui l'apprécierait ne peut pas le savoir. » « Povero Cristo » est en effet censuré à la radio, de même que « Canapa indiana¹⁴ ».

En février 1971 Nino Ferrer participe une troisième fois au festival de San Remo. Il y interprète « Amsterdam », écrite et composée par le trio formé de Daniele Pace, Mario Panzeri et Pino Calvi. Échec cuisant pour le morceau et son interprète. On préfère, sur le 45 tours sorti peu après, la chanson « Gertrude » où l'on reconnaît l'écriture et l'humour de

11 Propos recueillis par Denise Glaser pour l'émission TV *Discorama*, le 2 juillet 1972.

12 Propos de Nino Ferrer, in [s. n.], [s. t.], *Le Maine libre*, 15 février 1972. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 78.

13 Agata, *Meglio L'Amore Che La Guerra*, 45t, Riviera, 1970.

14 Flaminia Festuccia, *Do re mi fa sol tabù. La censura nella musica italiana dal Dopoguerra a Morgan*, Rome : Sovera Edizioni, 2010, p. 39.

Ferrer. En ce même mois de février, Nino Ferrer fait la rencontre de Brigitte Bardot lors d'une soirée chez lui à La Martinière. Ils tombent tout de suite amoureux mais l'histoire tourne très court : Bardot sort déjà d'une relation compliquée et elle n'en peut rapidement plus des paparazzis à leurs trouses. Elle finit par reprocher à Ferrer de profiter d'elle pour se faire de la publicité. Le chanteur lui écrit malgré tout la chanson « Libellule et papillon », qu'elle n'interprétera pas, même si elle la qualifie d'« extraordinaire... de la trempe des créations de Gainsbourg ». Elle ira jusqu'à qualifier le chanteur de « génie¹⁵ » dans ses mémoires. La chanteuse et actrice américaine Radiah Frye – avec qui Ferrer collaborera plus tard – interprétera ce morceau en 1975 sous un autre titre, « Playboy Scout ».

L'Italie n'était pas la terre d'accueil qu'attendait Nino Ferrer : même insuccès populaire qu'en France pour son répertoire « sérieux ». Pour autant, cela ne s'explique pas que par une mauvaise volonté de la part de sa maison de disques. Le chanteur a en effet accepté d'interpréter des morceaux de variété écrits par d'autres et de participer à des festivals comme celui de San Remo, qu'il qualifie pourtant de « top de la variété meridique¹⁶ ». Il critique donc un système qu'il a sciemment choisi d'intégrer.

Une fois réinstallé en France, le chanteur décide de se débarrasser définitivement de son costume d'amuseur de galerie et sort des albums beaucoup plus travaillés et avant-gardistes, reflétant l'image qu'il veut se donner en tant qu'artiste. Mais avant toute chose, il commence par essayer de poursuivre en justice la filiale italienne de Barclay pour le traitement indigne réservé à son premier album. Afin d'éviter un procès, Eddy Barclay donne un budget à Ferrer afin qu'il réenregistre l'album, mais adapté au public français. Ainsi naît *Métronomie*¹⁷, conçu entre mai et novembre 1971 au studio CBE des amis Estarty et Chatelain. C'est le tableau *Le Métronome* du peintre Claude Verlinde, acquis l'année précédente par Ferrer, qui fait office de pochette pour ce nouvel album¹⁸. La direction artistique est de nouveau assurée par le chanteur. En revanche, le groupe l'accompagnant a quelque peu changé : on retrouve Bernard Estarty et Giorgio Giombolini – qui l'accompagnait sur *Rats And Roll's* – à l'orgue, mais aussi Slim Pezin (guitare), Alan Reeves (claviers ; ex-membre du groupe de rock progressif Clinic), Pierre Dutour (trompette), Jean Mandengué (basse), Lucien Dobat et Donald Rieubon (batterie) et Sam Kelly (percussions). L'album va

15 Brigitte Bardot, *Initiales B.B. Mémoires*, Paris : éd. Bernard Grasset, 1996, p. 513.

16 Nino Ferrer, propos recueillis par Jean-Pierre Pasqualini in « Nino Ferrer, de désillusions en désabusations », *Platine*, n° 9, 1993-1994, p. 51.

17 Nino Ferrer, *Métronomie*, 33t, Riviera, 1971.

18 cf. annexe 3, dans laquelle sont comparées des reproductions de pochettes des années 1960 puis des albums de Nino Ferrer sortis en 1970.

du jazz au rock en passant par les hymnes nationaux de France et d'Italie, avec de longues parties instrumentales séparées par quelques chansons plus représentatives de ce que pouvait produire le chanteur auparavant, comme la reprise de son « Pour oublier qu'on s'est aimé » ainsi qu'« Isabelle ». Les collages sonores de la face A sont comparables à ceux que l'on retrouve sur le morceau « Riders On The Storm » des Doors, sorti en avril de cette même année ; on peut aussi rapprocher les morceaux de cette face des expérimentations de Pink Floyd sur leur album *Atom Heart Mother*¹⁹. « Les enfants de la patrie » mélange les hymnes italien et français ; « Cannabis » (écrit avec Daniel Beretta) est un morceau psychédélique parmi les plus surprenants du chanteur qui se termine en un cauchemar cacophonique ; « La maison près de la fontaine » est une ballade pastorale aux couleurs jazzy rendant hommage à Louis Armstrong avec son solo de trompette inspiré d'un de ses chorus ; « Pour oublier qu'on s'est aimé » est revisitée pour la troisième fois sur un disque de Ferrer, cette fois-ci à la mode blues (il s'agit probablement de sa meilleure interprétation enregistrée, tant au niveau de la prestation vocale que dans ses arrangements). L'ensemble fait de cet album une pièce essentielle de la scène expérimentale et du jazz-rock français. Nino Ferrer indique clairement qu'il veut en finir avec les tubes faciles d'accès et réellement créer de la musique possédant une valeur et un intérêt artistiques. Cela se remarque jusque dans l'écriture des paroles : le disque entier peut être considéré comme un album-concept autour de la décadence de la société moderne. Y sont critiqués les travers de la société industrielle, la guerre et tout le mal-être ambiant de cette époque (Mai 68 étant passé par là). Nino Ferrer indique à propos de ce brusque changement de registre : « Je crois qu'il arrive forcément un jour chez tout homme où il se passe un mûrissement. On devient un homme, tout simplement. Avant on était un petit animal qui se promène dans la vie et qui en jouit sans trop y penser. Et puis un jour, justement, à cause d'expériences malheureuses, d'un amour malheureux par exemple – c'est un peu ce qui m'est arrivé – on découvre certaines choses et on prend conscience de ce que c'est que la vie, de ce qu'il y a au bout, aussi²⁰. » À la sortie du disque, le chanteur déclare : « J'ignore les réactions que va provoquer mon nouveau 33 tours. Même si les critiques sont défavorables, je me sentirai satisfait, car j'ai réalisé enfin ce que j'ai toujours désiré : une œuvre en toute liberté, en toute sincérité. [...] Ce disque est avant tout un éventail de tout ce que j'aime musicalement parlant. Le rhythm'n'blues, le rock, le blues, c'est-à-dire toutes les formes qui s'intègrent aujourd'hui dans le courant actuel de la musique. J'ai utilisé beaucoup de bruitages [...] que j'ai pris comme de véritables instruments de musique²¹. »

19 Pink Floyd, *Atom Heart Mother*, 33t, Harvest, 1970.

20 Propos recueillis par Denise Glaser pour l'émission TV *Discorama*, le 2 juillet 1972.

21 Propos recueillis par Françoise Roubicek, in « Nino Ferrer tout neuf », *Est-Télé Flash*, 1^{er} mars 1972.

Le chanteur essaye donc de repartir de zéro, musicalement parlant. Lors de son passage télévisé dans l'émission *Discorama*, il déclare : « J'ai voulu m'en aller [en Italie] pour faire un changement. J'ai été enfermé à cause de certains succès que j'ai eus dans mon métier et enfermé dans un style de chanson dont je n'arrivais absolument pas à sortir. À tel point qu'il y avait des moments où j'avais vraiment envie de laisser tomber complètement ce métier. [...] Je pensais qu'une absence assez prolongée me permettrait peut-être d'essayer de revenir avec quelque chose de différent et d'essayer de l'imposer et c'est ce que j'ai essayé de faire²². » Toujours après la sortie de son disque, invité sur France Inter, il fait part d'un projet de spectacle en deux parties dans lequel il se voit interpréter en premier lieu ses vieilles chansons – comme un dernier adieu à son début de carrière –, puis dans un second temps faire écouter la totalité des 32 minutes de *Métronomie* dans un son haute-fidélité tandis que seraient diffusées « des images, des projections, des ballets²³ ». Ce projet ne sera malheureusement jamais concrétisé.

L'album est bien accueilli par la critique. « Inutile de [...] répéter qu'à défaut d'être très commercial, ce disque est une merveille sur le plan de la réalisation musicale, vocale et technique. », déclare le magazine *Extra* dans son numéro d'avril 1972. L'album est pour *Témoignage chrétien* « une réussite²⁴ » et *L'Express* « souhaite, évidemment, que Nino Ferrer avec *Métronomie* [...] connaisse de nouveau le succès des hit-parades [...] sans pouvoir y croire tout à fait, malheureusement²⁵ ». Malheureusement en effet : ce nouveau disque souffre comme le précédent d'une promotion insuffisante et bien peu de critiques s'y intéressent, au même titre que le public, les uns comme les autres étant davantage attirés par la musique anglophone. Il est possible de comparer cet insuccès à celui d'autres albums-concept comme *La mort d'Orion*²⁶ de Gérard Manset (sorti deux ans plus tôt) et *Histoire de Melody Nelson*²⁷ de Serge Gainsbourg (sorti quelques mois avant *Métronomie*) : ils subissent à leur sortie un échec commercial cuisant, mais des années plus tard seront jugés comme des pièces maîtresses dans l'œuvre de leurs auteurs. « Quand j'ai sorti *Métronomie*, [...] tout le monde m'a dit "Mais qu'est-ce que c'est que ça ?"²⁸ », raconte effectivement Ferrer. En 1980, interviewé par le magazine *Best*, il témoigne de la frustration qu'il ressentait à l'époque : « J'étais hors de

22 Propos recueillis par Denise Glaser pour l'émission TV *Discorama*, le 2 juillet 1972.

23 Propos recueillis pour *Inter actualités de 13 heures*, sur France Inter, le 16 mars 1972. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 82.

24 [s. n.], *Témoignage chrétien*, 19 mars 1972. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 82.

25 [s. n.], *L'Express*, 13-19 mars 1972. *Ibid.*

26 Gérard Manset, *La mort d'Orion*, 33t, Pathé-Zénon, 1970.

27 Serge Gainsbourg, *Histoire de Melody Nelson*, 33t, Philips, 1971.

28 J. D. Beauvallet, Stéphane Jarno, « Nino parle à Montcuq », *Les Inrockuptibles*, n° 30, 1991, p. 47.

moi de ne pas pouvoir faire écouter cet album, alors que je pensais avoir réussi un bon truc. Là, j'ai commencé à me révolter²⁹. »

Il faudra que « La maison près de la fontaine » sorte en *single* quelques mois plus tard pour que Nino Ferrer renoue avec le succès : plus de 500 000 exemplaires sont vendus. Mais l'album reste inconnu du public qui se contente du 45 tours. Lors de la réécriture du morceau en français – puisque l'original, sur *Rats And Roll's*, était en italien et traitait de l'Église catholique –, Nino Ferrer développe une nouvelle approche de l'écriture qui va impacter définitivement ses compositions ultérieures : « Le texte français m'est venu un matin, comme ça, inspiré par une force suprême. Je l'ai écrit d'un trait sans une rature. C'est à la suite de cette chanson que j'ai décidé d'écrire toujours ainsi. Même mes textes très touffus viennent désormais en bloc³⁰. » Il ne s'agit pour autant pas d'une inspiration fulgurante : « Ça prend des semaines, sinon des mois de cogitation interne, puis l'écriture vient en général très rapidement. Toutes les chansons que j'ai écrites et qui ont été des succès ensuite, des chansons que j'aime bien comme “Le Sud”, “Je veux être noir”, etc., je les ai mises sur le papier en quelques heures simplement³¹. » Question inspiration, il est possible que « Le petit jardin » de Jacques Dutronc (écrit par Jacques Lanzmann) ait inspiré ou été inspiré par « La maison près de la fontaine » puisqu'ils sont sortis la même année et possèdent des thématiques très similaires.

En mars 1972, Nino Ferrer participe à l'enregistrement du disque *Jésus-Christ Superstar*, adaptation en français par Pierre Delanoë de l'opéra-rock anglais du même nom d'Andrew Lloyd-Webber. C'est l'ami Richard Bennett et l'arrangeur Yvan Jullien qui réalisent l'album. Ferrer y interprète « Dites-moi ce qui se passe ». Les autres artistes sont tous sous contrat avec Barclay : on retrouve par exemple Eddy Mitchell, Nicoletta ou Dave. Mais l'expérience ne plaît pas au chanteur italien qui veut à tout prix s'émanciper du show-business : « Je ne veux plus être intégré dans le système qui tourne, qui évolue autour des chanteurs, celui des maisons de disques, celui des radios, celui de la télévision, celui des publicités³². »

Durant l'été 1972, Nino Ferrer fait à Saint-Tropez, dans la boîte Le Papagayo, une rencontre décisive : celle de Micky Finn. Ce guitariste irlandais, ayant débuté dans la musique

29 J. D. Beauvallet, Stéphane Jarno, « Nino parle à Montcuq », *Les Inrockuptibles*, n° 30, 1991, p. 45.

30 Nino Ferrer, in Jean-Pierre Pasqualini, « Nino Ferrer, de désillusions en désabusations », *op. cit.*, p. 52.

31 Propos recueillis pour *Inter actualités de 13 heures*, sur France Inter, le 30 août 1976. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, *op. cit.*, p. 83.

32 Propos recueillis pour *Inter actualités de 19h*, France Inter, 23 avril 1972. *Ibid.*

aux côtés de Jimmy Page (guitariste du groupe de hard rock Led Zeppelin) et joué entre autres au cours des années 1960 avec Jeff Beck, donne à Ferrer le goût du rock. Micky Finn composera plusieurs morceaux sur les albums suivants de Nino Ferrer, tels « Fallen Angels » (1976) ou « Amar's Bar » (1993) et coécrivra quelques chansons comme « Bloody Flamenco³³ » (1976), « Notre chère Russie » (1993) et « Blues en fin du monde » (1993). Nino Ferrer écrira même une chanson à son sujet, « Micky Micky » (1977) et le mentionnera sur « La maison tontaine et tonton » (1980) et « L'année Mozart » (1993).

C'est cette même rencontre qui pousse Ferrer à retourner en studio. Micky Finn lui présente des musiciens parmi ses connaissances, qui deviennent le groupe des Leggs : Brian Johnston (piano), Ron Thomas (basse), Keith Boyce (batterie) et bien sûr Micky Finn (guitare). C'est avec ce groupe – ainsi que Giorgio Giombolini à l'orgue – que Ferrer reprend les répétitions chez lui à La Martinière. En résulte l'album *Nino Ferrer & Leggs*³⁴. Celui-ci est enregistré au studio-château d'Hérouville, que tient le compositeur Michel Magne et où ont pu séjourner de nombreux chanteurs et groupes de renommée internationale tels Elton John, The Bee Gees, Iggy Pop, David Bowie, Cat Stevens, Pink Floyd ou Magma. Ce concept de studio « résidentiel » permettant aux musiciens d'enregistrer dès que l'envie leur prend est particulièrement novateur.

L'album *Nino Ferrer & Leggs* reste dans la lignée progressive de *Métronomie*, avec de longues parties instrumentales et des expérimentations sonores, mais se démarque de l'opus qui le précède par un son et des inspirations bien plus rock. Se mélangent ici le rock brut des musiciens britanniques et l'esprit jazz de Giombolini, que soutient un quatuor à cordes aux arrangements signés Jean-Claude Vannier. Ce dernier a participé notamment à la composition et aux arrangements d'*Histoire de Melody Nelson* deux ans auparavant. Le quatuor qu'il dirige ici se compose de Michel Ripoché et Pierre Louis (violons), Pierre Llinares (alto) et Jean-Charles Lapon (violoncelle). Tout semble parfaitement maîtrisé du début à la fin de ces 37 minutes. Le son témoigne d'heures entières passées au mixage, les arrangements sont ambitieux et les musiciens libres d'expression démontrent toute la maîtrise de leur instrument. Les paroles de Ferrer sont tantôt poétiques et énigmatiques comme dans « L'Angleterre », tantôt critiques envers le système comme dans « L'an 2000 ». Sur ce morceau dans la continuité du propos de *Métronomie*, Nino Ferrer signale son inquiétude quant à l'avenir de l'Homme sur une planète qu'il détruit, ce qui n'est pas encore si commun en ce début de décennie 1970.

33 Il n'est pas crédité sur l'album, mais mentionné dans le recueil *Textes ?* (Nino Ferrer, *Textes ?*, Paris : Le Seuil, 1997, p. 84).

34 Nino Ferrer, *Nino Ferrer & Leggs*, 33t, Riviera.

L'album ne fait pas de bruit – il faut dire qu'aucune des huit chansons qui le composent ne sont formatées pour la radio. Pas de tube donc, mais un 45 tours en est toutefois tiré, avec en face A « Moby Dick » et en B « L'an 2000 ». Celui-ci passe comme l'album inaperçu malgré la promotion effectuée par Ferrer lors de quelques passages à la télévision.

Convaincu que le contrat qu'il a signé avec Barclay lui est défavorable (royalties de 3,5% sur le prix de gros et sur 70% des ventes³⁵), le chanteur met fin à celui-ci. Pour lui, c'est la maison de disques qui est responsable de l'échec commercial de *Nino Ferrer & Leggs* : davantage d'efforts auraient dû être fournis pour le faire connaître au plus grand nombre. Le chanteur se met alors en quête d'un nouveau label, mais sans en trouver un seul à son goût il décide finalement de devenir son propre producteur. Cela lui permet de se libérer de toute contrainte sur le plan artistique, mais il lui faut tout de même continuer de négocier avec des maisons de disques pour distribuer sa musique. Il signe chez CBS (Columbia Broadcasting System, Inc.), où travaille depuis quelque temps son ancien batteur Richard Bennett. À la fin de sa carrière, Nino Ferrer avouera tout de même que « chez Barclay, ce n'était pas si mal que ça. [...] c'était même mieux qu'ailleurs³⁶. »

Durant l'été 1973, Nino fait une nouvelle rencontre décisive pour son prochain album. Un ami, le peintre Antonio Recalcati – dont le style surréaliste inspirera le chanteur lorsque celui-ci se mettra à la peinture dans les années 1990 –, lui présente Radiah Frye, mannequine new-yorkaise qui débute un voyage sabbatique à travers l'Europe en commençant par Paris. Radiah Frye s'entend si bien avec Ferrer et sa compagne Kinou qu'ils décident de la faire participer et chanter sur l'album à venir.

Septembre 1973 voit la naissance du premier enfant de Nino Ferrer et Kinou, Pierre. À cette même période le chanteur est l'objet d'un redressement fiscal. Début 1974, l'album *Nino And Radiah*³⁷, fruit de la collaboration entre Radiah Frye et Nino Ferrer, sort chez CBS. Il est enregistré dans le *home studio* de Ferrer (nommé le Spider Studio), situé au sous-sol de sa propriété, La Martinière. Cette autoproduction, choix avant tout contestataire envers l'industrie du disque et témoignant d'une volonté de contrôle total de l'artiste sur son œuvre, est précurseuse en France. Des groupes américains représentants du mouvement *underground* comme le Velvet Underground s'autoproduisent déjà depuis la fin des années 1960. Mais ce n'est qu'avec l'arrivée du mouvement punk durant les années 1970 puis au cours des décen-

35 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 91.

36 Propos recueillis par Jean-Pierre Pasqualini in « Nino Ferrer, z'avez pas vu le sud ? », *Platine*, n° 10, février-mars 1994, p. 48.

37 Nino Ferrer, *Nino And Radiah*, 33t, CBS, 1974.

nies suivantes que l'autoproduction se démocratise dans le domaine musical, principalement au sein de la sphère rock. Le groupe Massive Attack et son trip-hop³⁸ donnera lui aussi au début des années 1990 un nouvel élan à la musique autoproduite, dite « indépendante »³⁹. Le *home studio* de Nino Ferrer se distingue également des autres à cette époque dans la mesure où il permet d'enregistrer et de mixer des disques avec une qualité professionnelle – il dispose notamment d'un enregistreur 16-pistes – et non d'enregistrer de simples maquettes comme c'est généralement le cas avec des studios à domicile. Plus besoin donc de payer des séances en studio à la capitale : comme c'était le cas au studio d'Hérouville, il peut enregistrer quand il le veut et s'offre même les services d'un ingénieur du son à domicile : Patrick Orioux. George Chatelain s'occupe lui de l'acoustique lors de la construction du studio, pour avoir un son aussi bon qu'au studio CBE. Ce *home studio* est donc à l'époque unique en France ; Nino Ferrer explique un an plus tard l'intérêt d'un tel investissement : « c'est une nécessité parce que je ne suis pas un chanteur, je ne sais pas chanter, je ne suis pas non plus un très bon musicien, ce que je fais est assez empirique. Ce que je peux arriver à faire, à apporter à la musique c'est parce que j'ai un certain enthousiasme intérieur que j'appellerais un *feeling*. Et ce *feeling*, ce n'est pas dans des studios ultra professionnels avec du matériel très sophistiqué que je peux l'obtenir, je peux l'avoir dans un endroit où j'ai le temps et la paix et le calme⁴⁰. » Dès 1968, il se plaignait effectivement de ce manque de temps en studio : « Je voudrais préparer mes enregistrements comme les Beatles : pouvoir travailler un an sur un disque, jusqu'à ce qu'il soit parfait. [...] Mais on nous demande de le bâcler à une date précise et en trois jours⁴¹. »

Pour *Nino And Radiah*, le chanteur a recours aux services du groupe new-yorkais de funk Ice. Celui-ci a migré en France en 1971, considérant que la scène funk américaine était beaucoup trop compétitive pour pouvoir s'y démarquer. Parmi ses membres, on compte Larry Jones (guitare électrique), Arthur Young et Ronnie James (trompettes), Frank Abel (claviers), Lafayette Hudson (basse), Danny Donable (batterie) et Kino Speller (percussions). Nino Ferrer tient pour sa part la guitare et le chant, accompagné par Radiah Frye. L'ambiance du ce disque est bien différente du précédent opus. *Nino Ferrer & Leggs* était plus brut et ancré dans un style rock imposé par les musiciens britanniques des Leggs. *Nino And Radiah*, plus calme, s'inscrit principalement dans le genre funk/soul. Ferrer signe l'intégralité des

38 Le trip-hop est un genre musical apparu dans les années 1990, mélangeant hip-hop et musiques électroniques avec une certaine propension pour l'expérimentation.

39 Stéphane Kœchlin, « Rock indépendant », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/rock-independant>, consulté le 10 décembre 2022.

40 *Inter actualité*, France Inter, 1975. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 93.

41 Propos recueillis par Claude Obernai pour le magazine *Femmes d'aujourd'hui*, 21 octobre 1968, p. 71.

compositions avec Frye et Lamarries Moses, n'écrivant seul que les titres « New York », « Looking For You » et « South ». Ce dernier est la première version, chantée en anglais, de ce qui deviendra l'année suivante le plus grand succès commercial du chanteur : « Le Sud ». « South » est arrangé par Michel Bernholc (pianiste ayant longtemps travaillé avec Michel Berger) et a été enregistré en novembre 1973 aux studios Trident à Londres – où les Beatles ont enregistré « Hey Jude » en 1968 et David Bowie plusieurs grands albums tels *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust* en 1971, *Hunky Dory* en 1972 et *Aladdin Sane* en 1973. Les musiciens qui accompagnent Ferrer dans « South » sont pour certains issus du groupe de rock progressif français Le Système Crapoutchik : Gérard Kawcsynski (guitare), Christian Padovan (basse) et André Sitbon (batterie). On y retrouve aussi Claude Engel (guitare, issu aussi de la scène psychédélique et progressive) et Marc Chantreau (percussions). Tous deviendront par la suite des « requins de studio » et travailleront avec Michel Berger, Véronique Sanson, Johnny Hallyday, France Gall ou encore Françoise Hardy. Hormis sur « South », les arrangements de l'album mélangent cuivres, clavier Fender Rhodes et mellotron⁴² qui produisent de concert une atmosphère tantôt apaisante, tantôt mélancolique. Mais toutes ces qualités ne suffisent pas à lui attirer le succès, puisque seules trente mille copies sont vendues.

L'intégralité de l'album est chanté en anglais, ce qui est une première dans la discographie du chanteur. À cette époque, il côtoie un grand nombre d'anglophones et pour lui l'anglais devient sa « première langue⁴³ ». Dans une interview pour *Télérama* en 1982, il commentera : « Maintenant j'en ai marre de chanter en anglais. Je me faisais plaisir, mais c'est une erreur : il vaut mieux apprendre à maîtriser la langue française, à en faire un instrument de musique⁴⁴. » Après l'album *Blanat* (1979), il n'écrira plus en anglais et traduira même certains de ses morceaux en français sur *La Carmencita* (1980).

Début 1975, Nino Ferrer réenregistre en français « South », qui devient « Le Sud ». C'est Bernard Estardy qui lui propose cette version en français. Après de nombreux essais qui ne satisfont pas le chanteur et l'amènent à détester cette adaptation, les deux hommes choisissent de sortir le morceau en 45 tours en l'état. Il a immédiatement un succès phénoménal, s'écoulant à un million d'exemplaires. Malgré ce succès, Ferrer restera à jamais mécontent du morceau tel qu'il a été enregistré : « Après dix versions, ce morceau n'est pour moi toujours pas terminé⁴⁵. » Le titre est également adapté en espagnol (« El Sur ») puis en italien (« Il

42 Le mellotron est un clavier polyphonique à bandes analogiques imitant un ou plusieurs instruments comme la flûte, le violon, un orchestre à cordes ou des chœurs.

43 Michel Embareck, « Si tu m'aimes encore... », *Best* n° 170, septembre 1982, p. 75.

44 Anne-Marie Paquette, « Nino Ferrer, le Lucky Luke du rock », *Télérama*, 29 septembre 1982, p. 48.

45 J. D. Beauvallet, Stéphane Jarno, « Nino parle à Montcuq », *op. cit.*, p. 48.

Sud ») avec une orchestration différente, sûrement antérieure à celle de la version française. Avec le temps, « Le Sud » deviendra un grand classique de la chanson française. Nino Ferrer commente : « Ce n'est pas un endroit qui existe, c'est le paradis, c'est l'Éden, [...] c'est juste l'endroit où on peut être heureux⁴⁶. » Et d'ajouter : « Le show-biz aurait pu s'apercevoir à ce moment-là que ça ne servait à rien de me cataloguer à tout prix dans le rang des chanteurs comiques... Mais bon, rien à faire⁴⁷. » La construction de son texte pour le moins fataliste, déplorant les dégâts de la guerre, se rapproche de celui de « La maison près de la fontaine », avec une dichotomie entre un présent ou passé édénique et un futur désastreux mais amèrement accepté. Le morceau reçoit en 1976 le prix Rolf Marbot de la SACEM et en 1991 il se retrouve en 20^e place d'un classement établi par un jury de critiques des cent meilleurs 45 tours depuis les années 1950, pour un hors-série du *Nouvel Observateur*. On y retrouve par ailleurs « Mirza », en 82^e place. Au début des années 1990, Ferrer réenregistrera le morceau pour son album collectif *La vie chez les automobiles*.

En mai 1975, Nino renoue avec le cinéma en signant quelques morceaux instrumentaux pour le film érotique *Émilienne*, de Guy Casaril. La plupart de ces morceaux sont des variations sur le thème de la chanson « Blues des chiens » qui sortira sur son album suivant. On y trouve aussi « Ouessant », qui paraîtra en 1977 sur l'album *Véritables variétés verdâtres*.

En août 1975, Nino Ferrer invite le Spamm Band dans son studio pour enregistrer ce qui deviendra *Suite en œuf*, son septième album⁴⁸. Patrick Orioux – l'ingénieur son à domicile – s'occupe du mixage tandis que Ferrer est à la direction artistique. C'est encore un nouveau panel de musiciens qui accompagne le chanteur sur ce disque : Bob MacGuinnes (guitare électrique et acoustique), Jeff Peach (saxophone ténor et flûte), John Edwards (basse) et Graham Broad (batterie et percussions). Jeff Peach a participé en 1969 à l'enregistrement de l'album progressif *The Aerosol Grey Machine*⁴⁹ de Van Der Graaf Generator. John Edwards intégrera dix ans plus tard le groupe rock Status Quo et Graham Broad accompagnera Roger Waters (ex-Pink Floyd) à partir de 1987. Mais sur ces sessions d'enregistrement l'on retrouve aussi des noms familiers, tels Brian Johnston (des Leggs, aux claviers) et Pierre Dutour (trompette). Nino Ferrer se charge de la guitare acoustique, des chœurs et du chant.

46 Propos recueillis pour l'émission radio *La bonne mémoire*, sur France Inter, le 3 novembre 1986. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 84.

47 J. D. Beauvallet, Stéphane Jarno, « Nino parle à Montcuq », *op. cit.*, p. 45.

48 Nino Ferrer, *Suite en œuf*, 33t, CBS, 1976.

49 Van Der Graaf Generator, *The Aerosol Grey Machine*, 33t, Mercury, 1969.

On retrouve sur ce disque des restes de l'album précédent : « Southern Feeling » et « Papagayo Frog » ont été écrites avec Radiah Frye. « Moon », coécrite avec Giorgio Giombolini, transcrit le discours d'embrigadement de la secte Moon en réponse au vide existentiel que ressentent bon nombre de gens qui s'y laissent prendre⁵⁰. « Chanson pour Nathalie » est pour sa part destinée à une fan du chanteur décédée sur la route. Des morceaux comme « Blues des chiens », « Chanson pour petit bout » (berceuse écrite pour son fils) ou la sublime « Alcina de Jesus » démontrent la capacité de Ferrer à écrire des chansons aux structures et orchestrations très variées. « Les morceaux de fer » renoue avec le rock progressif de ses albums antérieurs. La chanson « Alcina de Jesus » est inspirée par la femme de ménage du chanteur, d'origine portugaise, qui ignorait qu'avait lieu dans son pays en avril 1974 la « révolution des Œillets ». Sur ce titre comme sur « Les morceaux de fer », on retrouve un quatuor à cordes aux arrangements signés Philippe Briche, dans lequel intervient de nouveau le violoniste Michel Ripoché. Sortent en *singles* « Chanson pour Nathalie » couplé à « Moon » et « Alcina de Jesus » couplé aux « Morceaux de fer ». Les deux disques n'ont aucun succès malgré, en ce qui concerne « Chanson pour Nathalie », une mélodie accrocheuse en plus de paroles et d'arrangements soignés. Nino Ferrer déplore le manque de passages du titre à la radio. Les critiques sont absentes, seul *Rock & Folk* – deux ans trop tard – déclare que Nino Ferrer avec sa « *Suite en œuf* prouve que depuis belle lurette il a décidé de faire ce qu'il aimait sans aucune concession à la variété⁵¹. »

En 1976 Radiah Frye sort un 45 tours produit par Nino Ferrer avec en face A « Il pleut bergère », comptine de Fabre d'Églantine que Ferrer réarrange et complète par de nouvelles paroles, avec en face B « Clock Song », composée par Radiah Frye. Pas de succès. Le *single* « Playboy Scout » / « Croco du ciel » sorti l'année précédente – dont les morceaux sont tous deux signés Ferrer – était lui aussi passé inaperçu. Les deux titres auront pour seul privilège d'être intégrés dans la bande originale du film de science-fiction érotique *Spermula* (1976), réalisé par Charles Matton, également peintre et ami de Ferrer – il est notamment l'auteur de la pochette de *Suite en œuf*⁵². Avec ce film, Radiah Frye démarre sa courte carrière d'actrice.

D'octobre à décembre 1976, Nino loue le château de Blanat situé à Saint-Michel-des-Bannières dans le Lot. Son objectif est de se retrouver dans un lieu isolé avec des musiciens – comme il a pu le faire avec les Leggs – afin d'y créer et enregistrer une œuvre collective. Le

50 cf. annexe 2 pour les paroles de la chanson citée.

51 [s. n.], [s. t.], *Rock & Folk*, août 1977, p. 39. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, *op. cit.*, p. 100.

52 cf. annexe 3.

château pour partie délabré est le lieu parfait puisqu'il permet de loger toute la troupe sans promiscuité et à des frais raisonnables. Avant le séjour, Nino déclare : « Je n'ai pas la moindre idée de ce qui va en sortir. Mais c'est très excitant comme expérience. » Il poursuit en indiquant son projet de réaliser un album-concept : « Je veux raconter l'histoire, dans un futur très proche, d'un groupe de jeunes qui fuit une catastrophe, qui fuit une apocalypse et qui essaye de trouver une solution qui doit être naturellement spirituelle⁵³. » Parmi les musiciens accompagnant Ferrer se trouve entre autres le jeune Gilbert Montagné. Celui-ci avait enregistré son troisième album *Y faut qu'ça swing*⁵⁴ grâce à Ferrer, comme il l'indique bien des années plus tard à Henry Chartier : « J'ai enregistré cet album chez lui à Rueil-Malmaison et après, je crois me souvenir qu'il m'a demandé si je ne voulais pas faire partie de ce collectif⁵⁵. » Nino Ferrer explique de son côté son rôle de producteur : « Je suis un producteur marginal, c'est-à-dire que j'essaie de produire en dehors de mes propres disques quelques disques de gens que j'aime bien, qui ont du talent et qui ont du mal à s'en sortir dans le contexte du show-business à l'heure actuelle. [...] Gilbert Montagné est quelqu'un qui a beaucoup de talent et qui fait une production qui n'est pas très commerciale, [...] ce qui fait qu'elle a du mal à passer en radio et à la télévision, ce qui fait que les gens ont du mal à connaître ce qu'il fait et le résultat de tout cela c'est qu'il ne peut pas travailler⁵⁶. »

Les autres musiciens présents sont Paul Breslin et Micky Finn (guitares), Georges Rodi (claviers), Tony Bonfils (basse) et Jo Hammer (batterie). Gilbert Montagné se souvient : « Blanat... tout une aventure ! On vivait en vase clos. Un studio avait été aménagé là-bas et on tournait tous les jours. Je composais, il [Ferrer] composait. C'était le fun ! On était dans le château toute la journée, on jouait et on enregistrait jour et nuit. Il n'y avait pas d'horaires, c'était libre. C'était très intéressant en fait, c'était vraiment bien ! » Gilbert Montagné précise la méthode de travail du groupe : « Nino nous montrait le titre et nous, on arrangeait à notre sauce. Ça lui plaisait, il n'y avait pas trop de problèmes avec ça. Comme c'était *open*, on pouvait y revenir et y revenir puisqu'on n'était pas à la séance [...] C'est vrai que ça ne se reproduirait plus un truc comme ça, je pense. Parce que les gens ne comptaient pas leur temps. » Le futur chanteur de « On va s'aimer » ajoute qu'à l'époque « Nino se cherchait, il voulait complètement faire autre chose que ses anciens succès. »

53 Propos de Nino Ferrer, cités in *Inter actualités de 13 heures*, France Inter, 30 août 1976.

54 Gilbert Montagné, *Y faut qu'ça swing*, 33t, CBS, 1976.

55 Toutes les citations de Gilbert Montagné sont issues d'un entretien avec Henry Chartier réalisé le 26 février 2018 et sont citées in *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit.

56 Propos recueillis pour l'émission TV *Les rendez-vous du dimanche*, sur TFI, le 13 juin 1976. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 112.

Si l'expérience de deux mois et demi n'aboutit pas à l'album-concept envisagé par Nino Ferrer, au moins les musiciens se révèlent productifs et certains morceaux sont réenregistrés avec les Leggs. Ces mêmes titres se retrouveront plus tard sur l'album *Blanat*, qui voit sa sortie retardée car la visite de la région par Nino Ferrer et Kinou – qui n'attendaient qu'une bonne occasion pour s'éloigner de la capitale – les mène à acheter une propriété nommée La Taillade, située à Saint-Cyprien dans le Quercy. « Nous voulions quitter Paris, nous aspirions à d'autres inspirations, à la campagne, la paix, la tranquillité. Nous avons envie de plus grand, de nature⁵⁷. »

L'année 1977 voit l'émergence de la vague punk en France mais aussi et surtout l'explosion du disco, qui n'atteignent pas pour autant notre chanteur italien. Les enregistrements qui donneront l'album *Blanat* ne sont pas encore mixés et Ferrer ne veut de toute manière pas les confier à CBS qu'il tient pour responsable des échecs commerciaux de ses précédents albums. Son contrat stipule pourtant qu'il leur doit un troisième album. Il leur offre à la place un « truc bizarre⁵⁸ », l'album *Véritables variétés verdâtres*⁵⁹. Il indique l'intention première de ce disque : « Je voulais prendre tous les morceaux les plus ringards qui traînaient dans mes tiroirs, je voulais faire un gag... J'ai recherché le producteur le plus ringard du marché mais je n'ai pas réussi à aller jusqu'au bout⁶⁰. » Quelques années plus tard sur France Inter, il conclura : « C'était une façon de leur dire : bon voilà, moi j'arrête parce que j'en peux plus parce que j'y arrive pas⁶¹ ». Cet album est un OVNI dans la discographie de Ferrer, qui n'est pourtant pas elle-même des plus communes. On y retrouve ce qui peut s'apparenter à un agglomérat de fonds de tiroirs sans aucun lien entre eux : « L'inexpressible » est une chanson écrite par Ferrer dans les années 1950 ; on retrouve aussi une reprise du standard américain « Joseph, Joseph » (enregistrée en 1938 par les Andrews Sisters), des compositions d'amis musiciens tels « On passe trop de temps » (écrite par Lone Gudmunsson et Richard Bennett) et « Sud Express » (écrite par Philippe Debarge), ou encore une version d'« Il pleut bergère » que Ferrer avait réécrite et arrangée pour Radiah Frye et qu'il interprète ici lui-même. Ces morceaux sont également de styles très variés : « Ouessant » est un titre instrumental de rock progressif rappelant ce que le chanteur pouvait produire au début de la décennie ; « L'inexpressible » se rapproche de la chanson réaliste ; le rock'n'roll de « Mashed Potatoes » (reprise énergique de James Brown) nous ramène aux années twist et à la danse du même

57 Citation de Kinou dans le livret de l'exposition *Nino Ferrer, il était une fois l'homme* tenue du 15 novembre 2013 au 16 février 2014 à la médiathèque José Cabanis à Toulouse, p. 26.

58 Michel Embareck, « Si tu m'aimes encore... », *op. cit.*, p. 74.

59 Nino Ferrer, *Véritables variétés verdâtres*, 33t, CBS, 1977.

60 J. D. Beauvallet, Stéphane Jarno, « Nino parle à Montcuq », *op. cit.*, p. 48.

61 Propos recueillis pour l'émission radio *Le tribunal des flagrants délires*, sur France Inter, le 15 janvier 1981.

nom, le *mashed potato* ; le jazzy « Ah ! Les Américains » est une reprise d'un morceau d'Arsène Hic et son Orchestre d'Empoisonneurs Diplômés sorti en 1959. L'enregistrement a lieu de nouveau à La Martinière. On retrouve Richard Bennett à la batterie sur « Joseph, Joseph », « Mashed Potatoes » et « On passe trop de temps ». Ce dernier titre avait par ailleurs déjà été enregistré pour l'unique album de la chanteuse Lone produit par Ferrer en 1975⁶². Stéphane Guérault (des Dixie Cats) reprend son saxophone ténor pour « Ah ! Les Américains » avec Jean-Luc Parodi (orgue), Jacques Chrétien (trompette) et Marcel Blanche (batterie). On retrouve les Leggs sur « Valentin » et « Il pleut bergère » : Micky Finn (guitare électrique), Ron Thomas (basse) et Keith Boyce (batterie). Sur les autres morceaux jouent Giorgio Giombolini (orgue) et Slim Pezin (guitare électrique) qui accompagnaient Ferrer sur *Métronomie*. « Sud Express » est composé par Philippe Debarge et joué avec son groupe Il Barritz comptant en son sein Wally Waller, multi-instrumentiste ayant grandement participé à l'un des premiers opéras-rock : *S.F. Sorrow* des Pretty Things⁶³. Tous ces morceaux ont vraisemblablement été enregistrés lors de sessions éparpillées entre 1975 et 1977. La pochette de l'album, réalisée par François Thomas, représente un Nino Ferrer de bande dessinée entouré par des fils de chewing-gum qui s'entremêlent⁶⁴. On devine qu'il s'agit d'une représentation de la détresse de l'artiste face au show-biz qui voudrait capturer le Ferrer « consommable », celui qui fait de la variété et des chiffres.

À la sortie de *Véritables variétés verdâtres*, Nino Ferrer a quitté Paris et réside désormais à La Taillade dans le Quercy, une grande maison fortifiée du XV^e siècle. Il explique cette prise de distance avec le monde du spectacle lors d'une interview en octobre 1977 : « Parce que j'en ai marre et plus que marre. J'en ai marre de ce système pourri qui, en France, entoure la musique de quelque nature qu'elle soit. La musique que nous aimons, toi, moi, les lecteurs de ton journal, est complètement sous-estimée au profit d'une autre à laquelle je n'ose même pas donner l'appellation de musique, tant elle est vulgaire, basse, fausse, de la débilité la plus triste qui soit. » Sur sa lancée, il qualifie le show-business de milieu « sinistre, mesquin, petit, médiocre » et *Rock & Folk* de « revue horrible et nauséabonde pour l'extension de la musique en France⁶⁵ ». Le magazine en prend note et son nom y apparaît dès lors beaucoup moins. Cette aversion pour les médias et l'industrie du spectacle, le chanteur l'entretient depuis les années 1960. Jean Musy se rappelle que « Richard Bennett était une sorte de rempart entre Nino et sa maison de disques. Puis, vers la fin de [leur] collaboration [début 1967] il est entré

62 Lone, *Lone* [1^{er} titre : *La vie est si belle*], 33t, CBS, 1975.

63 The Pretty Things, *S.F. Sorrow*, 33t, Columbia, 1968.

64 cf. annexe 3.

65 Patrice Moisy, « Dernier cri avant l'exil », *Rock'n'roll musique*, n° 8, octobre 1977.

en prise directe avec les gens de sa maison de disques. Et là ça se passait très, très mal. Il les détestait⁶⁶. »

Nino Ferrer, loin de la ville, se consacre à partir de ce moment davantage à sa vie de famille et à d'autres centres d'intérêt. Il épouse le 30 décembre 1978 Jacqueline Monestier (Kinou) qui partage sa vie depuis plus de dix ans et se charge de l'administratif, de la comptabilité, des relations avec la presse et le public, ainsi que de la logistique lorsque la bâtisse fait office de studio et qu'il faut nourrir et loger tous les musiciens pour la durée de l'enregistrement. C'est elle aussi qui est derrière l'appareil pour de nombreuses photos à l'intérieur des pochettes d'album du chanteur, tels *Blanat*, *Ex-libris* ou *La désabusion* qui paraîtront quelque temps plus tard. Kinou permet en somme à Ferrer de se concentrer sur la composition et l'écriture de ses morceaux. Elle fait d'ailleurs son apparition dans plusieurs de ses chansons : « Kinou » lui est directement adressée en 1972 sur l'album *Nino Ferrer & Leggs*, de même que « Looking For You » sur *Nino And Radiah*⁶⁷ ; elle interprète « Besame mucho » sur *La vie chez les automobiles* (1993) et intervient vocalement sur « Sémiramis » (1982) et « Ulysse » (1983). C'est aussi elle qui lui donne deux fils : Pierre (né en 1973) et Arthur (né en 1979).

L'album *Blanat*⁶⁸ voit finalement le jour en septembre 1979. Les enregistrements datant de 1976 sont mixés à La Taillade entre 1977 et 1978 et le disque est fabriqué et distribué par le petit label Free Bird. Nino Ferrer dédie l'album à ses parents. La pochette représentant le château de Blanat avec un ciel rempli de créatures fantaisistes est l'œuvre de Kinou⁶⁹. Le projet de travail collectif, en 1976, en collaboration avec divers musiciens dont Gilbert Montagné n'ayant pas donné satisfaction au chanteur, celui-ci avait demandé aux Leggs de revenir pour de nouvelles sessions : « Au bout d'un mois de travail j'avais claqué vingt briques [environ 30 500 euros]. Et il ne s'était rien passé⁷⁰. » On retrouve alors Micky Finn (guitare électrique), Brian Johnston (claviers), Ron Thomas (basse) et Keith Boyce (batterie). Ferrer se charge de la guitare rythmique, du Moog (synthétiseur fabriqué par la société du même nom) et du chant. La plupart des compositions sont de Ferrer

66 Toutes les citations de Jean Musy sont issues d'un entretien avec Henry Chartier effectué en 2007 pour l'écriture de *Nino Ferrer. C'est irréparable*, op. cit.

67 Geneviève Cloup, « Mort de Kinou Ferrari, femme de Nino Ferrer : l'amour, Bardot... Retour sur ses confidences à Gala », *Gala*, en ligne, URL : https://www.gala.fr/l_actu/news_de_stars/mort-de-kinou-ferrari-femme-de-nino-ferrer-lamour-bardot-retour-sur-ses-confidences-a-gala_489854, consulté le 6 février 2023.

68 Nino Ferrer, *Blanat*, 33t, Disques La Taillade, 1979.

69 cf. annexe 3.

70 [s. n.], *Trans Mémoire Express*, France Inter, 18 juin 1989. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 112.

mais on retrouve quand même quelques morceaux signés par les musiciens : « Boogie On » est écrit par Ron Thomas, « Fallen Angels » par Micky Finn et « Michael And Jane » est coécrit par Nino Ferrer et Gilbert Montagné.

Ferrer n'a malheureusement plus assez de fonds pour financer les arrangements qu'il voulait, avec chœurs, cuivres et cordes. Le mixage « maison » effectué avec Patrick Orioux – qui a déménagé tout le matériel Gunther Loof de La Martinière à La Taillade – laisse également à désirer : « Cet album [...] est sorti à l'état de maquette non mixée puisque je pensais, moi, intéresser un producteur qui ensuite me paye le mixage à Los Angeles ou à Londres. Je n'ai trouvé aucune espèce de producteur, ni même aucune espèce de maison de disques [...] intéressée par ça⁷¹. » On se retrouve ainsi avec une « Introduction » au son de synthétiseur quelque peu démodé. Les paroles de ce même morceau sont par ailleurs empruntées à *La Divine Comédie* de Dante. « Scopa » et « L'arbre noir » sont en revanche des compositions remarquables. Cette dernière est un morceau en deux parties – et le seul de l'album à être écrit en français –, débutant par une ballade basée sur un poème de Ferrer écrit dans les années 1950, se poursuivant en un long solo de guitare prenant la moitié des cinq minutes du titre.

Invité à la télévision pour la promotion du disque, il chante « Little Lili » sur le plateau des *Rendez-vous du dimanche* et répond à la question de Michel Drucker « Pourquoi avez-vous décidé de sortir du système ? » par ces mots : « Parce qu'il m'emmerde à mourir. Il n'y a aucune création possible en France⁷². » À la même période un épisode de l'émission *30 millions d'amis* est consacré à sa personne ainsi qu'à ses trois chiens et ses chevaux. Il y déclare renoncer à faire connaître sa musique : « J'ai l'intention d'essayer de sortir du show-business. Je continuerai toujours à faire de la musique parce que c'est ma passion, mais j'ai envie de faire de la musique pour moi tout seul, pour mes amis... J'ai pas envie d'essayer d'être une vedette, j'en ai vraiment pas envie⁷³. » Il repart pourtant en tournée en France pendant trois mois, sur demande du label Free Bird, avec des Leggs qui « n'ont plus la foi⁷⁴ ». En effet, le succès est définitivement loin derrière le chanteur : lors d'une séance de dédicaces à Saint-Flour en novembre 1979, chez le discaire du coin, personne ne se présente. Le concert

71 [s. n.], *Trans Mémoire Express*, France Inter, 18 juin 1989. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, *op. cit.*, p. 112.

72 Propos tenus durant l'émission *Les rendez-vous du dimanche*, TF1, 28 octobre 1979. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, *op. cit.*, p. 113.

73 Jean Archimbaud, *Nino Ferrer a retrouvé Mirza*, TF1, 26 mai 1979, 12', en ligne (YouTube, 2 juillet 2012), URL : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cpa7905178202/nino-ferrer-a-retrouve-mirza>, consulté le 10 avril 2022.

74 Michel Embareck, « Si tu m'aimes encore... », *op. cit.*, p. 74.

de ce soir-là est également loin d’afficher complet⁷⁵. La tournée continue sans véritable enthousiasme jusqu’au Bataclan en décembre 1979. Le label indépendant Free Bird fait faillite et l’album ne se vend qu’à vingt mille exemplaires. Nino Ferrer est par ailleurs doublement perdant dans l’histoire : « J’avais un contrat de licence avec Free Bird et je m’étais tellement bien débrouillé qu’à chaque fois qu’on vendait un disque dans le commerce, à moi ça me coûtait de l’argent, car je devais payer plus de royalties que ce que j’en touchais⁷⁶. » La critique est pourtant bonne pour *Blanat* qui reste boudé du public. Conclusion du chanteur, dix ans plus tard : « Quand je me lance dans une bonne affaire ça finit par une catastrophe financière terrifiante, mais bon c’est comme ça⁷⁷. »

Les années 1970 voient finalement naître certains des plus grands succès du chanteur, comme « La maison près de la fontaine » mais aussi et surtout « Le Sud ». Malheureusement, cette décennie est aussi celle d’une perte de popularité importante pour un Nino Ferrer qui enchaîne les prises de risque sans retour sur investissement. Celui-ci se bat contre un show-business dont il veut changer le visage, mais finit par déposer les armes et prendre son indépendance. Il suit alors le chemin de l’autoproduction qui le met en difficulté financièrement. « Le Sud », seul succès commercial, continue de faire connaître son nom mais ne parvient pas à faire apprécier le reste de sa production. Les années 1970 sont donc celles de la prise d’un virage serré en direction de la liberté, Nino Ferrer souhaitant avant tout changer l’image à laquelle le public l’identifiait depuis les années 1960. Ce virage a lieu à la fois dans le registre musical – passant de la variété et du rhythm’n’blues au rock progressif puis au funk –, mais aussi dans les thèmes abordés, plus graves, jusque dans l’écriture même des textes.

75 Jean-Pierre Pasqualini, « Nino Ferrer, Vince Taylor et les autres », *La Montagne*, 19 mars 2017.

76 Propos recueillis durant l’émission radio *Trans Mémoire Express*, sur France Inter, le 18 juin 1989. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 115.

77 Propos recueillis durant l’émission *Journal du midi*, Antenne 2, 1991. *Ibid.*

Chapitre 4 – Années 80 et 90 : marginalisation et disparition

Si les années 1970 ont vu la chute de popularité du chanteur de « Mirza », les années 1980 observent à leur tour une chute, mais cette fois-ci du point de vue de l'inspiration et de la richesse des compositions de Ferrer, qui ne parviennent plus à égaler celles de la décennie passée. Ses albums deviennent inégaux et les arrangements se bâclent. Nino Ferrer n'écoute plus ce qu'il se fait musicalement à l'époque et sort des albums qui n'ont aucun moyen de renouer avec le succès. Les sorties de disques et les tournées s'espacent, au même titre que ses apparitions médiatiques. Il continue malgré tout à faire de la scène avec ses groupes ou seul, dans de grandes salles comme de toutes petites, car, comme il le déclarera en 1982 au magazine *Rock & Folk* : « C'est là sur scène que je prends le plus grand plaisir par rapport à la musique¹. »

En 1980, Nino Ferrer se trouve dans une situation financière compliquée puisque son dernier disque, *Blanat*, a coûté plus qu'il n'a rapporté. En tant qu'autoprodacteur, il ne peut plus se financer puisque tous ses albums depuis 1975 ne se sont que peu vendus. Ferrer se fait alors engager par le label WEA (Warner Elektra Atlantic) qui selon lui allie « l'efficacité industrielle et le respect de l'œuvre² ». Cela lui permet de retourner de juin à octobre aux studios CBE avec son « Nino Ferrer Band » : Micky Finn (guitare électrique), Michel Billès (saxophone), Roland Lucot (basse), Bill Leroy (batterie) et Bernard Estardy qui se joint à eux pour les parties clavier et synthétiseur. Nino Ferrer conserve ses rôles habituels : guitare, chant, production et direction artistique. Les cuivres qui participent aux sessions sont ceux du groupe de blues rock Unlimited Blues Time. Aux chœurs se trouvent Armande Altaï et sa voix lyrique – avant qu'elle ne se fasse connaître avec l'émission *Star Academy* – et Magali Pietri, âgée de 16 ans, qui jouera sur scène et en concert avec Nino Ferrer pour encore quelques albums jusqu'en 1985. Le fruit de ces sessions, l'album *La Carmencita*³, sort en toute fin d'année chez WEA.

Le disque ne comporte que deux nouvelles compositions : « La Carmencita » et « La maison tontaine et tonton ». Tous les autres titres sont des reprises de morceaux choisis par Nino Ferrer dans son répertoire des vingt dernières années : « Pour oublier qu'on s'est aimé »,

1 Jean-Marc Bailleux, *Rock & Folk*, n° 188, septembre 1982. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, La Roque d'Anthéron : Le mot et le reste, 2018, p. 161.

2 Cité dans la chronique Télérama du coffret *Nino Ferrer – de 1974 à 1982*, 6×33t, WEA, 1982.

3 Nino Ferrer, *La Carmencita*, 33t, WEA, 1980.

« Les cornichons », « Je veux être noir », « L'Angleterre », « Petite Lili » et « Michael et Jane ». Nous avons peu à dire au sujet de ces titres réenregistrés et réarrangés, hormis le passage d'un texte originellement anglais à un texte français pour « Petite Lili » et « Michael et Jane ». On y trouve également le morceau le plus court de la discographie du chanteur, « Prélude et mort de Mirza » (dix-sept secondes), où l'on se figure aisément un Nino Ferrer assassinant le chien à l'origine de ce vieux succès qu'il ne supporte plus. Le chanteur explique son choix quant aux nombreuses reprises sur ce nouvel opus : « Tous les gens me demandaient "Pourquoi avez-vous changé de style ?". Je ne pouvais pas leur expliquer qu'ils auraient dû écouter les premiers simples [45 tours] en entier. Alors j'ai pensé faire un album composé d'anciens et de nouveaux morceaux pour les leur faire découvrir⁴. » Nino Ferrer omet alors de dire que cet album de reprises était également une commande de WEA. Côté critiques, *Paroles et musique* qualifie le disque de « bel album », mais *Télérama* ne lui décerne que deux fortissimos, bien que « ce disque-là "sonne" quand même très bien⁵. »

Nino Ferrer compte sur *La Carmencita* pour lui redonner du succès. Mais malgré un contrat chez un grand label, un retour dans un studio professionnel et la présence de Bernard Estardy – connu pour avoir produit de grands tubes –, le public ne répond pas vraiment présent. Le chanteur en fait pourtant la promotion à la télé et à la radio. Il participe notamment à l'émission de France Inter *Le tribunal des flagrants délires* en janvier 1981 et y décrit son parcours⁶. Malheureusement, le public est depuis longtemps passé à autre chose et se passera de nouveaux « cornichons ». Les années 1980 démarrent avec le premier album d'Iron Maiden, *Back In Black* d'AC/DC, *Seventeen Seconds* de The Cure et l'*Ace Of Spades* de Motörhead, tous d'énormes succès. Côté francophone, c'est le retour après cinq ans de silence de Jacques Dutronc avec *Guerre et pets* (coécrit avec Serge Gainsbourg) qui retient une grande partie de l'attention. Nino Ferrer n'est pas ou plus attendu. Une série de concerts est tout de même organisée d'avril à mai 1981 au Petit Forum des Halles à Paris. Le chanteur se plaint : « C'est dur de faire de la musique électrique dans un endroit aussi petit. On serait mieux dans un stade de cent mille personnes. Il y a des problèmes à résoudre au point de vue puissance⁷... » En effet, Jean-Jacques Lassus – qui gérait la sonorisation des concerts de Ferrer et son groupe à partir de cette période – témoigne de problèmes de volume fréquents

4 Michel Embareck, « Si tu m'aimes encore... », *Best*, n° 170, 1982, p. 75.

5 Lucien Nicolas, *Télérama*, 14-20 février 1981. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, *op. cit.*, p. 122.

6 Propos recueillis durant l'émission radio *Le tribunal des flagrants délires*, sur France Inter, le 15 janvier 1981. *Ibid.*

7 Propos recueillis durant l'émission radio *Inter actualités de 13 heures*, sur France Inter, le 25 avril 1981.

avec le chanteur : « Ça jouait très très fort Nino sur scène, parce qu'il était un peu sourd. [...] J'ai vu des choristes sortir de scène en pleurant tellement elles en avaient plein les oreilles⁸. »

Nino Ferrer fait par la suite la rencontre d'Alain Lecocq, un jeune batteur possédant un groupe nommé Rockambole, dans lequel on retrouve Magali Pietri au chant. Les autres musiciens sont Philippe Rigal (guitare) et Joël Segura (basse). Tous hormis Lecocq ont entre 16 et 17 ans et conséquemment peu ou pas d'expérience de la scène. Le batteur les fait travailler assidûment pour développer un répertoire et commencer à tourner, lorsque Nino Ferrer passe chez lui pour le voir répéter avec son groupe. À la fin de la répétition, il leur propose de collaborer et leur donne une cassette avec trois maquettes de chansons, en glissant à Alain Lecocq : « Quand vous êtes prêts tu me le dis, je passe à la répét' et puis on voit⁹. » La collaboration démarre quelques semaines plus tard. Alain Lecocq explique ce passage d'un groupe de musiciens aguerris – ceux qui l'accompagnaient sur *La Carmencita* – à un groupe d'amateurs : « Nino s'entendait bien avec ses musiciens mais il recherchait avant tout un esprit de groupe autour de lui. Qui plus est Nino souhaitait rompre avec le show-business parisien, donc s'entourer d'un groupe local correspondait à ses aspirations. » Ferrer avait trouvé là « une bande de jeunes chiens fous autour de lui, ce qui lui plaisait vraiment¹⁰ ». Au bout d'un mois, le groupe donne son premier concert à Charleville-Mézières. Puis, le mois suivant, ils débute l'enregistrement de l'album *Ex-libris*¹¹ et de quelques titres qui figureront sur la bande originale de films.

Nino Ferrer fait sa dernière apparition au cinéma en ce début des années 1980. En 1981, il tourne à Annonay (en Ardèche) le film *Litan* réalisé par Jean-Pierre Mocky, qui sort en février 1982. Il y joue le rôle d'un médecin désirant réincarner sa femme dans le corps de son assistante. Le chanteur compose également la musique du film, dont certains morceaux – réarrangés et mis en paroles – feront leur apparition sur *Ex-libris*, tels « Toccata », « Un mot qui tue », « Barberine » et « Rondeau ». Le chanteur a dans un premier temps un excellent souvenir du tournage, mais ses propos changent du tout au tout après quelques différends avec le réalisateur au sujet de la bande originale : « Imaginez-vous que je n'ai même pas pu voir le film pour écrire la musique ! [...] J'ai fait une croix sur ce film¹² ». Après *Litan*,

8 Toutes les citations de Jean-Jacques Lassus sont issues d'entretiens avec Henry Chartier effectués en février 2018.

9 Toutes les citations d'Alain Lecocq sont issues d'un entretien avec Henry Chartier effectué le 20 janvier 2018.

10 Alain Lecocq, entretien avec Henry Chartier, 20 janvier 2018.

11 Nino Ferrer, *Ex-libris*, 33t, WEA, 1982.

12 Propos recueillis par François Berdeaux pour le quotidien *Paris-Normandie* du 1^{er} août 1986. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 128. Voir aussi Jean-Pierre Mocky, *Je vais*

Ferrer prend ses distances avec le cinéma. Pourtant cette même année il signe tout de même la bande originale d'un autre film, *Quand tu seras débloqué fais-moi signe !* (aujourd'hui vendu sous le titre *Les Babas-cool*), sorti en décembre 1981 et réalisé par François Leterrier (ex-Dixie Cats). On y retrouve également deux morceaux qui seront repris sur *Ex-libris* : « Riz complet » et une version instrumentale de « Sémiramis ». C'est cette fois l'ultime contribution de Ferrer au milieu cinématographique.

Ex-libris sort finalement en 1982. Nino Ferrer le dédie à la mémoire de son père qu'il a perdu récemment des suites d'une phlébite. Ce deuil affecte particulièrement l'atmosphère de l'album, sombre de la musique au texte. Il lui rend hommage en mettant deux de ses poèmes en musique : « Un mot qui tue » et « Rondeau ». Joël Segura se souvient avoir « vu Nino s'écrouler sur la console en pleurant tandis qu'il mixait “Rondeau”, en [lui] disant : “Ça, c'est la marche funèbre de mon père” ». Le titre et la pochette de l'album font eux aussi référence au père du chanteur, puisqu'il s'agit de son propre *ex-libris*¹³.

L'enregistrement du disque s'est déroulé à La Taillade tout l'été, de juin à septembre 1981. « Nino était bien équipé, le matériel était un peu vieillissant mais sonnait très bien et était bien entretenu », rapporte Alain Lecocq. En revanche, les conditions d'enregistrement au domicile du chanteur sont pour le moins particulières : « La Taillade était totalement envahie de micros, certaines pièces étant transformées en cabines d'enregistrement avec un réseau de caméras pour que les musiciens puissent se voir ». Question ambiance, Joël Segura se souvient que « c'était toujours très tendu. Nino pouvait être très dur par moments », bien que le groupe ait « toujours été bien reçu et bien payé¹⁴ ». Le chanteur habitué à jouer avec des musiciens aguerris est manifestement frustré par le manque d'expertise de son nouveau groupe. Ainsi il prend en charge presque tous les instruments sur certains titres (« Toccatina », « Barberine » et « Rondeau »).

Les thèmes abordés au cours de l'album sont bien moins légers que ceux des reprises présentes sur *La Carmencita*. Le chanteur ne cicatrise toujours pas d'anciennes histoires d'amour déçues : « Claire » revient sur sa première rupture dans les années 1950, pour laquelle il avait déjà écrit « Un an d'amour ». Seule touche joyeuse de l'album : « Micky, Micky », qui dresse un portrait humoristique de son ami Micky Finn. On retrouve

encore me faire des amis, Paris : Le Cherche Midi, 2015, p. 152 ; Jean-Pierre Mocky, *La longue marche. Entretiens avec Noël Simsolo*, [s. l.] : éd. Neige, 2014, p. 70.

13 Un *ex-libris* est une vignette artistique que l'on colle à l'intérieur d'un livre, mentionnant éventuellement le nom du propriétaire, ses armes, ou sa devise (CNRTL). cf. annexe 3 pour le visuel de la pochette.

14 Toutes les citations de Joël Segura sont issues d'un entretien avec Henry Chartier effectué le 5 février 2018.

autrement des morceaux plus ou moins engagés comme le quelque peu maladroit et rapidement démodé « Riz complet », critiquant le déterminisme social, ainsi que « Télé libre ». Ce dernier est à l'origine un morceau de Rockambole que Lecocq et Ferrer ont réécrit et qui milite pour une plus grande liberté d'expression à la radio et à la télévision. En effet, le chanteur avait déclaré en 1977 : « Le show-business français [...] s'abstiendra de ma présence sur les plateaux de télévision¹⁵. » Ce boycott temporaire résulte du constat de ce qu'il nomme un « monopole d'État¹⁶ » : « Il faut bien savoir que ce qu'entend la totalité des Français sur les ondes ressort du choix d'une dizaine de personnes, au grand maximum¹⁷... » En octobre 1979, il développe son argumentaire sur TF1 :

« C'est le monopole qui ne fonctionne pas. Comment voulez-vous que ça fonctionne ? Ça coupe totalement les ailes à toute inspiration, à toute vérité dans cette forme de musique qui est, à mon avis, la forme de musique la plus importante dans le monde à l'heure actuelle. C'est un phénomène nouveau depuis une vingtaine d'années. La *pop music*, la *rock music*, cette musique qui touche les jeunes, des centaines de millions de jeunes dans le monde entier, ça existe ! En France nous en sommes toujours aux variétés et nous serons toujours aux variétés¹⁸. »

Nino Ferrer rejoint par là le sociologue Pierre Bourdieu qui décrira vingt ans plus tard la télévision comme « un formidable instrument de maintien de l'ordre symbolique », permettant d'« orienter toute la production dans le sens de la conservation des valeurs établies¹⁹ ». Les rapports entre Nino Ferrer et les médias sont en conséquence bien compliqués. Jean-Jacques Lassus se souvient : « Au pauvre journaliste qui avait le malheur de l'interroger et de ne parler que des tubes tels que “Mirza” ou “Le téléphone”, Nino à brûle-pourpoint lui demandait : “Tu connais ‘L'arbre noir’ ?” Et si le type lui répondait non, Nino se mettait en colère, lui disant : “Eh, alors tu te prétends du métier, tu veux m'interviewer et tu ne connais même pas les morceaux que j'ai faits et tu ne m'interroges que sur les plus minables ! Il y a des super morceaux et on ne m'en parle même pas ! Allez, DEHORS !”²⁰ »

Nino Ferrer et Bernard Estardy signent avec *Ex-libris* leur dernière collaboration. Les deux hommes s'étaient en effet déjà fâchés de nombreuses fois et celle-ci devait être la dernière. Ferrer lui reproche alors une certaine trahison envers la « bonne musique » puisqu'il produit de la chanson de variété avec Claude François, Joe Dassin ou Johnny Hallyday. Estardy, pour sa part, reproche en somme à Ferrer d'être borné. Pourtant les deux s'estiment : Ferrer déclarera plus tard qu'Estardy était « un des musiciens les plus géniaux que j'aie ren-

15 Patrice Moisy, « Dernier cri avant l'exil », *Rock'n'roll musique*, n° 8, octobre 1977.

16 *Inter actualités de 13 heures*, France Inter, 24 juin 1976.

17 *Ibid.*

18 Propos recueillis durant l'émission TV *Les rendez-vous du dimanche*, sur TF1, le 28 octobre 1979.

19 Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Montréal : Liber, 1997, p. 14 et 87.

20 Jean-Jacques Lassus, entretiens avec Henry Chartier, février 2018.

contrés en France, même si on a divergé²¹ ». Jean Musy, pianiste connaissant les deux hommes depuis les années 1960, ne croit pas en leur amitié : « Estarty et Nino se chamaillaient sans arrêt. Dans les rapports qu'ils entretenaient, j'ai le souvenir de types qui, simplement, se supportaient. Je n'ai pas senti d'amitié. Je n'ai pas trouvé de tendresse entre eux²². » Il poursuit en rappelant le rôle important de Bernard Estarty dans le succès qu'a connu Nino Ferrer par le passé : « C'est Estarty qui lui a fait faire une carrière commerciale. Sans lui, il n'y aurait jamais eu des chansons populaires. Ça, je le pense vraiment. C'est Bernard qui a rendu Nino connu. Mais c'est aussi Bernard qui a fait que Nino était malheureux de ce qu'il faisait. C'est l'impression que j'en ai. »

Nino Ferrer est désabusé. « Je ne veux plus passer un an sur un album pour avoir une impression finale de perte de temps lorsque je constate les réactions de la maison de disques, des radios et du public²³... » Il n'a en outre plus les moyens d'expérimenter comme il pouvait le faire dans les années 1970. La musique perd de son importance tandis qu'il se consacre davantage à sa famille, mais aussi à la peinture, l'élevage de chevaux et la restauration de sa propriété. Pour autant son jeune groupe reste enthousiaste et retourne notamment jouer sur scène au Théâtre Bobino à Paris en septembre 1982. La critique est rude. Le *Figaro* du 23 septembre déclare : « On frise le concert d'amateurs ». Dans l'émission radio *Le masque et la plume*, Patrice Delbourg est déconcerté : « Il y a des choses qu'on ne peut plus faire sur scène et c'est vraiment trop mal fait, trop bancal, trop approximatif, trop mal ficelé. On ne peut pas faire un bœuf dans une grange au fond de l'Aveyron sur la scène de Bobino, vraiment ça ne passe pas²⁴ ! ».

Cela n'empêche pas la troupe de donner en moyenne une cinquantaine de concerts par an de 1981 à 1984. Nino Ferrer et Rockambol se produisent par exemple à la fête de l'Humanité à Toulouse, mais aussi et surtout à Paris à la Maison de la Mutualité, au Théâtre Bobino et à l'Olympia. Le groupe fait également quelques dates au Grand Rex en compagnie d'une fanfare de jazz parisienne. Certaines dates les mènent jusqu'en Belgique et en Suisse. Le groupe joue alors des morceaux de toutes les périodes de la carrière de Nino Ferrer : ses tubes « Mirza », « Les cornichons » ou « Le téléphone », mais aussi « La maison près de la fontaine » ou « Le Sud », n'oubliant pas les morceaux moins connus

21 J. D. Beauvalletet Stéphane Jarno, « Nino parle à Montcuq », *Les Inrockuptibles*, n° 30, 1991, p. 42.

22 Jean Musy, entretien avec Henry Chartier, 2007.

23 Patrice Moisy, « Dernier cri avant l'exil », *op. cit.*

24 Patrice Delbourg, *Le masque et la plume*, France Inter, 31 octobre 1982. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 141.

chers au chanteur tels « L'an 2000 », « L'Angleterre », « La Rua Madureira » ou « Scopa », réarrangés pour la formation plus réduite des Rockambole. Le chanteur en profite pour donner sa chance à Magali Pietri comme Nancy Holloway l'avait fait pour lui au début des *sixties* : « Il m'a proposé de chanter un morceau toute seule sur scène et j'ai choisi "Summertime", un standard de jazz. J'ai découvert ma passion pour cette musique grâce à lui. Il m'accompagnait au piano pour chanter cette chanson, moi qui avais 18 ans. C'était merveilleux d'avoir cette reconnaissance, cette écoute, cette attention d'un artiste comme Nino, avec sa notoriété²⁵ ». Elle se souvient également des sautes d'humeur du chanteur : « Quand il était sur scène il donnait tout. Mais s'il y avait la moindre chose qui se passait dans le public, qui l'énervait, il pouvait exprimer sur scène son énervement, sa colère. Et parfois c'était particulier d'avoir à vivre ce genre de situation. » Cette tendance à sortir fréquemment et violemment de ses gonds sera un problème récurrent pour son groupe et tout son entourage jusqu'à la fin de sa vie. Nino Ferrer est en outre sujet à un trac à la limite du maladif, comme il le confiera en 1986 sur France Inter : « J'ai besoin de boire un coup pour monter sur scène parce qu'autrement j'ai très, très peur²⁶. » Jean-Jacques Lassus, qui a sonorisé les concerts de Ferrer à l'époque des Leggs puis avec les Rockambole, signale la différence de rapport entre le chanteur et les musiciens du premier et du second groupe : « Les Anglais traitaient d'égal à égal avec Nino. Donc il ne les intimidait pas, ils faisaient leur boulot. Alors que les petits jeunes de Cahors [les Rockambole] s'ils étaient en confiance ça se passait bien, mais s'il y avait eu quelque chose avant le concert, il les décontenançait complètement et le soir ce n'était pas terrible. »

Fin 1982, WEA sort un coffret réunissant six albums de Nino Ferrer, de *Nino And Radiah* à *Ex-libris*. *Télérama* décerne trois fortissimo à cette « somme de musique figlée, enroulante, planante, gaie, rythmée, rock au bon sens et dans tout l'espace du terme ». Le magazine *Rock* souhaite à ces albums d'être redécouverts, albums qui selon lui témoignent d'« une constance dans le style et dans l'inspiration²⁷ ».

Ferrer se remet dans le même temps à la composition et commence à enregistrer à La Taillade ce qui deviendra l'album *Rock N' Roll Cow-boy*. Les sessions d'enregistrement s'étalent jusqu'en juillet 1983. Cet album est majoritairement coécrit par Nino Ferrer et Alain Lecocq – qui prend par ailleurs la place de Patrick Orioux en tant qu'ingénieur du son.

25 Toutes les citations de Magali Pietri sont issues d'un entretien avec Henry Chartier effectué le 12 février 2018.

26 Propos recueillis durant l'émission radio *La bonne mémoire*, sur France Inter, le 3 novembre 1986.

27 Extraits cités par Henry Chartier, in *Nino Ferrer. Un homme libre*, La Roque d'Anthéron : Le mot et le reste, 2018, p. 145.

Contrairement à l'enregistrement de l'opus précédent durant lequel tous les musiciens pouvaient proposer des idées et où la prise de son se faisait dans des conditions proches du *live*, ici « Nino arrivait en studio avec une partie de guitare ou de piano claire et nette. Le morceau était construit, même s'il n'avait pas toujours les paroles » explique Lecocq. Nino Ferrer, omniprésent, s'occupe des guitares et des claviers – ainsi que de la basse sur « Ulysse ». Alain Lecocq se charge de la batterie, mais joue aussi de la guitare, des claviers et de la basse sur quelques titres. En plus des musiciens de Rockambole, figurent sur « Le look plouc » des musiciens de Cahors et ses alentours comme Jean-Claude Lafargue (trompette), Jean-Pierre Rodrigo (trombone) et Pierre Maisonneuve (saxophone alto). Sur « Ulysse » on note la participation de la chorale d'un collège de Cahors. Ce même morceau ainsi que « Rock N' Roll Cow-boy » sont coécrits avec Alain Lecocq : « c'était plus par reconnaissance d'une collaboration amicale, une espèce de petit renvoi d'ascenseur ou bien une manière de montrer qu'une collaboration pouvait se concrétiser car c'est toujours flatteur d'avoir un titre sur un album de Nino. » Il conclut sur cet album : « Il a été beaucoup travaillé mais je pense que la prod' qu'on a fait sur le mix n'a pas été à la hauteur de ce que ça aurait dû être. Je pense qu'il aurait été bien à l'époque qu'on ait un regard extérieur d'un vrai producteur qui canalise un petit peu tout ça. » Sur ce même album se trouve la chanson « Diane de Montrouge », dont la muse n'est autre que Diane Véret, nouvelle choriste du groupe qui participe aussi à l'écriture des chansons. Le texte de « Rock N' Roll Cow-boy » est lui inspiré d'un concert donné à Vannes, durant lequel Ferrer s'est emporté contre un public en premier lieu apathique, puis qui a fini par jeter au groupe des projectiles, les obligeant à fuir. La pochette de l'album est réalisée par Franck Margerin, auteur de la série de bandes dessinées *Lucien* qui suit les aventures d'un jeune rockeur rebelle.

Le disque devait sortir chez WEA, mais la maison de disques décide de mettre fin au contrat avec Nino Ferrer, qui sort finalement le disque chez le label Vogue. Hormis quelques morceaux tels « Diane de Montrouge » ou « Ulysse » possédant des effets sonores intéressants, les compositions et arrangements déçoivent en comparaison des précédents albums du chanteur. Concernant le son, qui a assez mal vieilli, Alain Lecocq s'excuse en disant que « ce que privilégiait Nino, ce n'était pas la qualité du son mais l'équilibre entre les différents instruments. » L'album n'a pas plus de succès que tous ses prédécesseurs : sa musique n'est pas du tout en « vogue », malgré le nom du label qui la distribue. Les synthétiseurs et boîtes à rythmes témoignent d'une volonté de se moderniser, mais ne sont pas progressistes du tout dans leur utilisation. Magali Pietri défend une recherche d'authenticité de la part de Nino Ferrer, par opposition à la musique produite en studio professionnel : « Il avait envie de

plus d'authenticité, d'immédiateté dans les liens [...] et de liberté totale dans la création. [Mais] ce n'est pas parce que la création est artisanale qu'elle ne mérite pas la plus grande attention, la plus grande précision dans sa délivrance, dans sa production²⁸. »

Le chanteur, gardant ses distances avec les médias qu'il n'hésite pas à critiquer ouvertement, se prive de promotion pour le disque et ses concerts. La troupe de musiciens fait donc de l'affichage sauvage à l'occasion de leur date à l'Olympia en décembre 1983. Malgré les commentaires acides du chanteur sur la télévision, Michel Drucker l'invite suite au concert à venir chanter dans son émission, *Champs-Élysées* – ce qui ne se concrétisera qu'en mai 1985. Après cet unique concert à l'Olympia, Nino Ferrer ne fait plus d'apparition dans les médias durant un an, mais continue à tourner avec les Rockambole.

En août 1984, Ferrer enregistre « Sodome et Gomorrhe », coécrit de nouveau avec Alain Lecocq et qui se retrouvera sur son *13^e album* qui ne sortira qu'en 1986. Au printemps 1985, le Théâtre de l'Unité (compagnie de théâtre de rue) lui propose de jouer dans un spectacle intitulé *L'arche de Noé*, sur lequel nous reviendrons. Jusque fin 1986, le chanteur oscille donc entre la préparation de ce spectacle, l'enregistrement de son futur album et diverses activités comme la peinture. De juillet à octobre 1986, Nino Ferrer finalise l'enregistrement des morceaux de son *13^e album* au studio Harry Son situé à Pantin (commune de Seine-Saint-Denis). L'album sort en décembre sur le label Le Chant du Monde. Nino Ferrer a écrit celui-ci pratiquement seul, ce que lui permettent son Oberheim (synthétiseur) et sa TR-808 (boîte à rythmes). Il acquiert alors un contrôle total sur ce qu'il produit tout en faisant quelques économies. Ainsi il joue de tous les instruments sur « New York 85 », « L'arche de Noé » et sa reprise de « L'an 2000 ». Néanmoins l'arrangeur Michel de Vaux intervient aux synthétiseurs et arrangements symphoniques sur le morceau « Création » écrit pour le spectacle *L'arche de Noé*. Quelques amis musiciens font aussi leur apparition : Micky Finn joue un solo de guitare sur « Sigaro blu », Pierre Dutour un solo de bugle (cuivre semblable à une trompette) sur « Chita, chita » et l'on retrouve la choriste Diane Véret sur quelques titres. Le violoniste Philippe Missir joue sur « New York 85 » et arrange « L'année de la comète » dans la version présente sur les rééditions CD. Sur ce même titre, dont les paroles font référence à la catastrophe de Tchernobyl, Nino reprend ses constats alarmants quant au devenir de la planète. On retrouve là un thème récurrent dans ses compositions : « la nostalgie d'un monde passé, perdu à jamais, où l'homme était en accord avec la nature²⁹ ». Ainsi déclarera-il, en

28 Magali Pietri, entretien avec Henry Chartier, 12 février 2018.

29 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 158.

1994 : « Je suis déçu par l'évolution. Ma carrière n'est qu'une péripétie, alors que l'avenir de mes enfants, épouvantablement noir, n'en est pas une³⁰. » Mais l'album recèle aussi de titres plus légers, comme « Chita, chita », racontant une romance avec une guenon – ce qui n'est pas sans rappeler, dans un autre registre, « Pépée » de Léo Ferré – et « L'arche de Noé » où le chanteur se remet aux inventaires (d'animaux, ici) qui ont fait son succès dans les années 1960. Pas de miracle pour autant : l'album passe inaperçu. Certains titres donnent l'impression d'être encore à l'état de maquette et des compositions intéressantes comme « L'année de la comète », « Création », « Sodome et Gomorrhe » ou « New York 85 » auraient mérité des arrangements moins synthétiques. Le chanteur fait son retour à la télévision pour la promotion du disque : on le retrouve en décembre 1986 dans l'émission *C'est encore mieux l'après-midi* animée par Christophe Dechavanne. Il est aussi réinvité dans l'émission *Champs-Élysées* de Michel Drucker en mai 1987.

En 1985, le Théâtre de l'Unité avait proposé à Nino Ferrer de jouer dans un spectacle nommé *L'arche de Noé*. C'est Jacques Livchine et Hervée de Lafond, fondateurs de la compagnie, qui se chargent de la mise en scène tandis que le chanteur compose les musiques. À partir de novembre 1986, le spectacle est présenté à Pantin sous un chapiteau de cirque. Il comptabilise « vingt-quatre comédiens, une centaine d'animaux et un dinosaure mécanique de sept mètres³¹ ». Ferrer décrira ce spectacle comme « une des plus belles expériences de [s]a carrière³² ». Il y joue le rôle de Dieu le père, tandis que l'on retrouve Radiah Frye dans celui d'Ève. Côté musique, un 45 tours contenant les morceaux « Création », « Chita Chita » et « L'arche de Noé », écrits pour le spectacle, sort sur le label Le Chant du Monde. Ferrer trouve aussi le moyen d'intégrer au spectacle ses classiques « Mirza » et « Le Sud ». *L'arche de Noé* remporte un certain succès, attirant plus de vingt mille personnes. Lors de la promotion du spectacle, le chanteur est évidemment interrogé sur son choix de marginalisation par rapport au show-business : « Je me produis moi-même, je suis autosuffisant, [...] c'est une situation qui me satisfait complètement. Il vaut mieux être un franc-tireur et faire comme je le sens que d'être englobé dans cette machinerie qui n'est pas artistique. Moi, ce que j'essaye de faire c'est de l'art même si ce n'est pas complètement évident dans le monde actuel. Je pense que la musique, c'est plus qu'un bruit de fond pour mettre dans les ascenseurs et dans les lavabos des grands magasins³³. »

30 Marc Legras, « Nino Ferrer, trente ans d'amour... irréparable », *Chorus*, n° 7, printemps 1994, p. 30.

31 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 156.

32 Propos recueillis par Nagui Fam durant l'émission *Taratata* diffusée sur France 2 le 17 mars 1994.

33 *Inter actualités de 13 heures*, France Inter, 9 décembre 1986. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, op. cit., p. 156.

En 1987, Barclay sort deux compilations de morceaux de Nino Ferrer dont l'une – pour la première fois ! – contient des titres tirés de *Métronomie* et d'albums ultérieurs. La même année le chanteur donne une série de concerts en solitaire, s'accompagnant à la guitare ou au piano, parfois secondé par Alain Lecocq aux percussions. Il joue entre autres au Théâtre de Boulogne-Billancourt dans les Hauts-de-Seine et se rend jusqu'en Belgique. Malheureusement le chanteur ne garde aucune trace enregistrée de ces concerts acoustiques. À la fin de l'année 1988, Alain Lecocq quitte son poste d'ingénieur du son et de musicien pour l'ami Ferrer et déménage à Paris :

« À trente ans j'étais content d'arrêter car les dernières années on a quand même beaucoup tourné et en fait j'en avais marre. [...] Très honnêtement, avec le recul aujourd'hui, tout ce qu'on a fait durant cette période comporte vraiment des choses intéressantes mais ça aurait gagné à s'attacher les services d'un producteur, c'est-à-dire quelqu'un qui génère des idées et qui vous donne non pas des directives mais des directions. Je pense que ça aurait peut-être aidé Nino à canaliser son énergie et sa créativité beaucoup plus facilement. Parce que d'être totalement libre de son temps et de ce que l'on peut faire c'est très bien mais, en même temps, le problème c'est qu'on peut tout faire, explorer toutes les directions³⁴. »

À la fin des *eighties*, plusieurs reprises des succès de Nino Ferrer sortent successivement en Italie : Statuto (groupe de ska) reprend en 1988 « La Pelle Nera » sur l'album *Vacanze*. Le titre est également repris par le groupe de pop rock Cantautores la même année. En 1989 c'est Mina qui pose de nouveau sa voix sur certains morceaux du chanteur : on retrouve sur son album *Uiallalla*³⁵ « Les cornichons » et encore une fois « La Pelle Nera ». Le chanteur est alors invité à l'émission *Una Rotonda Sul Mare* sur Canale 5 pour interpréter ce même morceau. Le principe de l'émission veut que l'interprète concoure avec cet ancien succès contre d'autres chanteurs « vétérans ». Nino Ferrer atteint la seconde place. Toujours sur la même chaîne, c'est cette fois l'émission *C'era Una Volta Il Festival*, animée par Mike Bongiorno, qui l'invite pour interpréter et concourir avec « Il Re D'Inghilterra », accompagné par un orchestre. Pas de podium cette fois-ci, tout comme l'année suivante où il reviendra interpréter « Il Telefono » dans *Una Rotonda Sul Mare*. En tout cas le chanteur franco-italien démontre par ces prestations qu'il n'a perdu ni son énergie ni son sens du spectacle. Il se fait ainsi remarquer par un producteur qui lui propose de réenregistrer ses anciens succès italiens. En ressort le disque *Che Fine Ha Fatto Nino Ferrer?*³⁶ (que l'on peut traduire en français par « Qu'est-il arrivé à Nino Ferrer ? » ou « Où est passé Nino Ferrer ? »)

34 Alain Lecocq, entretien avec Henry Chartier, 20 janvier 2018.

35 Mina, *Uiallalla*, 2×CD, PDU, 1989.

36 Nino Ferrer, *Che Fine Ha Fatto Nino Ferrer?*, 33t, New Enigma Records, 1989.

qui n'est diffusé qu'en Italie à partir de 1989. L'enregistrement a lieu à Milan aux studios Radius, avec le groupe Cantautores qui s'occupe de réarranger les titres. Nino Ferrer en profite pour tenter de faire connaître des morceaux plus récents tels que « Sigaro Blu » et « Cita ». Échec commercial : à peine dix mille exemplaires se vendent, ce qui est une grande déception pour Ferrer qui avait encore l'espoir de relancer sa carrière.

La même année, à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française, La ville de Montcuq-en-Quercy demande au chanteur d'organiser les célébrations. Nino Ferrer, résidant alors à Saint-Cyprien près de Montcuq, accepte la proposition et monte un spectacle dans lequel lui et les habitants de la ville chantent « La Marseillaise ». L'hymne est gravé tel quel sur 45 tours, couplé à « Il pleut bergère ». Le chanteur est au piano et les arrangements sont de Philippe Reverdy. À la différence de celle enregistrée par Gainsbourg dix ans plus tôt, cette reprise de l'hymne national français est chantée avec respect et sans fioriture. Nino Ferrer se fait par la suite naturaliser français, ayant conservé jusqu'ici la seule nationalité italienne.

Au début des années 1990, Nino Ferrer regagne en popularité grâce à la publication de plusieurs *best of*. Hélas, ce succès ne fait que perpétuer l'image que le public a de lui depuis les années 1960 et ses albums des années 1970 ne suscitent pas davantage l'intérêt général. Le chanteur n'a plus produit de nouvelle chanson depuis plus de cinq ans lorsque paraissent en 1991 les disques et coffrets *L'Indispensable* chez Barclay : un double CD – qui se vend à 250 000 copies – et une intégrale de six CD comportant seulement ses albums de *Métronomie* à *13^e album* avec un disque supplémentaire compilant ses tubes des années 1960. *Rats And Roll's*, tous ses titres enregistrés en langue étrangère, les bandes originales de films et une grande partie de sa production des années 1960 sont donc oubliés. La promotion des compilations est assurée à la télévision par un spot publicitaire sous forme de dessin animé. La même équipe l'ayant produit se charge également de réaliser un clip pour « Le téléphone », dans lequel se rencontrent un Nino Ferrer en animation et un autre en prise de vue réelle. Le morceau est dans le même temps réédité en 45 tours avec la même pochette que les compilations *L'Indispensable*. Le clip, le 45 tours et les compilations obtiennent un succès considérable.

En juin 1991, Nino Ferrer – qui a clairement mis en pause sa carrière musicale – dévoile officiellement une autre passion : la peinture. Il organise une exposition intitulée *Viva Montcuq* à l'hôtel de ville de la commune du même nom pour y dévoiler ses toiles.

Certaines d'entre elles se retrouveront sur la pochette et dans le livret de ses disques ultérieurs³⁷. Au sujet de ses peintures, il commente : « Ça me stresse énormément la musique parce qu'il y a toujours un compteur à millions de dollars qui tourne et c'est très stressant, tandis que la peinture c'est quelque chose de serein, d'apaisant. Il n'y a pas d'outils qui coûtent cher. Pour moi la peinture c'est quelque chose de totalement gratuit, quelque chose qui m'apporte beaucoup de joie. Et j'ai très peur de lui donner un côté mercantile et d'en avoir la vie gâchée comme ça m'est arrivé pour la musique³⁸. »

Suite à la réussite commerciale des compilations de 1991, Barclay propose à Nino Ferrer de produire un autre album. Il enregistre donc de nouveaux morceaux de novembre 1991 à février 1992 chez lui à La Taillade et à Toulouse au studio Polygone. Cependant, après l'écoute des enregistrements, la maison de disques émet des réserves. Le chanteur fâché se tourne alors vers le label Fnac Music et sort début 1993 l'album *La désabusion*. L'isolement du chanteur depuis les années 1980 l'a en effet fait passer à côté de l'évolution des tendances musicales – dont il n'a que faire, de toute façon. « J'ai réalisé mon disque entièrement, comme je le fais habituellement, d'une façon artisanale avec un petit groupe d'amis très intimes et très fidèles³⁹ ». De ces amis très fidèles ne fait visiblement plus partie Alain Lecocq, que Ferrer avait appelé à revenir enregistrer avec lui mais qui a gentiment refusé : « Il m'a fait écouter des morceaux. Dans ce qu'il m'a fait écouter, il n'y avait, pour moi, rien de nouveau. C'était ce qu'on avait déjà fait avant. Je n'avais pas envie de refaire la même chose et puis j'étais parti dans d'autres choses qui m'excitaient plus⁴⁰. » C'est donc Diane Véret qui le remplace au son pour cet album. Parmi les musiciens se retrouvent Micky Finn (guitare), Diane Véret (claviers) et Joël Segura (basse). Nino Ferrer, en plus de signer textes, musiques et arrangements, assure le chant, la guitare et le piano. Pas de batteur : sans en trouver de nouveau à son goût, le chanteur choisit à la place de programmer sa propre boîte à rythmes. Malgré cette difficulté et des arrangements peu séduisants qui donnent l'impression d'un travail bâclé, l'ingénieur du son Jacques Hermet témoigne pourtant de la méticulosité de Nino Ferrer, qui a passé cinq mois avec lui sur le mixage : « On passait douze à treize heures par jour assis devant la console l'un à côté de l'autre à écouter, à travailler, à essayer d'aboutir. Lui était en permanence en alerte, en écoute, en demande⁴¹. » Hermet devient l'ingénieur du son attitré du chanteur jusqu'à la fin brutale de la vie de celui-ci en

37 cf. annexe 3.

38 Jean-Noël Levavasseur, *Instantanés électriques, volume 1 : 1991-2001*, Rosières-en-Haye : Camion blanc, 2013, p. 407.

39 Propos recueillis par Nagui Fam, *Taratata*, France 2, 12 août 1993.

40 Alain Lecocq, entretien avec Henry Chartier, 20 janvier 2018.

41 Jacques Hermet, entretien avec Henry Chartier, 5 février 2018.

1998. La jaquette de l'album et son livret sont illustrés par les peintures au style surréaliste de Nino Ferrer. Côté critiques, peu d'enthousiasme. Pour *Chorus*, « *La désabusion* retrouve les chemins de l'excellent *Rock N' Roll Cow-boy* de 1983. [...] Un mélange de dérision, de blues rock et de neurasthénie au grand air⁴². » *L'Express* parle d'une « œuvre mature⁴³ ». Succès mitigé : 60 000 copies sont vendues à sa sortie.

L'album est inégal mais possède des compositions et des textes remarquables comme « Le bonheur » ou « Trapèze volant ». La chanson-titre « La désabusion » fait référence à « Je suis sous... » de Claude Nougaro, que Ferrer admirait (« Et je suis là, comme un con, sous son balcon / Comme disait il y a longtemps Claude Nougaron »). On retrouve aussi sur ce disque deux reprises : « Ma vie pour rien » composition du chanteur datant de 1965 – qu'il a depuis lors pour partie réécrite – et la célèbre « Marche turque » de Mozart sur laquelle le chanteur pose des paroles dans un style bien à lui à l'occasion du bicentenaire de la mort du compositeur. Il dit alors « éprouve[r] pour Amadeus une affection quasi fraternelle⁴⁴ ». Autrement, deux chansons sont écrites dans son style de prédilection, l'inventaire : « Marcel et Roger », qui liste des prénoms et « Notre chère Russie », qui retrace l'histoire de ce même pays par mots-clés russes. Pour ce dernier morceau, Ferrer explique qu'« il ne s'agit pas d'une enfilade gratuite de mots, mais d'un siècle d'une histoire qui nous concerne⁴⁵ ». Il ajoute avec fierté : « J'ai raconté l'histoire de la Russie depuis cent ans entièrement en russe et tous les Français peuvent comprendre et tous les Russes aussi⁴⁶ ! »

Quant au néologisme « désabusion », faisant office de titre à l'album, celui-ci « fait appel à la perte des illusions et au fait que lorsqu'on approche de la soixantaine on est forcément un peu désabusé. Ça me semble être un état tout à fait normal pour un homme de 58 ans et en même temps ça me semble être un beau mot en plus qui sonne bien. [...] Le terme “désabusion” ne veut pas dire tristesse. Je ne suis pas triste, je suis très gai au contraire et très très heureux de vivre. Je trouve la vie complètement géniale et merveilleuse. Comme je n'ai pas eu une existence artistique particulièrement facile, c'est-à-dire que j'ai traversé pas mal de déserts, j'ai eu pas mal de problèmes etc., ça m'a maintenu en rogne quelque part. Disons donc que ça m'a gardé une certaine jeunesse, quoi.⁴⁷ »

Pour la promotion du disque, Ferrer se produit plusieurs fois avec Micky Finn (guitare) et Joël Segura (basse). On le retrouve également à la télévision dans l'émission

42 Jean-Claude Demari, « La désabusion », *Chorus*, n° 4, été 1993, p. 49.

43 Gilles Médioni, « Retour de la voix Ferrer », *L'Express*, 3 juin 1993, p. 136.

44 *Ibid.*

45 Marc Legras, « Nino Ferrer, trente ans d'amour... irréparable », *op. cit.*, p. 30.

46 Propos recueillis par Nagui Fam, *Taratata*, France 2, 6 janvier 1995.

47 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, *op. cit.*, p. 172.

Taratata animée par Nagui Fam en août 1993, où il interprète « Notre chère Russie ». Durant cette année il enchaîne également huit expositions de ses peintures : six dans les magasins de la Fnac en début d'année, puis une au Forum des Halles, une au musée du quai Branly et la dernière sous un chapiteau durant l'été, toutes à Paris. Toujours en 1993, la SACEM lui décerne le Prix André-Didier Mauprey pour l'ensemble de sa carrière et de son œuvre⁴⁸.

Début 1994, l'éditeur Michel Archimbaud incite notre chanteur à publier un recueil de ses textes. Avec l'aide de Kinou et Diane Véret il en fait donc une sélection (« j'ai choisi ceux qui me plaisent le plus⁴⁹ ») qu'il publie aux éditions Les Belles Lettres sous le titre *Textes ?*. Au sujet de ce point d'interrogation, il indique : « Je trouve mes textes tellement différents de ce qu'on écrit en général aujourd'hui que je suis quand même amené souvent à douter et à me poser la question : est-ce que c'est moi qui me trompe ou est-ce que c'est le reste du monde⁵⁰ ? ». Parmi les textes choisis figurent des inédits comme le quelque peu déconcertant « Coin, coin, coin » daté de 1937 (le chanteur n'avait que trois ans), « Il mio paese » écrit en italien en 1943 et « Le printemps finlandais » qu'il a écrit pour son examen d'entrée à la SACEM. Pratiquement la moitié de ses textes n'y figurent pas, dont certains de ses plus grands succès comme « Alexandre » ou « Mirza ».

En mars 1994, Nino Ferrer retourne sur le plateau de *Taratata* pour promouvoir son dernier album *La vie chez les automobiles*⁵¹, enregistré au cours des sessions de *La désabusion* et qui sort le mois suivant. Il parle à cette occasion d'un nouveau projet avec son ancien groupe : « J'ai retrouvé mon groupe mythique, les Leggs, avec qui j'ai fait déjà deux albums qui sont, je pense, mes albums majeurs en 1973 et 1979 ; et je vais commencer bientôt à enregistrer mon troisième album avec eux. Ça va faire une trilogie sur vingt-cinq ans, c'est assez génial⁵². » Malheureusement ce disque ne sera jamais enregistré.

Concernant *La vie chez les automobiles*, il ne s'agit pas véritablement d'un album. Le disque a dans un premier temps été distribué dans les magasins de la Fnac couplé à *La désabusion* dans une édition limitée, le label refusant de sortir les deux en même temps de peur de limiter les ventes de l'un comme de l'autre. De plus, il s'agit d'une œuvre collective puisqu'une grande partie des morceaux sont écrits, composés et/ou interprétés par des membres de son entourage : « Caroline aux yeux bleus » est écrite par son fils Arthur Ferrari

48 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 179.

49 Propos recueillis par Nagui Fam, *Taratata*, France 2, 6 janvier 1995.

50 Propos recueillis par Philippe Lefait in *Le journal de la nuit*, Antenne 2, 25 novembre 1994, en ligne (16 juillet 2012), URL : <https://youtu.be/uCMqYTolUm8>, consulté le 31 mai 2023.

51 Nino Ferrer et Cie., *La vie chez les automobiles*, CD, Fnac Music, 1994.

52 Propos recueillis par Nagui Fam, *Taratata*, France 2, 17 mars 1994.

et Damien Josse ; Micky Finn compose et chante « Amar's Bar » d'après un texte de Diane Véret ; Joël Segura interprète et arrange « Autre temps » ; Diane Véret fait de même sur « Marée noire » qu'elle a pour partie écrite. Autrement, la répartition des rôles est la même que sur *La désabusion* : Micky Finn (guitares), Joël Segura (basse) et Diane Véret (claviers et chœurs). Véret se retrouve également à la prise de son et à la guitare sur quelques titres. Nino Ferrer est pour sa part toujours à la guitare, au piano et au chant en plus de la programmation de la boîte à rythmes. On retrouve comme sur la plupart de ses disques des réenregistrements de morceaux plus anciens, qui sont ici ses trois plus grands succès : « Un an d'amour (C'est irréparable) », « Le Sud » et un « Mirza » repris dans une version gospel enregistrée lors de l'émission de télévision *Sébastien c'est fou !* animée par Patrick Sébastien. À cette occasion le chanteur et son groupe sont accompagnés par la chorale des Chérubins de Sarcelles et l'orchestre Darzi. Kinou, outre la logistique, interprète sur cet album « Besame Mucho », le célèbre morceau espagnol écrit par la pianiste Consuelo Velasquez et repris un nombre incalculable de fois. Les morceaux « Planète magique » et « Il pleut bergère » sont issus de sessions plus anciennes (respectivement en 1987 et 1989). Comme *Véritables variétés verdâtres*, cet opus est davantage un patchwork sans unité qu'un véritable album. Le disque est, comme son prédécesseur, illustré par les tableaux du chanteur-peintre.

Un Olympia était prévu pour le chanteur au printemps 1994 mais se retrouve annulé en raison d'un nombre de réservations insuffisantes. Au mois de septembre, Ferrer se reconforte car ses toiles sont exposées au célèbre restaurant la Coupole à Paris. Fin octobre 1994, il est invité une troisième fois sur le plateau de *Taratata* pour une émission exclusivement consacrée à son œuvre et qui sera diffusée en janvier 1995. Il y joue « Mirza », « La danse de la pluie » et « L'an 2000 », ainsi que « La maison près de la fontaine » en duo avec la chanteuse Enzo Enzo.

Nino Ferrer remonte sur scène pour une quarantaine de dates dans toute la France entre avril et juin 1995 avec les Leggs ainsi que Diane Véret (aux synthétiseurs et percussions) et cinq choristes (Anne Cammas, Isabelle le Mauff, Valérie Belhassen, Constance Mbassi-Manga et Valérie Belinga)⁵³. Il se produit notamment au festival Chorus des Hauts-de-Seine en avril 1995, dont *Les Inrockuptibles* tirent le commentaire suivant : « le créateur de "La maison près de la fontaine" déroule ses incontournables avec une apparente tendresse, s'autorise de multiples fantaisies [...] et, manifestement, se plaît à ne faire que ce

53 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 183.

qui lui plaît⁵⁴. » Le groupe intervient aussi aux Francofolies de La Rochelle en juillet, accompagné de nouveau par les Chérubins de Sarcelles. Hélas *Libération* rend compte de l'amertume du chanteur ce jour-là : « Nino Ferrer, attendu par une foule surexcitée, [a mis] une ardeur exemplaire à torpiller sa fête. » À la fin de sa prestation, il lance à la foule : « Vous avez encore 72 concerts à voir, allez, courez⁵⁵. »

À la fin de cette tournée, le chanteur déclare : « Je ferai un disque live... Ça sera mon dernier coup. Je n'ai plus envie de faire de la musique, je veux faire de la peinture. Musicalement je me sens sec. Je n'ai plus rien à dire⁵⁶. » Il décide alors d'enregistrer un disque dans des conditions proches du *live* pour garder une trace de ses récents concerts, comme il a déjà pu le faire en 1966 avec l'album *Enregistrement public*. Ferrer retourne donc en studio avec l'ensemble du groupe qui l'a accompagné – à l'exception de Micky Finn – ainsi qu'une cinquantaine d'amis pour faire office de public. Le disque, intitulé *Concert chez Harry*⁵⁷, est enregistré au studio Harry Son à Pantin entre le 13 et le 14 juin 1995 et distribué par le petit label français Sun Records. La pochette représente Nino Iaroslav, personnage croqué par le dessinateur Hugo Pratt à l'effigie du chanteur, dans la bande dessinée *Corto Maltese en Sibérie*. L'album introduit deux morceaux inédits : « Un homme à l'espace » et « Homlet ». Pour le reste, on regrette que le chœur féminin ne s'affirme pas davantage et la guitare de Micky Finn fait sentir son absence. Les prises n'ont pas été modifiées sauf pour les chœurs, ajoutés en post-production. La critique est indulgente : *Le Devoir*, quotidien canadien, parle d'« un chouette p'tit bivouac musical sans prétention, joué un peu comme ça vient, entre copains-copines, à la bonne franquette⁵⁸ » ; pour *Le Droit*, c'est « une agréable sélection printanière » qui aurait gagné à présenter « davantage de vieilles choses⁵⁹ ».

Après ce disque, Ferrer disparaît à nouveau des radars médiatiques pour se mettre définitivement aux arts plastiques : peinture, dessin, gravure. En novembre 1996 il expose de nouveau, cette fois-ci à Gand en Belgique. En mai de cette même année, lors d'un vernissage au Palais des expositions de Lourdes, le ministre de la culture lui décerne la médaille d'Officier des Arts et des Lettres. Il en avait été nommé Chevalier dix ans auparavant.

54 C. Larrede, « Z'avez pas vu Nino ? », *Les Inrockuptibles*, 10 mai 1995. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 183.

55 Laurent Rigoulet, « Entre poids lourds (Bruel, Khaled, Higelin) et "allongés" du DAL, le jeunot Fersen et le vétéran Ferrer auront su placer leur rengaine à La Rochelle, lors des Francofolies 1995. Élargissement, groove, fraternité », *Libération*, 19 juillet 1995, en ligne, URL : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/19/chanson-entre-poids-lourds-bruel-khaled-higelin-et-allonges-du-dal-le-jeunot-fersen-et-le-veteran-fe_139886/, consulté le 31 mai 2023.

56 Jean-Pierre Pasqualini, « Nino Ferrer. Z'avez pas vu le Sud ? », *Platine*, n° 10, 1994, p. 49.

57 Nino Ferrer, *Concert chez Harry*, CD, Sun Records, 1995.

58 Mario Cloutier, « Nino Ferrer offre la tournée », *Le Devoir*, 6 juillet 1996.

59 Michel Defoy, [s. t.] *Le Droit*, 19 avril 1997, p. 18.

En octobre 1997, Nino Ferrer invite sa mère à visiter sa propriété de La Taillade alors en travaux. La femme âgée de 84 ans fait une mauvaise chute, se fêle le col du fémur et se retrouve à l'hôpital, où elle est victime d'un AVC. Elle décède quelques mois plus tard, en mai 1998. Kinou révélera plus tard qu'au bout de cette suite d'évènements Nino Ferrer « s'est senti responsable de la mort de sa mère⁶⁰. » S'ensuit pour lui une dépression que le traitement prescrit ne fait qu'aggraver, toujours selon sa femme.

Malgré tout, en juin 1998, Nino Ferrer tente de se remettre à la musique et commence à enregistrer un nouvel album, qu'il prévoit d'intituler *Suite et fin*, en compagnie de son fils Arthur à la guitare. Joël Segura, de retour à la basse, se rappelle d'un Nino « complètement déprimé ». L'enregistrement devait avoir lieu au Studio du Manoir, dans la commune de Léon dans les Landes. En plus d'Arthur Ferrari et Joël Segura devaient intervenir Christophe le Floch (guitare) et Fabrice Bondy (batterie). Malgré huit titres de prêts, seul « L'innocence » parvient à être enregistré lors de ces sessions avant la série d'évènements qui conduiront le chanteur au suicide.

Le 13 août 1998, Nino Ferrer se donne la mort d'une balle en plein cœur dans un champ à quelques kilomètres de sa maison. L'acte était prémédité, le chanteur ayant pris soin d'éloigner ses proches le temps de rédiger des lettres d'adieu et quitter les lieux. La raison principale évoquée par ses proches est la culpabilité qu'il ressentait par rapport aux circonstances ayant mené à la mort de sa mère, mais Kinou met aussi en cause une mauvaise prescription pour traiter sa dépression⁶¹. Le geste du chanteur déconcerte l'ensemble de son entourage qui, malgré son état depuis la mort de sa mère, ne s'attendait pas à une telle extrémité. Jean-Jacques Lassus rapporte que Ferrer, quinze jours avant de se donner la mort, lui parlait avec enthousiasme de ses projets. Le lendemain du 13 août il est incinéré à Notre-Dame-de-Sanilhac en Dordogne, en présence des seuls membres de sa famille.

Durant les années 1990, Nino Ferrer renoue avec le succès grâce à la réédition de ses anciens tubes, puis alterne entre des périodes productives sur le plan musical et des périodes de retrait dans un autre domaine artistique : la peinture. Le chanteur prenant de l'âge se retrouve désabusé face à un système de production et de diffusion de la musique qu'il ne réussit pas à dompter. Il se renferme en conséquence de plus en plus sur lui-même, jusqu'à composer seul la majeure partie de ses derniers morceaux. Le Nino Ferrer issu du jazz, met-

60 Propos recueillis par Mireille Dumas pour son documentaire *Polnareff, Delpéché, Ferrer, la rançon du succès*, diffusé sur la chaîne TV Réunion 1^{re} le 19 juin 2017.

61 Voir Mireille Dumas, *Polnareff, Delpéché, Ferrer, la rançon du succès*, op. cit.

tant un point d'honneur à laisser s'exprimer tous les musiciens avec qui il collabore, passe les pleines commandes au Nino Ferrer impérieux voire acariâtre.

Pour conclure, la carrière musicale de Nino Ferrer, s'étalant sur une quarantaine d'années, le fait passer du jazz au rhythm'n'blues puis de la variété au rock en passant par la chanson et le funk. Sa notoriété est fluctuante : il rencontre un succès public considérable au milieu des années 1960 grâce à ses morceaux de rhythm'n'blues aux textes humoristiques, puis dans les années 1970 avec les *singles* « La maison près de la fontaine » et « Le Sud ». Au début des années 1990 survient un regain d'intérêt pour le chanteur grâce à la publication de plusieurs *best of* retraçant une partie de son parcours musical. Entre ces trois pics de popularité, Nino Ferrer tente de faire connaître sa musique dans toute sa diversité mais finit par renoncer à l'aube des années 1990 après de nombreux efforts restés vains.

« Au début des années 1970 [...] j'ai eu envie de faire des albums qui soient un ensemble avec une unité [...] d'inspiration et à partir de ce moment-là mes ennuis ont véritablement commencé parce que je n'ai jamais pu réussir à faire écouter mes albums qui pour moi sont mes symphonies. De chacun de ces albums, on a extrait une chanson qui a été balancée comme un tube dans les médias [...] et je n'ai pas pu faire écouter le reste. Je suis resté un fabricant de tubes – ce que je refuse d'être – et je n'ai pas pu faire écouter ma musique qui est celle d'un compositeur qui depuis dix-sept ans vit de sa musique en Europe⁶². »

Il est finalement possible de résumer la carrière de Nino Ferrer à une quête impossible : celle de se faire connaître pour la musique qu'il aime et non celle que le public ou ses producteurs réclament. Il accuse donc du début à la fin le « système » et le show-business d'être responsables de son insuccès dans cette entreprise. Ferrer devient aigri, ce qui se ressent jusque dans ses textes de plus en plus sarcastiques à mesure que ses albums sortent et ne se vendent pas. L'artiste n'était pas sans contradictions : il déplore le manque de promotion de ses disques et de couverture médiatique tout en choisissant de s'isoler à la campagne, mettant à la porte les journalistes qui ne lui parlent que de ses anciens succès. Le parcours musical de Nino Ferrer dresse au final le portrait d'un homme passionné mais incompris, ouvert mais colérique, explorateur particulièrement minutieux dans son travail et désireux de maîtriser son œuvre sous tous ses aspects.

62 Nino Ferrer, cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, La Roque d'Anthéron : Le Mot et le Reste, 2018, p. 125.

PARTIE II

ROCK PSYCHÉDÉLIQUE ET

ROCK PROGRESSIF

Cette deuxième partie a pour objectif de circonscrire le contexte musical et culturel dans lequel Nino Ferrer s'est trouvé durant sa période psychédélique et progressive. Comme nous le verrons dans les chapitres à venir, l'auteur-compositeur-interprète qu'il était a inscrit sa musique, au cours des années 1970, dans l'ascendance de ces deux courants du rock. Sa particularité est d'avoir collaboré avec des musiciens italiens, anglais, français et américains au cours de cette même décennie. Aussi, pour pouvoir analyser sa musique, nous faut-il retracer au moins succinctement l'histoire des développements de ces genres musicaux au cours des années 1960 et 1970, autant en Angleterre qu'en France ou en Italie. Nous nous baserons principalement sur les travaux de musicologues spécialisés dans le domaine comme Allan F. Moore, Christophe Pirenne, Edward Macan ou encore Philippe Gonin, ainsi qu'Aymeric Leroy (journaliste musical) et le mémoire de Guillaume Ternoy portant sur le metal progressif et soutenu en septembre 2021¹. Leurs travaux se concentrent sur l'histoire et les évolutions du rock progressif en se basant sur ses principaux acteurs et leurs œuvres ; ainsi la presse musicale (interviews, critiques...) est autant étudiée que la source musicale (le disque).

Le chapitre 5 commencera par présenter l'esthétique et les premières expérimentations du rock psychédélique dans le courant des années 1960, sans lesquelles le rock progressif n'aurait pu voir le jour. Notre propos se basera entre autres sur les ouvrages et/ou articles d'Alain Pire (esthétique psychédélique anglaise), John Covach (formes de la chanson rock) ou encore Martina Elicker (album-concept et opéra rock). Le chapitre 6 s'attachera à définir les différentes pratiques du rock progressif britannique au cours de la décennie 1970. Les auteurs d'ouvrages spécialisés sur le sujet tels que Allan F. Moore, Christophe Pirenne, Edward Macan et Aymeric Leroy seront principalement cités. Le chapitre 7 se focalisera sur les pratiques du rock progressif en Italie et en France, puisque celles-ci diffèrent suffisamment des pratiques anglaises pour être considérées comme constitutives de sous-genres à part entière. Le chapitre 8 reviendra quant à lui sur les différentes caractéristiques propres au rock psychédélique et progressif vues aux chapitres précédents, dans l'optique de mettre en lumière les similitudes et différences entre ces deux genres musicaux avec lesquels Nino Ferrer flirte au cours des années 1970.

¹ Guillaume Ternoy, *Ayreon et le metal progressif : constitution d'un imaginaire et d'un style musical personnels*, mémoire de master, dir. Hervé Lacombe, Université Rennes 2, 2021.

Chapitre 5 – Le rock psychédélique et proto-progressif

Avant d'identifier l'essence du rock de style psychédélique puis progressif, il convient de faire rapidement le point sur ce que l'on entend ordinairement par musique rock. Le musicologue Allan F. Moore le définit comme un genre musical issu du métissage des musiques populaires blanches et noires américaines, à savoir la country et le rhythm'n'blues. Un groupe de rock se compose généralement de trois ou quatre instrumentistes : une ou deux guitares (parfois un piano), une basse et une batterie. Les compositions sont la plupart du temps jouées en quatre temps binaires et l'harmonie structurée autour des degrés I, IV et V d'une gamme donnée². Le professeur et auteur John Covach détermine à partir de la grille de blues en douze mesures – lieu commun du rock'n'roll – trois types de structures communément utilisées dans la conception de chansons rock³. Il ajoute toutefois que la grille de blues peut être remplacée par des variantes pour construire les phrases musicales. La première est la forme AABA (A étant un couplet et B un pont), héritée des ballades de la Tin Pan Alley et autres standards de jazz comme « Over The Rainbow » ou « All The Things You Are », dans laquelle le couplet est la partie la plus importante. La deuxième est la forme couplet-refrain, où la partie la plus importante est cette fois le refrain (qui est parfois même joué dans une autre tonalité que les couplets). Le troisième type de structure, plus complexe, regroupe deux formes composées : AABA composé (A étant un ensemble couplet-refrain et B un pont, souvent avec solo de guitare), comme dans « More Than A Feeling » de Boston, ou ABA composé (A étant un ensemble AABA et B un pont avec ou sans paroles), comme dans « Every Breath You Take » de The Police⁴.

ROCK PSYCHÉDELIQUE

Au cours des années 1960 puis tout au long des années 1970, de nombreux artistes et groupes de musique cherchent à élargir le cadre de la chanson, sinon à en sortir. Le rock psychédélique apparaît dès lors aux États-Unis, avant de parvenir en Europe en commençant par la Grande-Bretagne. Ce style de musique rock est largement influencé par la contre-culture hippie, mouvement qui trouve ses origines en 1965 aux États-Unis, où le terme de « hippie »

2 Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text. Developing A Musicology Of Rock*, 2^e édition, Aldershot : Ashgate Publishing Company, 2001.

3 John Covach, « Form In Rock Music – A Primer », *Engaging Music: Essays In Musical Analysis*, in Deborah Stein éd., Oxford : Oxford University Press, 2005.

4 *Ibid*, p. 74.

commence tout juste à être employé dans la presse⁵. Le mouvement, mené en grande partie par de jeunes hommes et femmes, prend forme autour de l'opposition à la guerre du Vietnam et conteste d'une manière générale l'ordre établi. Les hippies rejettent ainsi le conformisme et l'*American way of life*, en plus de refuser de se soumettre au pouvoir et aux normes sociales. La société de consommation est vivement critiquée, par opposition aux valeurs écologistes et égalitaires inspirées notamment par la philosophie indienne⁶. Le mouvement est intimement lié à celui du psychédélisme, dont les acteurs prônaient la consommation de produits psychotropes naturels ou de synthèse dans l'optique de faire l'expérience de modifications sensorielles les mettant dans un état modifié de conscience (EMC)⁷. En effet, le terme « psychédélique », néologisme conçu en 1957 par le psychiatre britannique Humphrey Osmond, sert de qualificatif aux effets du LSD sur la psyché humaine⁸. Dans ce cadre, les drogues deviennent des « instruments mystiques », des moyens d'ouvrir « les portes de la perception » – pour reprendre l'expression de l'auteur William Blake qui inspirera aux Doors leur nom de groupe⁹. Les effets recherchés étaient de l'ordre des hallucinations visuelles ou auditives, sinon de l'introspection ou de l'extase. Ces effets, provoqués par différentes drogues dites « psychédéliques » – dont le LSD et les champignons hallucinogènes étaient parmi les plus populaires –, ont inspiré bon nombre d'artistes, tant dans le domaine musical que visuel¹⁰.

Les œuvres d'art d'inspiration psychédélique s'efforcent généralement de reproduire l'expérience faite d'une drogue psychotrope, lorsqu'il ne s'agit pas d'œuvres réalisées directement en EMC. Dans le domaine graphique, les artistes les plus connus sont sans doute Alton Kelley et Stanley Mouse, Victor Moscoso, Wes Wilson ou encore Rick Griffin, auteurs de centaines d'affiches de promotion de concerts ou de pochettes d'albums de groupes de rock psychédélique dans les années 1960. Le style de ces artistes se caractérise majoritairement par des couleurs vives et très contrastées apposées sur des formes toutes en courbes sinueuses, qu'elles soient figuratives ou abstraites. Ces courbes se retrouvent jusque dans les polices

5 [s. n.], « The Hippies », *Time Magazine*, 7 juillet 1967, en ligne (version archivée du 24 février 2011), URL : <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.time.com%2Ftime%2Fprintout%2F0%2C8816%2C899555%2C00.html#federacion=archive.wikiwix.com&tab=url>, consulté le 23 mars 2023.

6 *Ibid.*

7 Bernard Aaronson et Humphrey Osmond, *Psychedelics: The Uses And Implications Of Psychedelic Drugs*, New York : Anchor Books, 1970, p. 398.

8 La psyché est définie en psychologie comme l'ensemble des aspects conscients et inconscients du comportement individuel, par opposition à ce qui est purement organique (CNRTL).

9 William Blake, *The Doors Of Perception*, Londres : Chatto & Windus, 1954.

10 David S. Rubin (dir.), *Psychedelics: Optical And Visionary Art Since The 1960s*, Cambridge : MIT Press, 2010.

d'écriture créées par les artistes, parfois volontairement à la limite de l'illisible¹¹. De fait, les affiches psychédéliques étaient conçues pour attirer l'œil, mais il fallait prendre le temps de les déchiffrer ; ainsi seuls les « initiés » pouvaient connaître la date et le lieu du concert¹². Certains artistes comme Alton Kelley ou Victor Moscoso utilisaient fréquemment le procédé du collage : ils utilisaient des photographies préexistantes, souvent dans un but de détournement. Leurs œuvres s'inspirent en outre fréquemment de l'Art nouveau et de l'art optique (ou *Op Art*, art se basant sur la faillibilité de l'œil humain pour produire des illusions visuelles). On retrouve par ailleurs certains de ces éléments esthétiques (couleurs criardes, motifs floraux) jusque dans les tenues vestimentaires des hippies.

De 1965 à 1966, les « *acid tests* » organisés par Ken Kesey (écrivain américain, connu pour son roman *Vol au-dessus d'un nid de coucou* paru en 1962) sont considérés comme initiateurs du mouvement psychédélique¹³. L'auteur, après avoir expérimenté les effets encore méconnus du LSD, souhaite faire connaître cette drogue qui selon lui permettrait à l'Homme d'« étendre son champ de conscience ». Avec son groupe communautaire semi-nomade appelé les Merry Pranksters (« joyeux lurons » en français) il crée à cette époque dans toute la région de la baie de San Francisco plusieurs de ces événements nocturnes. Il s'agit en quelque sorte de spectacles « son et lumière » avec lumières noires et peintures fluorescentes, durant lesquels il est possible de consommer du LSD tout en écoutant jouer des groupes de musique locaux, comme The Grateful Dead qui est fréquemment invité. En octobre 1966 le LSD devient illégal en Californie, ce qui met fin à cette série d'évènements festifs.

Le rock psychédélique, sous-genre du rock baigné dans cette culture psychédélique, se développe principalement à San Francisco et à Londres à partir de 1965. Malgré la distance séparant les deux villes, les développements culturels et sociaux semblent avoir autant touché les groupes de musique anglais qu'américains, ainsi que la jeunesse qui les écoute. Un mode de vie « alternatif » se développe autour de l'amour (avec des slogans comme « *flower power* » ou « *peace and love* ») et de la consommation de drogues dans un but d'« expansion de la conscience¹⁴ ». Le rock psychédélique est ainsi appelé parfois « acid rock », en référence

11 cf. annexe 3, dans laquelle se trouve divers exemples d'affiches et de pochettes d'albums de rock psychédélique puis de rock progressif.

12 Albert Hollenstein. « Graphies : la typographie psychédélique », *Les Cahiers de la publicité*, n° 21, 1968, en ligne, URL : https://www.persee.fr/doc/colan_1268-7251_1968_num_21_1_5093, consulté le 23 mars 2023.

13 Jacob A. Cohen, « Psychedelic Rock », *Grove Music Online*, en ligne, URL : <https://www-oxfordmusiconline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002267498>, consulté le 23 mars 2023.

14 *Ibid.*

au LSD (ou acide lysergique diéthylamide) consommé par bon nombre de ses musiciens – bien qu’avec le temps la consommation de psychotropes devienne moins fréquente¹⁵.

À Londres, l’UFO Club découvre, toujours en 1965, des groupes comme Pink Floyd ou Soft Machine qui deviendront des grands noms du rock psychédélique puis progressif. L’UFO Club est une salle de concerts emblématique de la contre-culture *underground* de la capitale anglaise. Les concerts y sont accompagnés de jeux de lumière expérimentaux et parfois de danses ou de projections de films d’avant-garde. Simultanément, aux États-Unis, des groupes comme Jefferson Airplane, Big Brother And The Holding Company (avec Janis Joplin) ou Quicksilver Messenger Service émergent et se font rapidement un nom.

Stylistiquement, le rock psychédélique est influencé à la fois par le rhythm’n’blues, la country, le rock et la musique folk des années 1960. Mais ces groupes d’un rock nouveau s’inspirent aussi des improvisations collectives du jazz : le free jazz de Sun Ra ou John Coltrane et son album *A Love Supreme* sorti en 1965, sont souvent cités comme référence. De même, l’approche bruitiste de compositeurs d’avant-garde comme Karlheinz Stockhausen (et ses expérimentations en musique électroacoustique et en spatialisation du son) ont un impact direct sur la musique de groupes comme Can, The Grateful Dead ou Jefferson Airplane (dont certains musiciens étaient parmi ses élèves). Ainsi, dans la technique musicale, l’influence psychédélique se manifeste par de nouvelles techniques d’enregistrement et l’usage d’effets sonores particuliers. Ces effets peuvent être produits en direct (ou *live*), par exemple par l’usage de pédales d’effet pour les guitares électriques (fuzz, wah-wah, phaser, écho, tremolo...), ou alors en post-production, c’est-à-dire lors du mixage d’un enregistrement sonore. La musique des groupes psychédéliques est donc pensée pour sonner différemment du reste de la musique pop. La forme chanson se voit déformée, tout autant que les timbres des différents instruments convoqués. Nous pouvons prendre comme exemple des morceaux comme « Viola Lee Blues » des Grateful Dead¹⁶, conçu à partir d’une simple grille de blues mais possédant des parties instrumentales improvisées très étendues, prolongeant le morceau au-delà des dix minutes. Du côté des timbres très diversifiés, nous pouvons citer Jimi Hendrix et son utilisation de pédales fuzz et wah-wah (sur « Purple Haze¹⁷ » par exemple). Les modifications du son se retrouvent aussi

15 Jacob A. Cohen, « Psychedelic Rock », *Grove Music Online*, en ligne, URL : <https://www-oxfordmusiconline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002267498>, consulté le 23 mars 2023.

16 The Grateful Dead, *The Grateful Dead*, 33t, Warner Bros. Records, 1967.

17 The Jimi Hendrix Experience, *Are You Experienced?*, 33t, Reprise Records, 1967.

dans des morceaux des Beatles comme « Tomorrow Never Knows » (1966). Le groupe y utilise entre autres des boucles sonores accélérées et/ou renversées de guitare mais aussi de rires ou de cris¹⁸. Les Pink Floyd, sur « Astronomy Domine¹⁹ » (1967) utilisent quant à eux un orgue avec des haut-parleurs rotatifs pour créer un effet de son « tourbillonnant ». De plus, des instruments parfois très originaux font des apparitions sur certains titres, comme le thérémine. Il s'agit alors d'un des premiers instruments électroniques, composé d'un boîtier et de deux antennes entre lesquelles l'instrumentiste place ses mains pour agir sur la hauteur ou le volume de l'onde sonore, sans même toucher l'instrument. Plusieurs groupes de cette période en font usage ponctuellement : les Beach Boys sur « Good Vibrations » (1966), les Rolling Stones dans « 2000 Lights Years From Home²⁰ » (1967) et même Led Zeppelin sur le pont de « Whole Lotta Love²¹ » (1969).

Mais les compositions se trouvent aussi influencées par les cultures orientales et notamment certains éléments de musique classique indienne. Par exemple, certaines parties de morceaux improvisés s'inspirent du *râga* indien, forme musicale dans laquelle un musicien expose ce que l'on peut considérer comme un thème puis des variations, par-dessus un bourdon harmonique joué généralement par un *tampura* (grand luth au timbre très particulier)²². Des instruments indiens peuvent également s'ajouter à l'instrumentarium des groupes de rock psychédélique. Le sitar (instrument à cordes pincées typique de l'Inde du Nord) en particulier est popularisé par des musiciens comme Brian Jones des Rolling Stones ou George Harrison des Beatles – ce dernier est d'ailleurs à partir de 1966 élève du compositeur et sitariste indien Ravi Shankar. Des titres comme « Paint It Black²³ » (1966) ou « With You Without You²⁴ » (1967) inscrivent définitivement l'instrument dans la musique pop psychédélique des années 1960.

Les textes des chansons de rock psychédélique font souvent – et plus ou moins directement – l'apologie des drogues récréatives consommées par les musiciens. Les sensations, visions et autres hallucinations dont l'un ou l'autre a fait l'expérience y sont décrites à travers des paroles surréalistes ou à double-sens, parfois avec des parties improvisées entre le parler et le chant. « White Rabbit » (1967) de Jefferson Airplane est un morceau emblématique du genre, avec ses paroles faisant référence aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles* de

18 The Beatles, *Revolver*, 33t, Parlophone, 1966.

19 Pink Floyd, *The Piper At The Gates Of Dawn*, 33t, Columbia, 1967.

20 The Rolling Stones, *Their Satanic Majesties Request*, 33t, Decca, 1967.

21 Led Zeppelin, *Led Zeppelin II*, 33t, Atlantic, 1969.

22 Patrick Moutal, *Hindustani Raga Sangita – Mécanismes de base de la musique classique du nord de l'Inde*, 2^e éd., Monaco : Patrick Moutal Éditeur, 2012.

23 The Rolling Stones, *Aftermath*, 33t, London Records, 1966.

24 The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 33t, Parlophone, 1967.

Lewis Carroll, comparées aux effets hallucinogènes du LSD²⁵. Le morceau « The End²⁶ » (1967) des Doors compte, lui, une large portion de paroles que Jim Morrison improvisait en concert, parfois sous acide, prolongeant ainsi le morceau au-delà des dix minutes.

En 1967, plusieurs festivals se déroulent à San Francisco, faisant de la ville le centre de la scène psychédélique. On compte parmi ces événements importants de la période hippie le Human Be-In (14 janvier 1967), journée de concerts gratuits au Golden Gate Park de San Francisco, durant laquelle du LSD était distribué tout aussi gratuitement au public. Les valeurs défendues par ses acteurs et organisateurs sont celles de la décentralisation culturelle et politique (dans un contexte de développement de la Nouvelle Gauche), ainsi que la vie en communauté, la conscience écologique et la recherche d'un « état de conscience supérieur ». Le Human Be-In fait office d'introduction à l'été 1967, le « Summer Of Love » (ou « Été de l'amour » en français), durant lequel une mutation va définitivement s'opérer dans de nombreux domaines artistiques et en particulier celui de la musique pop. Les différents événements qui se tiennent durant cet été font connaître la contre-culture hippie à travers le monde. Le Festival international de musique pop de Monterey, qui se tient du 16 au 18 juin 1967 à Monterey en Californie, réunit plusieurs dizaines de milliers de personnes pour des concerts gratuits en plein air de groupes devenus emblématiques du rock psychédélique. On y retrouve entre autres les Who, The Jimi Hendrix Experience, The Mamas & The Papas, Janis Joplin ou encore Jefferson Airplane, mais aussi des artistes plus ou moins étrangers à la sphère rock comme Ravi Shankar ou Otis Redding. La chanson « San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair)²⁷ », écrite par John Phillips et interprétée par Scott McKenzie, sortie au mois de mai, fait la promotion du festival. Ce dernier servira d'exemple à celui de Woodstock, autre rassemblement emblématique de la culture hippie qui aura lieu dans le hameau de Bethel (État de New York) du 15 au 18 août 1969²⁸.

Cependant, il existe à la même époque d'autres scènes locales aux États-Unis, dans des villes comme Los Angeles, New York ou Austin (Texas). Dans le même temps, des groupes de rock psychédélique se font un nom à travers le monde, comme Os Mutantes au Brésil ou Can en Allemagne²⁹.

25 Jefferson Airplane, *Surrealistic Pillow*, 33t, RCA Victor, 1967.

26 The Doors, *The Doors*, 33t, Elektra, 1967.

27 Scott McKenzie, *San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair)*, 45t, Ode Records, 1967.

28 Gene Anthony, *The Summer Of Love. Haight-Ashbury At Its Highest*, San Francisco : Last Gasp Of San Francisco, 1980, en ligne (version archivée le 6 juin 2007), URL : https://web.archive.org/web/20070606015037/http://www.ewid.org/library/books_online/summer_of_love.pdf, consulté le 25/03/2023.

ROCK PROTO-PROGRESSIF

Le rock proto-progressif, souvent abrégé en proto-prog³⁰ désigne un style de rock apparu dans la continuité du rock psychédélique, au cours des années 1960, et constituant une première vague d'œuvres et d'artistes précurseurs du rock progressif³¹. La terminologie de l'époque n'étant pas fixée, les premiers articles à traiter de cette musique parlent en premier lieu de « pop progressive³² » ou de « *serious pop*³³ » – c'est-à-dire une musique qui expérimente et tente d'aller au-delà des conventions de la musique pop. Parmi les premiers albums à être qualifiés (avec plus ou moins de discernement) de « progressifs » par la presse, se trouvent *Fresh Cream* de Cream, le premier album de l'Incredible String Band, *Freak Out!* des Mothers Of Invention et *Pet Sounds* des Beach Boys (sortis tour à tour en 1966), puis *Da Capo* de Love, *Are You Experienced?* du Jimi Hendrix Experience et *Sgt. Pepper* des Beatles (tous de 1967).

Les musiciens à l'origine de ce style musical nouveau sont principalement influencés par la musique savante contemporaine ou classique, ainsi que par d'autres genres musicaux (folk, world...) en plus du rock « traditionnel ». Leurs compositions sont généralement plus longues et plus complexes que les chansons pop auxquelles le public est habitué. Sur disque, certaines chansons sont interconnectées au lieu d'être séparées par un silence. Cela donne lieu à des suites musicales constituées de plusieurs morceaux liés les uns aux autres, aussi appelés des *medleys* (ou « pots-pourris » en français, plus rarement utilisé). Parmi les premiers groupes à expérimenter ainsi – et dont le travail servira d'exemple au rock progressif dès la fin de la décennie 1960 – on compte les Beach Boys et les Beatles, The Doors, The Grateful Dead, Pink Floyd, The Pretty Things, The Zombies ou encore The Byrds. Les auteurs et académiciens Paul Hegarty et Martin Halliwell considèrent ces groupes comme les initiateurs de développements essentiels du rock progressif³⁴, autrement dit des précurseurs du genre. D'autres auteurs comme Doyle Greene incluent Frank Zappa, Soft Machine ou The United

29 Eugène Lledo, « Rock psychédélique ou acid rock », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, URL : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/rock-psychedelique-acid-rock>, consulté le 23 mars 2023.

30 Edward Macan, *Endless Enigma: A Musical Biography Of Emerson, Lake And Palmer*, Chicago : Open Court, 2006, p. 23.

31 Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, New York & London : Routledge, 2002, p. 84.

32 Paul Hegarty, Martin Halliwell, *Beyond And Before. Progressive Rock Since The 1960s*, New York & London : The Continuum International Publishing Group, 2011, p. 11.

33 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, *op. cit.*, p. 27.

34 Paul Hegarty, Martin Halliwell, *op. cit.*, p. 11.

States Of America, auxquels Edward Macan et Aymeric Leroy³⁵ ajoutent The Nice et The Moody Blues³⁶.

Les albums *Pet Sounds*³⁷ (1966) des Beach Boys et *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*³⁸ (1967) des Beatles sont considérés comme initiateurs du rock progressif. En effet, les différentes expérimentations sonores, la diversité des timbres (et l'usage d'instruments étrangers à la sphère « rock »), l'éclectisme des thèmes abordés, l'influence de la musique classique ou encore les structures innovantes de certains morceaux sont autant d'éléments qui font d'eux des sources d'inspiration majeures pour les groupes de rock progressif dès la fin des années 1960³⁹. Ce n'est qu'après la sortie de *In The Court Of The Crimson King* (1969) de King Crimson, considéré par nombre de musicologues comme le véritable acte de naissance du rock progressif⁴⁰, que s'opère une rupture entre rock prog et proto-prog : le proto-prog, plus expérimental que le rock psychédélique, reste toutefois attaché à celui-ci, là où le rock progressif rejette consciemment le psychédélicisme⁴¹.

Dès 1965, le mouvement hippie et son rock psychédélique sont florissants ; les expérimentations sonores rendues possibles en studio ainsi que l'incorporation d'éléments de musique classique orientale ou occidentale dans la musique rock annoncent le début de l'ère « proto-progressive »⁴². En 1966 sortent *Pet Sounds* des Beach Boys, *Revolver*⁴³ des Beatles et *Freak Out!*⁴⁴ des Mothers Of Invention. Ces trois albums font entendre une musique inédite à plusieurs égards : le langage et la syntaxe harmoniques de certains titres sont nettement plus développés en comparaison de chansons rock « classiques » ; les arrangements se complexifient également ; les nouvelles possibilités techniques du studio d'enregistrement (comme l'enregistreur multi-pistes) sont autant que possible exploitées⁴⁵ et les thèmes convoqués dans les textes sont plus diversifiés. On retrouve un quatuor à cordes dans « Eleonor Rigby » des Beatles ; « Tomorrow Never Knows », déjà cité plus tôt, fait entendre une superposition de pistes ralenties ou passées à l'envers. De nombreux groupes s'essayent à ces différentes expérimentations, rendues possibles par un contexte économique favorable : les Trente Glorieuses

35 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 12-35.

36 Kevin Holm-Hudson, *op. cit.*, p. 84.

37 The Beach Boys, *Pet Sounds*, 33t, Capitol Records, 1966.

38 The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 33t, Parlophone, 1967.

39 Edward Macan, *Rocking The Classics*, New York–Oxford : Oxford University Press, 1997, p. 15.

40 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, *op. cit.*, p. 33.

41 Edward Macan, *Endless Enigma: A Musical Biography Of Emerson, Lake And Palmer*, *op. cit.*, p. 23.

42 Alain Pire, *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, Rosières-en-Haye : Camion Blanc, 2011, p. 66.

43 The Beatles, *Revolver*, 33t, Parlophone, 1966.

44 The Mothers Of Invention, *Freak Out!*, 33 t, Verve Records, 1966.

45 Matthieu Thibault, « L'utilisation du studio d'enregistrement dans *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* », *Volume !*, 2016, vol. 12, n° 2, p. 132.

permettent effectivement aux maisons de disques anglo-américaines de ne pas forcément réclamer de retour sur investissement à leurs groupes⁴⁶.

Alain Pire, auteur d'*Anthropologie du rock psychédélique anglais*, nous aide à faire la distinction entre rock psychédélique et progressif⁴⁷, puisque la presse musicale de l'époque utilisait l'expression de « musique progressive » à tort et à travers, dès lors qu'un disque sortait un peu de l'ordinaire. Le terme étant à la mode, il ne permet pas encore d'identifier de réels groupes de rock dit « progressif ». Pire définit – comme nous l'avons vu plus tôt – l'esthétique psychédélique comme influencée par l'expérience de drogues psychotropes, là où le rock progressif ne place plus cette consommation au centre de la création artistique. De plus, le rock psychédélique diffère esthétiquement du rock progressif d'un point de vue structurel. On distingue deux « branches » de psychédélimisme en musique⁴⁸ : le psychédélimisme de *live* et le psychédélimisme de studio. Le premier s'inspire très largement du blues dans sa structure et met l'accent sur l'improvisation. Les parties improvisées peuvent mettre en valeur un musicien soliste, tel un Eric Clapton chez les Yardbirds, ou l'ensemble du groupe, comme c'est le cas lors des premiers concerts de Pink Floyd. Les morceaux se prolongent *ad libitum* sur des ostinatos, ou des séquences musicales plus longues répétées en boucle pour permettre au(x) soliste(s) d'improviser. La musique n'avance pas – ne « progresse » pas, pourrait-on dire –, dans la mesure où les musiciens cherchent à créer un « temps vertical⁴⁹ », c'est-à-dire une musique qui s'inscrit dans « un “présent” potentiellement infini, toutefois ressenti comme un instant⁵⁰ ». D'autres groupes, constituant la seconde branche (celle du psychédélimisme de studio), se plaisent davantage à expérimenter autour des nouvelles possibilités d'enregistrement qu'offre le multi-pistes ou à travailler le son en studio et jouer avec différents types d'effets. Parmi ces effets se trouvent entre autres la distorsion de la voix ou des instruments, l'*overdubbing* (enregistrer plusieurs fois une même partie pour lui donner plus de densité), l'accélération ou ralentissement de la vitesse de certaines pistes... Et finalement tout autre effet pouvant donner un aspect étrange à un morceau. Les Beach Boys, les Beatles et Frank Zappa en sont friands. La longueur des morceaux de ces groupes-là ne s'étend que rarement au-delà des quatre ou cinq minutes, à l'inverse du psychédélimisme de *live*. Le point commun de ces deux branches est que les musiciens « composent » en temps réel, c'est-à-dire qu'ils trouvent des idées en manipulant soit leurs instruments, soit la console de mixage. En

46 Alain Pire, *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, *op. cit.*, p. 66.

47 *Ibid.*, p. 68-70.

48 *Ibid.*, p. 95.

49 Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text*, *op. cit.*, p. 98.

50 « A potentially infinite “now” that nonetheless feels like an instant ». *Ibid.*, p. 99.

théorie le rock progressif s'écarte de ces pratiques puisque la composition se déroule généralement au préalable. L'interprétation est une seconde étape, là où pour le rock psychédélique composition et interprétation se mêlent⁵¹. Edward Macan considère que le rock « proto-progressif » (dont il est à l'origine de l'appellation) naît à partir de ce moment⁵².

Dès cette période, de nouvelles formes musicales voient le jour – et plus particulièrement l'album-concept (ou *concept-album* en anglais, les deux expressions étant autant employées l'une que l'autre) et l'opéra-rock. Jusqu'ici les 33 tours, pouvant contenir une quarantaine de minutes de musique, servaient simplement à rassembler en un disque plusieurs 45 tours précédemment publiés, à succès ou non⁵³. L'industrie du disque, dans l'optique de faire passer les morceaux à la radio et de vendre des *singles*, avait convenu d'un format limitant la durée de tous les titres à trois minutes maximum. Seulement, certains groupes en ayant assez de cette pression commerciale commencent à imaginer leurs albums (33 tours) comme des cycles de chansons basées sur un thème commun ou racontant une histoire⁵⁴. Il pouvait s'agir d'une thématique littéraire, mais aussi de thèmes musicaux repris et développés d'un morceau à l'autre⁵⁵. Martina Elicker fait remonter les origines du *concept-album* à la musique country et notamment certains disques de Johnny Cash⁵⁶, tel *Blood, Sweat And Tears* (1963). Cependant, dans le domaine du rock, elle cite comme beaucoup d'autres musicologues *Sgt. Pepper's* des Beatles comme premier album-concept, bien que certains universitaires comme Christophe Pirenne remettent en cause cette estimation en démontrant que le groupe n'avait pas conçu son disque dans cette optique⁵⁷. *Days Of Future Passed* des Moody Blues, qui nous fait suivre une journée de la vie d'un homme, paraît plus convaincant⁵⁸. L'année suivante sort *S.F. Sorrow* des Pretty Things, autre album-concept considéré pour sa part comme le premier opéra-rock⁵⁹, autrement dit un album-concept dont l'intrigue consiste en un drame se focalisant sur « les désillusions de la jeunesse et de son rejet

51 Alain Pire, *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, op. cit., p. 68.

52 Edward Macan, *Rocking The Classics*, op. cit., p. 22.

53 Jérôme Melançon, Alexander Carpenter, « Is Progressive Rock Progressive? Yes And Pink Floyd As Counterpoint To Adorno », *Rock Music Studies*, 2015, vol. 2, n° 2, p. 140.

54 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, op. cit., p. 267.

55 Martina Elicker, « Concept Albums: Song Cycles In Popular Music. », in *Essays On The Song Cycle And On Defining The Field*, Walter Bernhart et Werner Wolf (dir.), Amsterdam-Atlanta : Rodopi B.V., n° 3, 2001, p. 228.

56 *Ibid.*

57 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, op. cit., p. 71.

58 *Ibid.*, p. 108.

59 Martina Elicker, « Rock Opera – Opera On The Rocks? », in *Essays In Honor Of Steven Paul Scher And On Cultural Identity And The Musical Stage*, Walter Bernhart et Werner Wolf (dir.), Amsterdam-Atlanta : Rodopi B.V., n° 3, 2002, p. 310.

par ses aînés⁶⁰ ». Sortent par la suite *Tommy*⁶¹ des Who et *Arthur*⁶² des Kinks, puis bien plus tard *The Wall*⁶³ de Pink Floyd. Un opéra-rock, à ne pas confondre avec une comédie musicale – dont la musique est écrite par un compositeur en amont et où plusieurs interprètes participent à l'intrigue – est composé et interprété par le chanteur seul (pouvant alors interpréter des personnages différents). L'opéra-rock est dans ce cas comparable au cycle de lieder⁶⁴.

À partir de *Days Of Future Passed* – sur lequel groupe et orchestre se répondent –, les références à la musique classique se multiplient chez les groupes de rock. The Nice cite par exemple directement Sibelius et son « Intermezzo » issu de *Suite de Karelia*⁶⁵ tandis que Jethro Tull se base sur le thème très connu de la suite BWV 996 pour luth de Bach dans « Bourée »⁶⁶. Deep Purple sort pour sa part en 1969 son *Concerto For A Group And Orchestra*⁶⁷ en collaboration avec le Royal Philharmonic Orchestra ; il s'agit du premier disque sur lequel orchestre et groupe de rock jouent réellement ensemble et sans que l'un ne domine l'autre.

La période psychédélique prend peu à peu fin à l'été 1968⁶⁸ – alors qu'ont eu lieu les mouvements sociaux de Mai 68 en France – et laisse la place à un rock plus réfléchi qui deviendra le rock progressif : les groupes psychédéliques majeurs perdent de leur créativité et certains chanteurs emblématiques décèdent à l'aube des années 1970 du fait de leur vie encline à la débauche (Janis Joplin, Jimi Hendrix...). Le rock proto-progressif, pour sa part, désigne une période de transition entre musique psychédélique de studio et rock progressif. Ce dernier conservera principalement de cette période l'attention accordée à la technique instrumentale et aux nouveautés technologiques.

60 Guillaume Ternoy, *Ayreon et le metal progressif : constitution d'un imaginaire et d'un style musical personnels*, mémoire de master, dir. Hervé Lacombe, Université Rennes 2, 2021, p. 25.

61 The Who, *Tommy*, 33t, Track Record, 1969.

62 The Kinks, *Arthur (Or The Decline And Fall Of The British Empire)*, 33t, Rye Records, 1969.

63 Pink Floyd, *The Wall*, 33t, Harvest, 1979.

64 Edward Macan, *Rocking The Classics*, op. cit., p. 41.

65 The Nice, *Ars Longa Vita Brevis*, 33t, Immediate, 1968.

66 Jethro Tull, *Stand Up*, 33t, Island, 1969. Le titre « Bourée » fait selon toute vraisemblance référence à la forme musicale du même nom, mais a mal été orthographié (il lui manque un « r »).

67 Deep Purple, *Concerto For Group And Orchestra*, 33t, Royal Albert Hall, Harvest, 1969.

68 Alain Pire, *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, op. cit., p. 77.

Chapitre 6 – Le rock progressif anglais

Le rock progressif est un sous-genre de musique rock apparu à la fin des années 1960 au Royaume-Uni. Il s'est développé à partir du rock psychédélique issu des États-Unis et de Grande-Bretagne, conservant de celui-ci le goût pour l'expérimentation tout en cherchant à donner plus de crédibilité artistique à la musique rock. On le définit principalement comme un genre réunissant des éléments de musiques actuelles amplifiées et puisant largement son inspiration dans les musiques savantes et/ou traditionnelles¹. Les groupes de rock progressif accordent également une grande attention aux textes de leurs chansons ainsi qu'à leur identité visuelle (pochettes d'albums, décors scéniques)². Au sein des musiques populaires amplifiées, le rock prog possède une place particulière. Il prend sa source dans le rock, musique issue des classes populaires anglo-américaines, mais opère ce que l'on peut considérer comme une gentrification de ce même genre. Ses musiciens, dans la volonté de créer un rock d'identité européenne et se rapprochant de la musique savante – par opposition au rock américain influencé principalement par le blues et la country –, y incorporent une culture artistique jusqu'ici absente des musiques populaires.

Le musicologue Christophe Pirenne, dans son ouvrage *Le rock progressif anglais*, met particulièrement l'accent sur la complexité à définir les frontières du genre. Il est possible de penser qu'il y a pratiquement autant de formes différentes de rock prog qu'il y a de groupes à s'en revendiquer ou auxquels cette étiquette est attribuée, si l'on se base sur les sources historiques. Pirenne y voit ainsi une « expression musicale hybride, aux frontières floues, perméables et mouvantes³ » plutôt qu'un genre fixe. Le rock progressif ne possédant pas de définition condensée et approuvée par tous ses théoriciens, nous tenterons simplement d'en retracer succinctement l'histoire jusqu'aux abords des années 1980.

Il existe une frontière difficile à définir entre l'étiquette « rock progressif » et celle d'« art rock » – les deux étant souvent utilisées de façon interchangeable. L'art rock est lui aussi considéré comme un sous-genre du rock, apparu à la fin des années 1960 et s'inspirant de la musique savante (appelée *classical music* mais aussi *art music* en anglais). D'après le

1 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 50-55.

2 Guillaume Ternoy, *Ayreon et le metal progressif : constitution d'un imaginaire et d'un style musical personnels*, mémoire de master, dir. Hervé Lacombe, Université Rennes 2, 2021, p. 12-13.

3 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, *op. cit.*, p. 50.

dictionnaire *Merriam-Webster*, sa première utilisation remonterait à 1968⁴. Comme le rock prog, il désigne une musique rock essayant de s'affranchir des limites de la musique pop par le biais de diverses expérimentations, tirant son influence de la musique classique ou d'avant-garde (c'est-à-dire expérimentale), des musiques psychédélices, pop, folk, puis plus tard du jazz. À la différence de la plupart des musiques populaires de l'époque, celles qualifiées d'art rock sont davantage écrites pour susciter l'écoute et la contemplation plutôt que pour faire danser⁵. D'après le site Allmusic.com, le rock progressif se différencierait de l'art rock par une approche plus mélodique, littéraire et orientée vers la technique instrumentale classique⁶. L'art rock, pour sa part, serait plus orienté vers l'expérimentation, l'avant-garde et la recherche de nouvelles textures sonores. Cependant, l'expression « art rock » a été utilisée à la fois pour décrire la production de groupes de rock progressif (King Crimson, Emerson Lake & Palmer) et la production de groupes rejetant simplement le psychédélisme et les valeurs hippies en faveur d'un certain modernisme (The Velvet Underground, David Bowie). Les groupes précurseurs comme les Beatles, les Beach Boys et Frank Zappa et ses Mothers Of Invention sont également parmi les premiers dont la musique a été qualifiée d'art rock⁷. Ainsi, puisqu'une distinction claire et nette entre les appellations « art rock » et « rock progressif » ne peut être établie, nous nous contenterons par la suite d'employer uniquement celle de « rock progressif ».

À partir de l'apparition du mouvement psychédélique en 1965 en Angleterre, les universités se mettent à organiser des concerts mettant en valeur des groupes émergents⁸. Ainsi, le rock jusqu'ici principalement joué et écouté par la jeunesse des classes populaires parvient à captiver les classes plus élevées qui se l'approprient et y importent leur culture et leur philosophie⁹. Autour de la capitale, ce sont les *garden cities* issues de l'étalement urbain de la région du Grand Londres qui profitent aux groupes locaux. Ces « cités-jardin », construites après la Seconde Guerre Mondiale à une certaine distance du centre culturel de Londres, possèdent leurs propres réseaux de diffusion culturelle (notamment dans le domaine musical)¹⁰. Au sein de la capitale, ce sont les clubs qui permettent à des groupes comme Pink Floyd,

4 [s. n.], « Art rock », *Merriam-Webster Online Dictionary*, en ligne, URL : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/art-rock>, consulté le 26 mars 2023.

5 [s. n.], « Art rock », *Encyclopædia Britannica*, en ligne, URL : <https://www.britannica.com/art/art-rock>, consulté le 26 mars 2023.

6 [s. n.], « Prog-rock », *Allmusic*, en ligne, URL : <https://www.allmusic.com/subgenre/rock-ma0000002798>, consulté le 26 mars 2023.

7 *Ibid.*

8 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, *op. cit.*, p. 236.

9 *Ibid.*, p. 247.

10 *Ibid.*, p. 232.

Soft Machine, Jethro Tull ou Procol Harum de se faire connaître. Nous avons déjà cité l'UFO Club comme lieu majeur de diffusion de groupes psychédéliques puis progressifs, mais parmi les plus fréquentés se trouvent également le Marquee Club et le Middle Earth où se produisent entre autres Yes, King Crimson ou encore The Pretty Things¹¹. Le public de l'époque étant très réceptif aux expérimentations et nouvelles sonorités proposées par ces groupes¹², ces derniers acquièrent rapidement de l'expérience scénique en plus d'un savoir-faire musical aussi bien technique que théorique. La BBC, dès la fin des années 1960, permet à ces mêmes artistes de jouer lors d'émissions diffusées en direct¹³. Simultanément, les maisons de disques remarquent la présence d'un public de plus en plus important pour ces groupes expérimentaux, ce qui les convainc de se créer chacune un répertoire dédié aux artistes « progressifs ». Ainsi sont créés tour à tour plusieurs labels spécialisés : Harvest (filiale d'EMI), Vertigo (Philips), ou encore Deram (Decca)¹⁴. Virgin Records, fondé en 1972, se spécialise dans la distribution de ce type de musique (le premier disque sorti sur le label n'est autre que *Tubular Bells* de Mike Oldfield). Les labels indépendants fleurissent dans le sillage de ceux-ci : Transatlantic, Charisma ou Island signent certains des plus grands noms du rock progressif, en leur permettant une meilleure rémunération.

Entre 1966 et 1967, le rock progressif est encore en pleine gestation : des groupes comme Jethro Tull¹⁵, Soft Machine¹⁶ ou Caravan¹⁷ se forment et donnent leurs premiers concerts avant de sortir leur premier disque en 1968. On observe déjà une large variété d'influences musicales chez ces musiciens de plus en plus virtuoses. À partir de 1969, bon nombre de futurs groupes majeurs sortent leur premier 33 tours, parmi lesquels nous pouvons citer Genesis¹⁸, King Crimson¹⁹, Renaissance²⁰, Van der Graaf Generator²¹ et Yes²². Si cette série de premiers disques ne présente pas encore toutes les qualités pour lesquelles ces groupes seront acclamés la décennie suivante, ils témoignent tout de même d'un renouvellement du langage et de la forme rock par des emprunts à la musique savante ou au jazz, mêlés à des éléments de folk ou de blues. Le premier album de King Crimson, *In The Court*

11 Edward Macan, *Rocking The Classics*, op. cit., p. 145.

12 Aymeric Leroy, *Pink Floyd : plongée dans l'œuvre d'un groupe paradoxal*, Marseille : Le mot et le reste, 2009, p. 25.

13 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, op. cit., p. 49.

14 Christophe Pirene, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, op. cit., p. 263.

15 Jethro Tull, *This Was*, 33t, Island, 1968.

16 Soft Machine, *The Soft Machine*, 33t, Probe, 1968.

17 Caravan, *Caravan*, 33t, Decca, 1968.

18 Genesis, *From Genesis To Revelation*, 33t, Decca, 1969.

19 King Crimson, *In The Court Of The Crimson King*, 33t, Island, 1969.

20 Renaissance, *Renaissance*, 33t, Island, 1969.

21 Van der Graaf Generator, *The Aerosol Grey Machine*, 33t, Mercury, 1969.

22 Yes, *Yes*, 33t, Atlantic, 1969.

Of The Crimson King, est généralement considéré comme le premier disque à véritablement définir les codes du rock progressif. L'intégration d'instruments comme le saxophone, la clarinette ou le mellotron, l'utilisation avancée des techniques de studio (comme la saturation de la voix ou du saxophone), ou l'alternance entre morceaux énergiques à la limite du hard rock et ballades calmes voire planantes, sont autant de caractéristiques qui deviendront des stéréotypes du genre. D'un point de vue structurel, certains morceaux de l'album retiennent particulièrement l'attention : « 21st Century Schizoid Man (Including "Mirrors") » est analysé par Christophe Pirene comme « une forme en arche de formes en arche²³ », ce qui ne s'était jamais vu auparavant dans le domaine des musiques populaires. L'album est par ailleurs l'un des premiers à utiliser une illustration de nature surréaliste pour sa pochette²⁴, ce qui définira également pour partie les codes visuels du genre. En 1970 de nombreux autres groupes majeurs sortent leur premier disque : Curved Air²⁵, Egg²⁶, Emerson, Lake & Palmer (ELP)²⁷, Gentle Giant²⁸, etc.

Il est étonnant de noter que chaque formation possède déjà sa propre identité, son propre « son » et des influences toutes personnelles. Mais malgré ces différences notoires, il est tout de même possible de faire la distinction entre deux écoles : l'une issue de Londres et l'autre de Canterbury.

La première puise son inspiration dans l'esthétique générale de la musique classique – c'est-à-dire sans réelle distinction entre un compositeur et un autre²⁹. Les musiciens citent parfois directement une œuvre préexistante : ELP adapte par exemple *Pictures At An Exhibition* de Moussorgski³⁰. Autrement, l'influence de la musique savante se remarque par l'utilisation de formes complexes, comme la forme sonate qu'Edward Macan identifie chez certaines compositions de Genesis ou Yes³¹. Se retrouvent également des techniques de composition pointues comme la bitonalité dans *Tarkus*³² de ELP, les madrigalises³³ et le

23 Christophe Pirene, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, op. cit., p. 297. La forme en arche est une forme musicale basée sur la répétition dans un ordre inversé de plusieurs sections, de façon à produire une certaine symétrie.

24 cf. annexe 3.

25 Curved Air, *Air Conditioning*, 33t, Warner Bros. Records, 1970.

26 Egg, *Egg*, 33t, Deram, 1970.

27 Emerson, Lake & Palmer, *Emerson, Lake & Palmer*, 33t, Island, 1970.

28 Gentle Giant, *Gentle Giant*, 33t, Vertigo, 1970.

29 John Covach, « Progressive Rock – Close To The Edge And The Boundaries Of Styles », in Covach & G.M. Boone's éd., *Understanding Rock: Essays In Musical Analysis*, Oxford : Oxford University Press, 1997.

30 Emerson, Lake & Palmer, *Pictures At An Exhibition*, 33t, Island, 1971.

31 Edward Macan, *Rocking The Classics*, op. cit., p. 109.

32 Emerson, Lake & Palmer, *Tarkus*, 33t, Island, 1971.

33 Robert Sivy, « Interwoven Patterns And Mutual Misunderstanding: Binding R.D. Laing's Psychology With Gentle Giant's "Knots" », in Gonin éd., *Prog Rock In Europe: Overview Of A Persistent Musical Style*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2016.

contrepoint³⁴ chez Gentle Giant, les mesures asymétriques dans *Larks' Tongues In Aspic*³⁵ de King Crimson ou « Awaken³⁶ » de Yes. La musique folklorique anglaise est également très influente dans cette école, ce qui se retrouve surtout dans les instruments convoqués : la guitare acoustique est aussi présente que la guitare électrique – voire plus selon les groupes. Le *leader* de Jethro Tull, Ian Anderson, joue fréquemment de la flûte traversière³⁷, et Gentle Giant intègre de la mandoline et de la flûte à bec dans plusieurs de ses compositions. Un certain médiévalisme musical fait aussi son apparition dans quelques morceaux comme « The Moon Is Down » de Gentle Giant³⁸ ou « Minstrel In The Gallery » de Jethro Tull³⁹. Autre exemple : selon Jay Keister, Jeremy L. Smith, l'introduction de « Dancing With The Moonlight Knight » de Genesis se baserait sur la forme de la ballade traditionnelle anglaise⁴⁰. Enfin, cette première école serait également influencée par la musique chorale anglicane⁴¹, dans la mesure où plusieurs musiciens de Yes ou Gentle Giant étaient enfants de chœur⁴². Une autre influence majeure est celle du jazz : le riff⁴³ de « Roundabout » de Yes est par exemple basé sur une gamme modale ; chez Jethro Tull, le jeu de flûte de Ian Anderson est inspiré de celui de Rahsaan Roland Kirk (multi-instrumentiste de jazz américain). Mais hormis ces quelques incursions dans le jazz, l'école de Londres se désintéresse des musiques afro-américaines, préférant un certain héritage européen qui peut s'expliquer par la formation en conservatoire de certains musiciens comme Keith Emerson de ELP, Kerry Minnear de Gentle Giant ou Rick Wakeman de Yes.

La seconde école, celle de Canterbury, est défendue par des groupes comme Caravan, Hatfield And The North, Matching Mole ou Soft Machine. À la différence des groupes cités dans le paragraphe précédent, ceux-ci opèrent une fusion du jazz et du rock où l'improvisation est au centre de la composition⁴⁴. Ils se distinguent aussi par une certaine autodérision, présente aussi bien dans leurs textes que dans leurs prestations scéniques – en particulier chez des groupes comme Egg et Gong (ce dernier est un groupe formé en France, mais à l'initiative de

34 Mattias Lundberg, « “To Let It Be Without Pretense”: Canon, Fugue, And Imitation In Progressive Rock – 1968-1979 », *Music Theory Online*, vol. 20, n° 3, Society For Music Theory, 2014.

35 King Crimson, *Larks' Tongues In Aspic*, 33t, Island, 1973.

36 Yes, *Going For The One*, 33t, Atlantic, 1977.

37 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, *op. cit.*, p. 176.

38 Gentle Giant, *Acquiring The Taste*, 33t, Vertigo, 1971.

39 Jethro Tull, *Minstrel In The Gallery*, 33t, Chrysalis, 1975.

40 Jay Keister, Jeremy L. Smith, « Musical Ambition, Cultural Accreditation And The Nasty Side Of Progressive Rock », *Popular Music*, 2008, vol. 27, n° 3, p. 442.

41 Edward Macan, *Rocking The Classics*, *op. cit.*, p. 149.

42 *Ibid.*

43 Un riff – terme employé dans les musiques populaires – est une phrase musicale répétée au sein d'un morceau, assimilable à un ostinato.

44 Adele Schmidt et José Zegarra Holder, *Romantic Warriors – Canterbury Tales*, DVD, Zeitgeist Media LLC, 2015, à 1h24'40.

Daevid Allen, ancien membre de Soft Machine et donc anglais). L'école de Londres tend à mettre le chant en avant (la musique instrumentale, bien qu'elle soit très travaillée, servant principalement d'accompagnement) ; à l'inverse, l'école de Canterbury considère la voix davantage comme un timbre parmi les autres⁴⁵. La texture instrumentale se caractérise le plus souvent par une prédominance d'un orgue Hammond au son saturé⁴⁶ et par l'intervention d'instruments de big band (en particulier chez Caravan, Nucleus ou Soft Machine) – la guitare est reléguée au second plan, voire absente. Héritage du psychédéisme de concert comme du jazz free ou modal, certaines parties improvisées sur la base d'un ostinato laissent une très grande place à l'improvisation collective.

Edward Macan fait tout de même une distinction entre la scène de Canterbury et ce qu'il nomme la « hard fusion⁴⁷ », représentée par des artistes comme Colosseum, If ou Allan Holdsworth en Angleterre ou encore le Mahavishnu Orchestra aux États-Unis. Il s'agit là d'un genre beaucoup plus proche du jazz, bien que les groupes soient constitués majoritairement de musiciens issus du rock : les morceaux s'inspirent de la forme et du style des standards de jazz, avec une improvisation basée sur des thèmes musicaux, mettant en avant des solistes. En comparaison, les groupes de la scène de Canterbury adoptent des formes plus libres et généralement sur des tempi plus lents que la hard fusion.

Bien que les écoles de Londres et Canterbury se distinguent très fortement, il n'est pas impossible que des caractéristiques de l'une se retrouvent dans la musique d'un groupe de l'autre : on remarque la présence du saxophone et de l'orgue saturé chez King Crimson et Van der Graaf Generator, tandis que les compositions de Caravan sont pour grande partie écrites et donc moins basées sur l'improvisation. Il en va de même entre Canterbury et la hard fusion : les genres communiquent entre eux, puisque Allan Holdsworth se retrouve un temps à jouer avec Soft Machine et Gong.

Malgré des différences esthétiques patentes entre les écoles de Londres et de Canterbury, toutes deux peuvent être réunies sous l'appellation « rock progressif » dans la mesure où elles développent une approche plus technique et érudite du rock. Les rythmes impairs et mesures asymétriques sont fréquentes ; par ailleurs, les musiciens font montre de plus en plus de virtuosité, en particulier au sein de la section rythmique. Citons à titre d'exemple Chris Squire (bassiste de Yes), Phil Collins (batter de Genesis) et Robert Wyatt (batter de Soft Machine). Par rapport aux groupes psychédélics, dont les morceaux étaient

45 Soft Machine, *Volume Two*, 33t, Probe, 1969.

46 Adele Schmidt, José Zagarra Holder, *Romantic Warriors – Canterbury Tales*, op. cit., à 8'55.

47 Edward Macan, *Rocking The Classics*, op. cit., p. 129.

prolongés par des éléments répétés selon la volonté des musiciens pour soutenir l'improvisation, le rock progressif se distingue par des parties instrumentales tout aussi longues mais écrites au préalable à partir de motifs développés. La forme « chanson » connaît ainsi trois types d'évolution : une « brève », une autre semblable à la forme couplet-refrain citée par John Covach (et exposé au début du chapitre précédent), et la troisième que Christophe Pirenne nomme la « suite multisectionnelle⁴⁸ ». La première forme peut être novatrice dans sa structure mais conserve une durée « raisonnable » en vue d'être diffusable à la radio. La deuxième étend ses passages instrumentaux pour s'approcher voire dépasser les dix minutes. La troisième, la plus longue, se divise en plusieurs sections (souvent des chansons courtes compilées avec des retours thématiques) – celle-ci tend à remplir une face entière d'un disque. Pirenne compare cette dernière forme aux poèmes symphoniques, soulignant l'influence de la musique savante dans le rock progressif. Les albums-concept et opéras-rock déjà présents depuis l'ère « proto-progressive » se multiplient : Jethro Tull sort par exemple *Thick As A Brick*⁴⁹, Yes *Tales From Topographic Oceans*⁵⁰, Genesis *The Lamb Lies Down On Broadway*⁵¹, puis Camel *The Snow Goose*⁵².

Les textes prennent une place importante. Certains chanteurs possèdent en effet un talent confirmé pour l'écriture, comme Jon Anderson de Yes, Peter Gabriel de Genesis et Peter Hammill de Van der Graff Generator. D'autres groupes en revanche s'accordent les services d'un parolier attitré : Peter Sinfield puis Richard Palmer-James pour King Crimson, Betty Thatcher pour Renaissance et Keith Reid pour Procol Harum. Ainsi chaque groupe développe ses propres thématiques récurrentes : la quête spirituelle chez Yes (« Close To The Edge⁵³ »), la critique de la société anglaise chez Genesis (en particulier dans *Selling England By The Pound*⁵⁴), et les dystopies chez ELP (« Karn Evil 9⁵⁵ »). La fantasy, le fantastique voire la science-fiction servent souvent de décor à ces sujets enclins à critiquer la société. Jay Keister et Jeremy L. Smith prennent l'exemple parfait de la suite « Tarkus » de ELP, sortie en 1971, qui critique la guerre du Vietnam sous couvert d'une histoire narrante le combat entre deux monstres d'inspiration mythologique (l'un représentant la technologie et la

48 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, op. cit., p. 297.

49 Jethro Tull, *Thick As A Brick*, 33t, Chrysalis, 1972.

50 Yes, *Tales From Topographic Oceans*, 33t, Atlantic, 1973.

51 Genesis, *The Lamb Lies Down On Broadway*, 33t, Charisma, 1974.

52 Camel, *The Snow Goose*, 33t, Decca, 1975.

53 John Covach, « Progressive Rock – Close To The Edge And The Boundaries Of Styles », op. cit.

54 Jay Keister, Jeremy L. Smith, « Musical Ambition, Cultural Accreditation And The Nasty Side Of Progressive Rock », op. cit., p. 442.

55 Emerson, Lake & Palmer, *Brain Salad Surgery*, 33t, Manticore, 1973.

guerre et l'autre la nature)⁵⁶. « Supper's Ready⁵⁷ » de Genesis s'inspire de l'*Apocalypse*, tandis que Barclay James Harvest fait référence au *Seigneur des Anneaux* de Tolkien dans « Galadriel⁵⁸ » – mais beaucoup d'autres textes s'inspirent simplement des structures narratives de références littéraires diverses⁵⁹. D'autres chansons sont en revanche plus surréalistes car conçues autour de jeux de langue et dépourvues de sens ; Peter Gabriel, Daavid Allen (de Gong) et Mont Campbell (de Egg) en étaient friands⁶⁰.

L'esthétique visuelle, comme vu précédemment, possède une importance indéniable chez les groupes de rock progressif. Par conséquent certains groupes s'associeront avec des artistes et graphistes afin de posséder une imagerie reflétant leur univers littéraire. Impossible aujourd'hui de dissocier la musique de Yes des paysages fantastiques de Roger Dean⁶¹ ; et il en va de même pour Pink Floyd dont l'intégralité des pochettes surréalistes sont signées par le studio de graphistes Hipgnosis⁶². Ce dernier obtient par ailleurs rapidement une notoriété internationale et sera à l'origine de très nombreuses pochettes d'albums de rock progressif de la fin des années 1960 jusqu'au début des années 1980⁶³. Certains groupes comme Jethro Tull, Genesis ou Gentle Giant, sans avoir spécialement d'artiste attiré, développent tout de même une identité visuelle que Paul Hegarty et Martin Halliwell jugent « pastorale⁶⁴ ». Cette iconographie se retrouve jusque sur scène : Roger Dean conçoit par exemple des décors pour les concerts de Yes. Mais certains groupes vont même au-delà dans leurs mises en scènes : Peter Gabriel a pour habitude de porter des déguisements de personnages qu'il incarne dans ses chansons, tandis que Pink Floyd fait construire puis détruire un mur en interprétant *The Wall*. Christophe Pirenne voit dans cette collaboration entre musique, arts visuels et certaines prestations scéniques une démarche artistique assimilable au concept d'œuvre d'art totale⁶⁵.

56 Jay Keister, Jeremy L. Smith, « Musical Ambition, Cultural Accreditation And The Nasty Side Of Progressive Rock », *op. cit.*, p. 437.

57 Genesis, *Foxtrot*, 33t, Charisma, 1972.

58 Barclay James Harvest, *Once Again*, 33t, Harvest, 1971.

59 Paul Hegarty, Martin Halliwell, *Beyond And Before – Progressive Rock Since The 1960s*, New York & London, The Continuum International Publishing Group, 2011, p. 91.

60 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, *op. cit.*, p. 221.

61 cf. annexe 3.

62 *Ibid.*

63 Le site <http://www.hipgnosiscovers.com/> répertorie un très grand nombre de visuels du studio, classés par artiste.

64 Paul Hegarty, Martin Halliwell, *Beyond And Before – Progressive Rock Since The 1960s*, *op. cit.*, p. 62.

65 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, *op. cit.*, p. 203.

Sur le continent américain, le rock progressif se développe beaucoup moins, bien que les groupes anglais cités précédemment y rencontrent un succès considérable⁶⁶. Quelques rares groupes sortent du lot mais restent très ancrés à leurs origines blues et country. Citons à titre d'exemple The Dixie Dregs et Happy The Man, dont la musique se base pour partie sur les structures de standards de jazz (thème puis improvisations). Mais ceux-là font figure d'exception, la majorité des autres groupes se situant entre le rock progressif et le hard rock : on retrouve des changements rythmiques au sein de mêmes morceaux, des harmonies et mélodies modales et des arrangements plus ou moins complexes, mais les structures sont généralement plus simples⁶⁷.

À partir de 1973, la presse musicale s'acharne sur les groupes de rock progressif. La musique de groupes comme ELP, Jethro Tull ou Yes est jugée trop prétentieuse⁶⁸, ce qui conduit à une première « crise » au sein du mouvement progressif. Les groupes se défont ou s'amputent de membres importants : en 1974 King Crimson se sépare, Genesis voit partir Peter Gabriel et des premières tensions se font sentir entre Roger Waters et les autres membres des Pink Floyd durant la production de *Wish You Were Here*⁶⁹. En 1975, aucun des groupes considérés comme majeurs du genre (ELP, Genesis, King Crimson, Yes) ne sort d'album studio. Caravan, Gentle Giant et Jethro Tull continuent de produire mais le genre évolue désormais à travers des groupes comme Deep Purple, Led Zeppelin ou encore Queen. Ceux-ci s'inspirent énormément du rock prog tant dans le rythme et l'harmonie que dans la forme, mais en créant une musique renouant grandement avec le rock populaire. Nick Braae (citant Holm-Hudson), parle de « prog lite » dans un article au sujet de la musique de Queen⁷⁰ pour décrire cette musique qui emprunte au rock prog. *A Night At The Opera*⁷¹ de ce même groupe fait par exemple montre d'éclectisme et d'inventivité dans sa forme tandis que Led Zeppelin s'essaye à la polymétrie dans « Kashmir⁷² », avec une guitare jouant en 3/4 et une batterie en 4/4.

Ce n'est pour autant pas encore le déclin du rock progressif, puisqu'une seconde vague émerge avec des groupes comme Camel⁷³, Greenslade⁷⁴ ou Gryphon⁷⁵. Des groupes plus

66 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, op. cit., p. 278.

67 Edward Macan, *Rocking The Classics*, op. cit., p. 186.

68 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, op. cit., p. 41-43.

69 Aymeric Leroy, *Pink Floyd : plongée dans l'œuvre d'un groupe paradoxal*, op. cit.

70 Nick Braae, « Queen's Classical Music References, 1973-76; Or Was Queen A Progressive Rock Band? », in Gonin éd., *Prog Rock In Europe: Overview Of A Persistent Musical Style*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2016, p. 127.

71 Queen, *A Night At The Opera*, 33t, EMI, 1975.

72 Led Zeppelin, *Physical Graffiti*, 33t, Swan Song, 1975.

73 Camel, *The Snow Goose*, 33t, Decca, 1975.

74 Greenslade, *Greenslade*, 33t, Warner Bros. Records, 1973.

75 Gryphon, *Red Queen to Gryphon Three*, 33t, Transatlantic, 1974.

anciens renouvellent leurs effectifs, comme Renaissance qui obtient dès lors bien plus de succès⁷⁶, tandis que quelques membres de Genesis débute des projets en solo, tels Steve Hackett⁷⁷ et Anthony Phillips⁷⁸. La musique de ces groupes et artistes se démarque de celle de leurs aînés par un propos musical rendu plus accessible – les morceaux sont bien souvent basés sur des mélodies entêtantes. Si l'on retrouve la plupart des éléments déjà évoqués pour décrire les écoles de Londres comme de Canterbury, nous n'observons que peu de renouvellement dans les formes convoquées. La virtuosité instrumentale reste de mise, notamment chez The Enid⁷⁹ et U.K.⁸⁰ ; Greenslade et Mike Oldfield utilisent fréquemment des mesures asymétriques ; Anthony Phillips, Camel, The Enid et Renaissance valorisent la musique orchestrale. L'esthétique pastorale se retrouve chez la plupart de ces artistes⁸¹. Les longues suites instrumentales de Mike Oldfield peuvent, quant à elles, être comparées à une forme symphonique cyclique dans la mesure où elles s'articulent autour d'une cellule mélodique « dont le compositeur [fait] le plus abondant usage⁸² ».

L'apparition du mouvement punk au Royaume-Uni entre 1976 et 1977 porte un nouveau coup au rock progressif, considéré dès lors comme « bourgeois » de par sa complexité et ses textes beaucoup plus littéraires. La presse, déjà très critique, renforce cette opinion⁸³ : la technicité des compositions est jugée « lassante », la starification des musiciens solistes est mal vue et les histoires plus ou moins fantastiques contées dans de trop nombreux albums-concept n'intéressent plus⁸⁴. Les groupes punks y opposent une musique qu'ils considèrent comme plus « authentique ». Les labels convainquent alors des groupes comme Yes⁸⁵ ou Genesis⁸⁶ de produire une musique plus simple tant structurellement que dans son propos. Les autres groupes se séparent ou s'autoproduisent⁸⁷.

On considère communément que « l'âge d'or » du rock progressif s'achève à l'approche des années 1980. La plupart des groupes se sont séparés (Gentle Giant, King Crimson,

76 Aymeric Leroy, *Rock progressif, op. cit.*, p. 258.

77 Steve Hackett, *Voyage Of The Acolyte*, 33t, Charisma, 1975.

78 Anthony Phillips, *The Geese And The Ghost*, 33t, Vertigo, 1977.

79 The Enid, *Aerie Faerie Nonsense*, 33t, EMI International, 1977.

80 U.K., *U.K.*, 33t, Polydor, 1978.

81 Paul Hegarty, Martin Halliwell, *Beyond And Before – Progressive Rock Since The 1960s, op. cit.*, p. 62.

82 André Hodeir éd., *Que sais-je ? : Les formes de la musique*. Paris : Presses universitaires de France, 2019, en ligne, URL : <https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/les-formes-de-la-musique--9782130816409-page-17.htm>, consulté le 10 mai 2023.

83 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977), op. cit.*, p. 47.

84 Paul Hegarty, Martin Halliwell, *Beyond And Before – Progressive Rock Since The 1960s, op. cit.*, p. 166-168.

85 Yes, *Drama*, 33t, Atlantic, 1980.

86 Genesis, *Duke*, 33t, Charisma, 1980.

87 Paul Hegarty, Martin Halliwell, *Beyond And Before – Progressive Rock Since The 1960s, op. cit.*, p. 172.

Van der Graaf Generator), et Caravan, Pink Floyd et Soft Machine n'en sont pas loin. Genesis et Yes font désormais du rock à l'américaine (ou « arena rock »), plus commercial et formaté. Les groupes qui se revendiqueront du rock progressif dans les décennies suivantes ne renouvelleront pas le propos⁸⁸ et s'appuieront sur un langage musical simplifié : rythmes à quatre temps binaires, grille harmoniques répétitives, peu ou pas de développement thématique et des dialogues entre musiciens remplacés par des solos⁸⁹. Chris Anderton⁹⁰ et Allan F. Moore⁹¹ analysent cette simplification généralisée par l'impact de la musique punk sur le rock progressif ; on parle dès lors plutôt de rock néo-progressif.

88 Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text*, op. cit., p. 146.

89 Edward Macan, *Rocking The Classics*, op. cit.

90 Chris Anderton, « Fire In Harmony: The 1980s UK British Progressive Rock Revival », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : Overview Of A Persistent Musical Style*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2016, p. 154.

91 Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text*, op. cit., p. 146.

Chapitre 7 – Le rock progressif italien et français

Bien que le rock progressif tire ses origines du psychédéisme américain et anglais et se développe principalement en Angleterre, son rayonnement se remarque dès la fin des années 1960 à travers l'Europe. Des pays se démarquent comme l'Allemagne et son krautrock défendu par des groupes comme Amon Düül II, Can ou Neu!, ou encore les Pays-Bas avec entre autres Focus, Kayak ou Supersister. Nous mettrons de côté ces pays pour nous concentrer sur le développement du genre en Italie et en France entre les années 1960 et 1970, dans la mesure où Nino Ferrer, sujet principal de ce mémoire, s'inscrit dans un contexte social et culturel à cheval entre ces deux territoires. Le commentaire des différents morceaux et albums cités au cours de ce chapitre se base sur l'écoute directe des sources musicales lorsque celles-ci ne sont pas abordées dans un article ou livre.

ITALIE

Le rock progressif italien (RPI) est considéré comme un sous-genre à part entière du rock prog de par sa forte identité stylistique. Il se développe principalement durant la décennie 1970, bien que divers groupes aient montré dès la fin des années 1960 un certain penchant que l'on qualifiera de proto-progressif. Le RPI se démarque du courant anglo-saxon en premier lieu par l'usage quasi-systématique de la langue italienne, mais se caractérise également par une musique où prédominent les claviers (orgue Hammond, mellotron, Moog, voire clavecin) et par une forte influence néo-classique¹.

Entre 1966 et 1970, la *beat music* est un style musical parmi les plus populaires en Italie. Il s'agit d'un genre musical populaire issu d'un rock typiquement britannique, mêlant des influences de rhythm'n'blues et de pop traditionnelle. Les Beatles, Rolling Stones, Who, Kinks et autres Animals sont pour grande partie à l'origine de sa popularisation à travers le monde des suites de la British Invasion². À cette époque en Italie, ce contexte fait que de nombreux groupes italiens se forment et montrent déjà des compétences techniques et compositionnelles à la hauteur de l'avant-garde musicale anglaise. Suite aux premiers concerts sur le

1 Jacopo Conti, « The Italianness Of Italian Prog », in Gonin éd., *Prog Rock In Europe: Overview Of A Persistent Musical Style*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2016, p. 74.

2 John R. Covach et G. MacDonald Boone, *Understanding Rock: Essays In Musical Analysis*, Oxford : Oxford University Press, 1997, p. 60.

sol italien de groupes proto-progressifs anglais comme les Moody Blues ou Procol Harum, des groupes comme les New Trolls commencent à montrer une propension à l'expérimentation et au mélange des genres. Leur premier album, sorti en 1968, possède déjà des pistes liées (« Vorrei Comprare Una Strada » et « Signore, Io Sono Irish »), un instrumentarium élargi, ainsi que des sections de morceaux entièrement orchestrales (les fins de « Susy Forrester » ou « Ti Ricordi Joe? »). Les chansons restent pour autant très formatées : aucune ne dépasse les quatre minutes³.

Le Orme et Premiata Forneria Marconi (PFM) font également partie de ces groupes de *beat* (à forte tendance psychédélique) qui opèrent un virage stylistique à l'aube des années 1970. Le Orme passe ainsi d'un premier disque très ancré dans le psychédéisme, *Ad Gloriam*⁴ (1969), à un deuxième, *Collage*⁵ (1971), précurseur du mouvement progressif en Italie et le faisant connaître au-delà des frontières italiennes. Ce disque est inspiré directement de l'expérience du claviériste Tony Pagliuca de la scène progressive britannique. Un an avant *Collage* sort également *Dies Irae*⁶ de Formula 3, qui témoigne d'une transition entre musique psychédélique et progressive. La plupart des autres groupes qui constitueront la scène progressive italienne (comme Banco del Mutuo Soccorso) n'ont pas encore sorti de disque mais se forment bel et bien dans la période « *beat* » italienne.

Entre 1969 et 1971, le public italien réserve un accueil des plus chaleureux aux groupes de rock progressif britanniques tels Genesis, Gentle Giant ou Van der Graaf Generator. Ces derniers rencontrent en Italie un succès bien supérieur à celui qu'ils ont dans leur pays d'origine – leurs premiers albums ayant été majoritairement ignorés. Les groupes italiens – notamment de garage rock⁷ – s'en inspirent très largement pour développer ce qui constituera le style propre au rock progressif italien⁸. King Crimson et Keith Emerson (claviériste d'Emerson, Lake & Palmer et de The Nice) sont parmi les plus cités comme influences déterminantes par les groupes mettant en avant les claviers. Gentle Giant est aussi une source d'inspiration majeure pour la variété des instruments convoqués dans ses compositions et en particulier sa mise en avant de la flûte et des instruments à anche. Jethro Tull est

3 New Trolls, *Senza Orario Senza Bandeira*, 33t, Cetra, 1968.

4 Le Orme, *Ad Gloriam*, 33t, Car Juke Box, 1969.

5 Le Orme, *Collage*, 33t, Philips, 1971.

6 Formula 3, *Dies Irae*, 33t, Numero Uno, 1970.

7 Le garage rock est un sous-genre du rock ayant émergé à la même période que le rock psychédélique. Il s'en distingue par un propos plus abrupt, tant textuellement que musicalement.

8 Franco Fabbri, « Progressive Rock In Italy In The 1960s-1970s: Communities, Styles, Relations With Other Genres/Scenes », in Gonin éd., *Prog Rock In Europe: Overview Of A Persistent Musical Style*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2016, p. 87.

mentionné également pour sa mise en valeur de la flûte, mais aussi pour ses morceaux plus folk. Lorsque la musique de groupes italiens devient plus brutale, c'est cette fois Deep Purple qui est cité, puis Van der Graaf Generator lorsqu'elle devient plus sombre et mélancolique⁹. En outre, la scène italienne possède de nombreuses similitudes avec la scène de Canterbury, représentée par Caravan, Gong ou Soft Machine. Cela se remarque principalement par l'auto-dérision des groupes et la prédominance des claviers.

La musique de ces artistes retient donc principalement des groupes anglais l'influence folk, le rock dit « symphonique » – avec de longs morceaux structurés à la manière de « suites » – et le jazz. La musique classique est aussi une influence primordiale : des groupes comme Le Orme, Osanna ou les New Trolls se disent par exemple héritiers de compositeurs baroques italiens (Arcangelo Corelli, Vivaldi, Scarlatti) ainsi que de l'opéra italien du XIX^e siècle et de la musique expérimentale du XX^e (Luciano Berio, Luigi Nono)¹⁰. Le chant monodique y prime sur le chant polyphonique. Un soin tout particulier est accordé aux mélodies – qui ne sont pas forcément la priorité de groupes de prog anglais. Le jazz fusion, type de jazz aussi appelé « jazz progressif » pour ses influences puisées dans le rock, la funk et le rhythm'n'blues, inspire particulièrement des groupes comme Area et Museo Rosenbach. Area se distingue par ailleurs de ses contemporains par des sonorités issues des musiques arabes, dues à l'usage de *bends*¹¹ atteignant le quart de ton, ou du mode majeur harmonique¹². On retrouve aussi l'influence de la musique populaire et des danses régionales italiennes (comme la tarentelle) dans certaines compositions de PFM ou des Stormy Six¹³.

Les paroles des groupes de prog italiens sont généralement sophistiquées et font régulièrement référence à la mythologie, au genre littéraire de la *fantasy* et à la philosophie. Le propos est fréquemment développé dans des albums-concept. Par ailleurs, la musique sert aussi d'instrument de militantisme politique : des groupes comme Area ou Stormy Six sont par exemple associés à des courants politiques de gauche voire d'extrême gauche¹⁴.

9 Franco Fabbri, « Progressive Rock In Italy In The 1960s-1970s: Communities, Styles, Relations With Other Genres/Scenes », in Gonin éd., *Prog Rock In Europe: Overview Of A Persistent Musical Style*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2016, p. 87.

10 Chris Anderton, « A Many-headed Beast: Progressive Rock As European Meta-genre », *Popular Music*, 2010, vol. 29, n° 3, p. 428.

11 Le *bend* est une technique guitaristique consistant à pousser latéralement une ou plusieurs cordes afin de les tendre davantage et ainsi augmenter la hauteur d'une ou plusieurs notes.

12 Jacopo Conti, « The Italianness Of Italian Prog », in Gonin éd., *Prog Rock In Europe: Overview Of A Persistent Musical Style*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2016, p. 72.

13 *Ibid.*, p. 75.

14 *Ibid.*, p. 74.

Si le RPI observe un grand succès en Italie, la production des groupes les plus célèbres comme Le Orme attire aussi l'attention du pays de naissance du rock progressif. Après la sortie de *Collage*, le groupe est immédiatement contacté par Charisma, qui n'est autre que le label de Genesis et Van der Graaf Generator. C'est cette compagnie qui se chargera ainsi de la distribution au Royaume-Uni de *Felona E Sorona*¹⁵ en 1973. Des associations entre musiciens anglais et italiens commencent à apparaître : Peter Hammill, *leader* de Van der Graaf Generator, est invité en tant que *guest star* aux concerts de Le Orme sur le territoire britannique – il se charge par ailleurs de l'intégralité des textes de la version anglaise de *Felona E Sorona*. De leur côté, Banco del Mutuo Soccorso et PFM sont contactés entre 1974 et 1975 par Emerson, Lake & Palmer alors à la recherche de jeunes talents pour lancer leur nouveau label, Manticore. La traduction des textes pour le public anglais se fait par le biais de Pete Sinfield, parolier d'origine de King Crimson. Banco sort ainsi deux disques en anglais (*Banco* et *As In A Last Supper*¹⁶) et PFM trois (*Photos Of Ghosts*, *The World Became The World* et *Cook*¹⁷). Le succès n'est pas au rendez-vous pour tous les groupes : Banco ne vendra que peu de disques en dehors de l'Italie¹⁸. PFM en revanche réussit même à conquérir le marché américain, les trois disques précités étant entrés dans le Top Pop Catalog Albums (qui deviendra le Billboard 200 à partir des années 1990). Mais il gagne sa réputation de « groupe le plus célèbre d'Italie » particulièrement lors de ses concerts : le groupe fera au total quatre tournées américaines, avec la participation notable d'une grande part d'émigrés italiens¹⁹.

Banco del Mutuo Soccorso sort *Darwin!* en 1972 puis l'année suivante *Io Sono Nato Libero*²⁰, considérés comme des sommets du rock progressif italien avec certains disques de PFM sortis dans le même temps comme *Per Un Amico* (1972) et *L'Isola Di Niente* (1974)²¹.

Début 1976, Banco écrit la bande originale du film *Garofano Rosso* de Luigi Faccini. La même année, avec l'album *Come In Un'Ultima Cena* (version italienne de *As In A Last Supper*), le groupe crée un album-concept revisitant la Cène (dernier repas du Christ). Pour la

15 Le Orme, *Felona E Sorona*, 33t, Charisma, 1973.

16 Banco del Mutuo Soccorso, *As In A Last Supper*, 33t, Manticore, 1976. Cette version anglaise est uniquement distribuée en Allemagne.

17 Premiata Forneria Marconi, *Photos Of Ghosts*, 33t, Manticore, 1973 ; Premiata Forneria Marconi, *The World Became The World*, 33t, Manticore, 1974 ; Premiata Forneria Marconi, *Cook*, 33t, Manticore, 1974.

18 Alessandro Gaboli, Giovanni Ottone, *Progressive Italiano*, Florence : Giunti Editore, 2007, p. 15-17.

19 D'après les extraits d'interviews de Franz Di Cioccio, batteur de PFM, disponibles sur le site http://www.pfmpfm.it/anni_70/curiosita70.htm#cook, consulté le 1^{er} avril 2023.

20 Banco del Mutuo Soccorso, *Darwin!*, 33t, Ricordi, 1972 ; Banco del Mutuo Soccorso, *Io Sono Nato Libero*, 33t, Ricordi, 1973.

21 Premiata Forneria Marconi, *Per Un Amico*, 33t, Numero Uno, 1972 ; Premiata Forneria Marconi, *L'Isola Di Niente*, 33t, Numero Uno, 1974.

tournée nationale qui s'ensuit, Banco s'associe à la troupe de danse Danzatori Scalzi²² – s'approchant alors d'une volonté de mise en scène du propos. Mais côté scénographie, Osanna fait preuve de plus de maturité avec son opus intitulé *Palepoli*²³ (1973) : un spectacle de théâtre, écrit en collaboration avec Tony Newiller, soutient la tournée de présentation de l'album²⁴.

Les New Trolls élaborent quant à eux deux *Concerto Grosso*²⁵ en 1971 puis en 1976, faisant directement référence à la forme musicale baroque du même nom et de tradition italienne. Le *Concerto* de 1971 est un des pionniers du rock dit « symphonique », expérimentant les possibilités d'une collaboration entre une formation rock et un grand orchestre. Ses arrangements orchestraux sont réalisés par le compositeur de musiques de films Luis Enriquez Bacalov et s'inspirent largement du concerto grosso en Ré mineur (Op. 3, n° 11, RV 565) de Vivaldi. Bacalov travaille aussi durant cette même période avec Il Rovescio Della Medaglia : il compose en 1973 une grande partie de *Contaminazione*²⁶ à partir d'éléments du *Clavier bien tempéré* de Bach. On le retrouve également aux arrangements et à la direction orchestrale sur *Preludio Tema Variazioni Canzona*²⁷ d'Osanna (1972) – qui sera par ailleurs utilisé comme bande originale de *Milan calibre 9* de Fernando Di Leo. En 1974, Vittorio De Scalzi (chanteur et multi-instrumentiste des New Trolls) quitte son groupe pour former l'éphémère N.T. Atomic System, qui sort une réinterprétation rock (très réduite) d'« Une nuit sur le mont Chauve » (« Una Notte Sul Monte Calvo »), célèbre poème symphonique de Moussorgski. Ces œuvres constituent les exemples les plus connus de ce qui a été nommé *a posteriori* le courant symphonique et romantique du rock en Italie. Il est aussi possible de citer Latte E Miele pour les arrangements orchestraux et choraux de leur album *Passio Secundum Mattheum*²⁸. Celui-ci s'inscrit de plus dans un courant particulier issu de la musique *beat*, intitulé « *messa beat* » (« messe beat »), qui se caractérise par une musique portée par des textes aux thèmes religieux.

Mais autour du rock symphonique, principale tendance musicale, se développent tout de même d'autres courants qui auront par ailleurs un certain succès même en dehors du pays. Des groupes comme Arti & Mestieri et Perigeo s'inspirent très largement du son de Canterbury et du jazz rock pour produire leur propre musique. Citons à titre d'exemple *Tilt*

22 J. J. John, « Banco: Come In Un'Ultima Cena (1976) », *John's Classic Rock*, en ligne, URL : <http://classicrock.blogspot.com/2010/10/banco-come-in-unultima-cena-1976.html>, consulté le 1^{er} avril 2023.

23 Osanna, *Palepoli*, 33t, Fonit, 1973.

24 J. J. John, « Osanna: Palepoli (1973) », *John's Classic Rock*, en ligne, URL : <https://classicrock.blogspot.com/2008/03/osanna-palepoli-1973.html>, consulté le 1^{er} avril 2023.

25 New Trolls, *Concerto Grosso Per I New Trolls*, 33t, Cetra, 1971 ; New Trolls, *Concerto Grosso N° 2*, 33t, Magma, 1976.

26 Il Rovescio Della Medaglia, *Contaminazione*, 33t, RCA, 1973.

27 Osanna, *Preludio Tema Variazioni Canzona*, 33t, Fonit, 1972.

28 Latte E Miele, *Passio Secundum Mattheum*, 33t, Polydor, 1972.

– *Immagini Per Un Orecchio* (« Images pour une oreille », 1974) et *Giro Di Valzer Per Domani* (1975) de Arti & Mestieri²⁹, ainsi qu’*Abbiamo Tutti Un Blues Da Piangere* (1973) et *Genealogia* (1974) de Perigeo³⁰. La musique d’un groupe comme Area est plus difficile à classer dans la mesure où elle mêle sonorités grecques et arabes et free jazz.

L’ambition de bon nombre de groupes progressifs, italiens ou non, est d’arriver à créer une œuvre qui soit un travail artistique au-delà du simple disque. Les groupes italiens veulent donc donner un certain aspect littéraire à leurs albums, qui sont souvent des albums-concept. Ainsi, l’illustration de couverture de la pochette et tout l’*artwork* autour du disque et de son conditionnement pour la vente se doit d’être à la hauteur du propos : ils deviennent une composante indissociable de la musique. Les groupes font donc appel à des artistes, photographes ou directeurs artistiques prestigieux. Cesare Monti et Wanda Spinello ont par exemple collaboré avec PFM (*Per Un Amico* ; *Storia Di Un Minuto*³¹), Banco del Mutuoso Soccorso (*Darwin!*) et Museo Rosenbach (*Zarathustra*³²). La pochette de *Felona E Sorona* de Le Orme est elle façonnée par le peintre surréaliste Lanfranco Frigeri. Pour quelques-uns de ses autres disques, le groupe fait appel à un autre peintre (surréaliste, toujours) : Walter Mac Mazzieri (*Uomo Di Pezza* ; *Storia O Leggenda*³³)³⁴.

FRANCE

En France, les premiers albums de rock progressif font leur apparition au début des années 1970. Pour autant, une certaine quantité de groupes que l’on peut qualifier de « proto-progressistes » se forment dès 1968 – et plus précisément suite aux mouvements sociaux de Mai 68. Marc Alvarado, auteur de *La Chienlit, le rock français et mai 68: histoire d’un rendez-vous manqué*³⁵, explique que le rock a été traité « de façon sérieuse » par la critique et la presse en France à partir de Mai 68 afin que « la culture des jeunes ne soit pas discréditée par les plus grands, les adultes. Il y avait aussi cette envie de se hisser à la hauteur des autres cultures qu’étaient la littérature ou le cinéma, qui ont toujours été considérées comme des

29 Arti & Mestieri, *Tilt – Immagini Per Un Orecchio*, 33t, Cramps Records, 1974 ; Arti & Mestieri, *Giro Di Valzer Per Domani*, 33t, Cramps Records, 1975.

30 Perigeo, *Abbiamo Tutti Un Blues Da Piangere*, 33t, RCA Italiana, 1973 ; Perigeo, *Genealogia*, 33t, RCA Italiana, 1974.

31 Premiata Forneria Marconi, *Storia Di Un Minuto*, 33t, Numero Uno, 1972.

32 Museo Rosenbach, *Zarathustra*, 33t, Ricordi, 1973.

33 Le Orme, *Uomo Di Pezza*, 33t, Philips, 1972 ; Le Orme, *Storia O Leggenda*, 33t, Philips, 1977.

34 cf. annexe 3 pour l’ensemble des pochettes mentionnées dans ce paragraphe.

35 Marc Alvarado, *La Chienlit, le rock français et mai 68: histoire d’un rendez-vous manqué*, Paris : Éditions du Layeur, 2018.

cultures majeures en France par rapport à la musique [populaire enregistrée]³⁶. » Jusque-là, les yéyés menaient la danse, avant d'être rattrapés par une génération d'artistes inspirés par les expérimentations des groupes anglo-saxons. Nous pouvons citer par exemple le rock psychédélique du groupe Les Fleurs de pavot, qui sortent un unique album en 1968³⁷. Mais le travail d'Areski en collaboration avec Jacques Higelin (sur *Higelin et Areski*) puis Brigitte Fontaine et l'Art Ensemble Of Chicago (sur *Comme à la radio*³⁸) en 1969 constituent déjà davantage une musique dite « d'avant-garde » française. Il est aussi possible de citer Zoo, groupe de jazz rock versant vers le rock progressif qui sort son premier disque en 1969 également³⁹. Gong, formé par Daevid Allen (ex-Soft Machine) alors exilé en France, sort en 1969 le très psychédélique *Magick Brother*⁴⁰. Mais si les artistes expérimentaux ne manquent pas, il est pour autant encore difficile de déterminer une unité stylistique à cette époque.

Avec le début des années 1970, la scène progressive française commence à laisser entrevoir des contours plus distincts : comme ses voisins anglais et italiens, la musique de groupes comme Triangle, Magma et même celle des deux premiers disques de Martin Circus⁴¹ arbore des éléments puisés dans le rock psychédélique, le jazz et la musique classique (au sens large). Le jazz en particulier prime comme influence chez les groupes cités précédemment (John Coltrane en particulier pour Magma). Pour les autres, c'est davantage la découverte d'un groupe anglais en particulier qui amorce le processus créatif. Des groupes comme Catharsis, Pulsar ou Wapassou se disent par exemple plutôt influencés par Pink Floyd, là où Ange, Atoll ou Mona Lisa évoquent en premier lieu Genesis et King Crimson. Ange est par ailleurs souvent comparé à Genesis⁴². Taï Phong possède un son rappelant celui de Camel ou Novalis mais est généralement considéré comme une sorte d'émule de Barclay James Harvest⁴³. Carpe Diem s'inspire davantage de la scène de Canterbury (Caravan, Soft

36 Marc Alvarado, in Olivier Guérin, « Il y a cinquante ans, la France manquait le rendez-vous du rock », *Continent Musique*, France Culture, 23 juin 2018, 59'02, en ligne, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/continent-musiques/il-y-a-cinquante-ans-la-france-manquait-le-rendez-vous-du-rock-1396682>, consulté le 9 juin 2023, à 3'57.

37 Les Fleurs de pavot, *Les Fleurs de pavot*, 33t, Mercury, 1968.

38 Brigitte Fontaine, Areski, Art Ensemble Of Chicago, *Comme à la radio*, 33t, Saravah, 1969.

39 Zoo, *Zoo*, 33t, Riviera, 1969.

40 Gong, *Magick Brother*, 33t, BYG Records, 1969.

41 Martin Circus, *En direct du rock'n'roll circus*, 33t, Pop Music, 1970 ; Martin Circus, *Acte II*, 33t, Disques Vogue, 1971.

42 Chris Anderton, « A Many-headed Beast: Progressive Rock As European Meta-genre », *Popular Music*, 2010, vol. 29, n° 3, p. 429.

43 H. T. Riekels, « Taï Phong Biography », Prog Archives, en ligne, URL : <http://www.progarchives.com/artist.asp?id=1384>, consulté le 2 avril 2023.

Machine) ; les Moving Gelatine Plates, quant à eux, se démarquent particulièrement par une autodérision héritée de Frank Zappa et ses Mothers Of Invention⁴⁴.

Les groupes de rock progressif français se démarquent principalement des anglais par l'usage du français dans leurs chansons – Ange, en particulier, fait montre de textes très travaillés en comparaison de ses contemporains. Les sujets sont en revanche assez proches de ce que l'on peut retrouver chez les groupes anglais cités au chapitre précédent : on retrouve très fréquemment des références à diverses légendes, épopées ou contes populaires. C'est le cas par exemple chez Mona Lisa (*L'Escapade* ; *Grimaces*⁴⁵) et Ange – qui possède d'ailleurs, au même titre que Genesis, une esthétique pastorale très affirmée (*Au-delà du délire* ; *Émile Jocotey*⁴⁶). Gong en revanche se singularise par des textes délirants et sa trilogie d'albums formée de *Flying Teapot*, *Angel's Egg* et *You*⁴⁷, qui raconte les aventures d'un personnage nommé Zero the Hero. Magma aussi est auteur d'une trilogie, *Theusz Hamtaahk*, sur laquelle nous reviendrons. Le groupe Taï Phong, fondé par deux frères vietnamiens (Khanh Maï : guitare, basse, clavier et chant ; Taï Sinh : guitare et chant) et qui accueille rapidement un certain Jean-Jacques Goldman (guitare et chant), se différencie de ses confrères en produisant des chansons principalement en anglais et parfois en japonais.

Les références musicales classiques sont aussi très différentes de celles des groupes anglais : Magma s'inspire notamment de Bartók et Stravinski. Pulsar s'inspire davantage de la musique romantique (sans adhérer à un compositeur en particulier), au même titre que bon nombre de formations transalpines. Plusieurs groupes explorent le format long, c'est-à-dire les suites de quinze à vingt minutes occupant la face entière d'un disque 33 tours. Chez Pulsar, l'album *Halloween* (1977) est par exemple divisé en deux suites instrumentales d'une vingtaine de minutes chacune – bien que les différentes parties de chaque *medley* se distinguent aisément⁴⁸. Wapassou conçoit également la plupart de ses albums ainsi, mais cette fois en deux faces jouées chacune sans interruption : *Messe en ré mineur* (1976) ; *Salammbô* (1977) ; *Ludwig (Un roi pour l'éternité)* (1979)⁴⁹. Magma aussi s'illustre régulièrement dans ce

44 François Robinet, *Rock progressif français, une histoire discographique*, Rosières-en-Haye : Camion blanc, 2020, p. 20-22.

45 Mona Lisa, *L'Escapade*, 33t, Arcane, 1974 ; Mona Lisa, *Grimaces*, 33t, Arcane, 1975.

46 Ange, *Au-delà du délire*, 33t, Philips, 1974 ; Ange, *Émile Jocotey*, 33t, Philips, 1975.

47 Gong, *Flying Teapot*, 33t, Virgin, 1973 ; Gong, *Angel's Egg*, 33t, Virgin, 1973 ; Gong, *You*, 33t, Virgin, 1974.

48 Pulsar, *Halloween*, 33t, CBS, 1977.

49 Wapassou, *Messe en ré mineur*, 33t, Crypto, 1976 ; Wapassou, *Salammbô*, 33t, Crypto, 1977 ; Wapassou, *Ludwig (Un roi pour l'éternité)*, 33t, Crypto, 1979.

domaine : *1001° centigrades* (1971) ; *Köhntarkösz* (1974) ; et « De Futura » sur *Üdü Wüdü* (1976)⁵⁰. C'est aussi le cas du premier album de Clearlight, *Clearlight Symphony*⁵¹ (1975).

Du côté des instruments sollicités, la plupart des groupes français ne se démarquent pas tant des formations anglaises et mettent surtout les claviers (mellotron, Moog) ou les bois (flûte) en avant. Cependant, certains groupes comme Pulsar ou Heldon font usage de synthétiseurs (ARP synth, VCS3) de façon tout à fait personnelle. Le violon comme instrument soliste se retrouve dans plusieurs formations de jazz-rock ou de fusion – à tendance prog dans tous les cas. Dans celles-ci s'illustrent des violonistes de talent tels Michel Ripoché (Zoo), Jacques Lichti (Wapassou⁵²) et Didier Lockwood que l'on retrouve chez Magma à partir de 1975⁵³, Synthesis, Zao sur *Kawana* sorti en 1976, ou encore Clearlight à partir de 1977⁵⁴. Jean-Luc Ponty est également à citer bien que ce dernier s'illustre davantage dans le jazz fusion et free, ou alors avec des formations progressives mais américaines, comme les Mothers Of Invention (à partir de 1973⁵⁵) et le Mahavishnu Orchestra (à partir de 1974⁵⁶). Des instruments plus exotiques comme le sitar se retrouvent par exemple chez Wapassou. De son côté, Triangle, dès son deuxième album, incorpore des éléments de musique jamaïcaine (reggae, ska) à sa propre musique⁵⁷.

Magma en particulier invente un style bien à lui. Le groupe est fondé en 1969 par Christian Vander, à la fois chanteur, batteur et compositeur. La formation crée son propre genre musical, le zeuhl, qui se caractérise par des influences musicales très diverses : jazz free et modal, musique d'avant-garde, musique classique instrumentale et vocale d'Europe de l'Est (de Bartók et Stravinsky), ainsi que des éléments de musiques traditionnelles africaines et brésiliennes⁵⁸. À cette base déjà difficile à circonscrire s'ajoute l'usage d'une langue fictive inventée par Vander : le kobaien⁵⁹. Le zeuhl sera par la suite un genre dont de nombreux groupes se revendiqueront, tels Art Zoyd et Zao. Une certaine part de ces groupes sont en fait formés à l'initiative d'anciens membres de Magma, voire de Vander lui-même (Offering, Weidorje, Zao). Ailleurs en France et en Belgique ce sont Shub-Niggurath, Vortex ou encore

50 Magma, *1001° centigrades*, 33t, Philips, 1971 ; Magma, *Köhntarkösz*, 33t, Vertigo, 1974 ; Magma, *Üdü Wüdü*, 33t, Utopia, 1976.

51 Clearlight, *Clearlight Symphony*, 33t, Virgin, 1975.

52 Wapassou, *Wapassou*, 33t, Prodisc Strasbourg, 1973.

53 Magma, *Magma Live (Magma Hhai)*, 2×33t, Utopia, 1975.

54 Clearlight, *Les contes du singe fou*, 33t, Isadora, 1977.

55 The Mothers, *Over-Nite Sensation*, 33t, DiscReet, 1973.

56 Mahavishnu Orchestra, The London Symphony Orchestra, *Apocalypse*, 33t, CBS, 1974.

57 Triangle, *Triangle*, 33t, Pathé, 1972.

58 Philippe Gonin, *Magma : Décryptage d'un mythe et d'une musique*, Marseille : Le mot et le reste, 2014, p. 59.

59 Peter Buckley, *The Rough Guide To Rock*, 3^e éd., Londres : Rough Guides, 2003, p. 629-630.

Univers Zéro qui s'essayaient au zeuhl. Les ruptures rythmiques sont fréquentes, avec un goût prononcé pour les rythmes impairs. Le groupe est en outre à l'origine de l'une des premières « saga » de rock progressif, aux côtés de Gong, avec la trilogie d'albums-concept *Theusz Hamtaahk*⁶⁰. La trilogie complète, sortie sous forme de coffret *live* contenant trois CD en 2001 (bien qu'une grande partie des compositions datent des années 1970) est décrite comme une « trilogie symphonique » divisée en trois mouvements : I : *Theusz Hamtaahk* ; II : *Wurdah İtah* ; III : *Mëkanik Dëstruktïw Kômmandöh*⁶¹. Si les albums-concept sont très répandus dans le domaine du rock progressif, le fait qu'un même propos s'étende sur plusieurs disques est un cas beaucoup plus rare, dont Magma est (avec Gong) le pionnier⁶². Magma se caractérise aussi par une identité visuelle forte : sur scène et sur les photographies officielles, les membres du groupe sont toujours habillés dans des tons sombres et arborent le logo du groupe comme un blason.

Par ailleurs, les pochettes des albums de groupes de prog français font aussi l'objet d'une attention particulière. Ange par exemple s'associe avec l'illustrateur Philippe Huart pour trois de ses albums sortis entre 1974 et 1976⁶³. Ce même groupe, ainsi que Mona Lisa, accordaient également une attention particulière à leurs performances scéniques (dans la prolongation du travail de mise en scène de Peter Gabriel lors des concerts de Genesis).

Avec l'arrivée des années 1980, la plupart de ces groupes ne sortent plus de disques, se séparent, ou alors s'orientent vers une musique plus commerciale et formatée. C'est le cas par exemple de Martin Circus, qui dès 1976 avec *Tu joues ton cœur* propose une musique plus pop et surfant sur la vague disco. Des groupes comme Ange, Atoll, Gong et Magma continueront quant à eux à sortir des disques plus confidentiels, mais fidèles à leur esthétique progressive de la première heure.

60 Magma, *Theusz Hamtaahk Trilogie*, 3×CD, Seventh Records, 2001.

61 Jean-François Pénichoux, « Magma : Une musique venue d'ailleurs », *Big Bang*, n° 35, mai 2000, en ligne (version archivée du 20 mai 2007), URL : <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.bigbangmag.com%2Fd magma1.php#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>, consulté le 2 avril 2023.

62 Philippe Gonin, *Magma : Décryptage d'un mythe et d'une musique*, op. cit., p. 79.

63 Ange, *Au-delà du délire*, 33t, Philips, 1974 ; Ange, *Émile Jocotay*, 33t, Philips, 1975 ; Ange, *Par les fils de Mandrin*, 33t, Philips, 1976. cf. annexe 3 pour observer leurs pochettes.

Chapitre 8 – Caractéristiques psychédéliques et progressives comparées

Ce chapitre vise à présenter les caractéristiques générales du rock psychédélique puis progressif abordées aux cours des trois chapitres précédents. Il présente donc nécessairement un caractère répétitif, l'objectif étant de faire apparaître distinctement, par comparaison, les similitudes et les différences entre ces genres musicaux qui s'imbriquent dans le passage des années 1960 aux années 1970.

Les mouvements psychédélique et progressif du rock ont de nombreux points communs, dans la mesure où le premier a permis au second de voir le jour. Tous deux observent pour commencer un développement conséquent au Royaume-Uni et plus spécifiquement à Londres. Par ailleurs, il s'agit dans les deux cas d'un sous-genre du rock incorporant des idées musicales neuves et proposant une vision « artistique » du rock¹. Cette conception nouvelle du genre se positionne en opposition aux musiques plus formatées et conventionnelles, dont la principale visée est d'être diffusées à la radio et écoutées par le plus grand nombre. Les genres psychédéliques et progressifs mettent tout en œuvre pour modifier les formes préétablies de la chanson rock ou pop et renouveler son langage. Ainsi, certains morceaux cherchent à sortir le public de ses habitudes d'écoute en dépassant largement les trois minutes qu'impose le format radio.

Les groupes de prog comme de musique psychédélique, pour renouveler le genre rock, empruntent à divers degrés dans d'autres sources musicales que celles offertes par le rock'n'roll ou le rhythm'n'blues. Parmi les influences communes se retrouvent certains artistes de jazz et en particulier de free jazz, comme John Coltrane qui revient très souvent. Des éléments puisés dans diverses musiques du monde (africaines, indiennes...) s'observent déjà dans le rock psychédélique, ce qui sera développé avec le rock prog. Cette incursion dans les musiques étrangères et/ou anciennes – comme le *râga* issu de la musique classique indienne qui influence le rock psychédélique – reste pratiquement anecdotique en rock psychédélique ; mais il s'agit d'un premier pas ayant permis au rock progressif d'aller puiser bien plus largement dans des répertoires d'une grande diversité. On retrouve également des éléments de folk dans les deux cas, ainsi qu'un héritage blues, assumé et affirmé durant la période psychédélique puis plus ou moins dissimulé voire rejeté dans les compositions

1 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 52.

progressives qui suivent. En somme, toutes ces influences participent d'un syncrétisme (mélange d'influences) culturel, que le rock progressif hérite directement du psychédéisme.

L'expérimentation est également une caractéristique commune à ces deux sous-genres du rock. Tous deux sont dans une recherche constante de nouvelles textures sonores, qu'ils vont pour partie chercher dans la manipulation de nouveaux outils technologiques. Le « son » psychédélique se distingue de celui du rock en général par de nombreuses expérimentations autour de la déformation du timbre naturel des instruments, via des pédales d'effet ou des effets de mixage agissant sur l'enregistrement sonore. Une certaine approche bruitiste se remarque aussi chez certains groupes influencés par les travaux de Stockhausen (Can, The Grateful Dead, Jefferson Airplane). Les groupes de rock progressif continuent sur cette lancée. Tous se tiennent donc informés des nouveautés et font usage de technologies de pointe pour l'époque (enregistrement multipiste, effets stéréo, synthétiseurs et autres pédales d'effet). La musique qui en résulte s'apprécie généralement davantage en son haute-fidélité. Les nouvelles textures sonores sont également trouvées avec l'incorporation d'instruments atypiques pour des groupes de rock. On retrouve çà et là des instruments folkloriques, d'orchestre... L'orgue Hammond et le mellotron sont rapidement banalisés. En fin de compte les timbres se diversifient déjà avec le psychédéisme, mais ce n'est vraiment qu'à partir de l'ère proto-progressive qu'une large variété de timbres provenant d'instruments différents se font entendre (orchestre au complet, instruments de big band, davantage d'expérimentations aux claviers et synthétiseurs, etc.).

Le rock psychédélique et le rock progressif font, de plus, la part belle à l'improvisation, qu'elle soit soliste ou collective. Les compositions sont conçues pour laisser une place importante à la virtuosité des musiciens. Il s'agit là d'un héritage du jazz.

En ce qui concerne le matériau extra-musical, les deux genres se caractérisent par une esthétique visuelle travaillée : les pochettes d'albums de rock psychédélique possèdent un code graphique immédiatement identifiable, ce qui est également le cas des disques de rock prog. Pour l'un comme pour l'autre, un pont est créé avec le domaine des arts visuels, ce qui dénote par rapport aux simples photos de promotion illustrant coutumièrement les jaquettes de disques. De plus, le propos des groupes de ces deux mouvements est parfois politisé et souvent enclin à la critique sociale.

Pour résumer, les mouvances psychédélique et progressive au sein du rock s'inscrivent toutes les deux dans une démarche « totalisante », pour reprendre le mot d'Aymeric Leroy. Il

s'agit dans les deux cas d'une musique « qui abolirait les frontières de genres désormais obso- lètes, et serait forcément supérieure à la somme de ses composantes² ». L'objectif est clair : réunir le meilleur de différentes cultures, différentes formes ou différents genres, pour en créer de nouveaux. L'œuvre qui en résulte « uni[t], dans une synthèse totalisante, l'ensemble des musiques connues, nouvelles comme anciennes, du classique au jazz en passant par le folk ou l'électronique³ ». Leroy décrit ici ce qu'il nomme la « démarche de fusion du rock progres- sif », mais qui est tout à fait assimilable au rock psychédélique d'après les paragraphes précé- dents. Il est alors possible d'imaginer qu'une des motivations des groupes de l'un comme de l'autre genre est de montrer l'étendue de leur savoir ou de leurs capacités. Ainsi ressort le caractère singulier de chacun d'entre eux à travers des œuvres tout aussi uniques de par leur complexité et leurs propres mélanges d'influences. Ces œuvres témoignent chacune du contexte culturel et des connaissances de l'artiste à un moment de sa carrière. Il s'agit donc d'un état des lieux de ce que les artistes connaissent, apprécient et expérimentent à une période donnée. C'est sur ce point d'ailleurs que rock progressif et psychédélique com- mencent à se démarquer : chaque groupe de prog invente son propre style, là où les groupes psychédélique se rattachent simplement à l'idéologie et l'esthétique du mouvement du même nom.

Malgré des points communs non négligeables, les mouvements psychédélique et pro- gressif du rock sont tout de même très différents sous de nombreux aspects. Les premiers albums psychédéliques sortent à partir de l'année 1966, avec par exemple *The Psychedelic Sounds Of The 13th Floor Elevators*⁴ et le genre s'essouffle à l'arrivée des années 1970. Les premiers albums de rock progressif paraissent eux vers 1969 – avec en tête de file *In The Court Of The Crimson King* – et il en sort très régulièrement jusqu'à la fin de la décennie. L'un se développe considérablement entre les États-Unis (San Francisco) et la Grande- Bretagne, là où l'autre prospère principalement sur le continent européen.

Ce qui va principalement différencier les deux courants, c'est leur idéal, leur philoso- phie. Le rock psychédélique s'inscrit pour sa part dans le contexte hippie et son mode de vie alternatif, prônant l'amour contre la guerre ainsi que l'« expansion de la conscience » par la consommation de drogues psychotropes. Ces drogues qu'une majorité de musiciens consomment influence fondamentalement l'esthétique générale du genre : la composition et/ou la création se fait en EMC (état modifié de conscience) et le traitement du son, la créa-

2 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 54.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 13th Floor Elevators, *The Psychedelic Sounds Of The 13th Floor Elevators*, 33t, International Artists, 1966.

tion de visuels ou encore les spectacles « son et lumière » sont faits pour stimuler ou accroître les effets des psychotropes ingérés par le public. *A contrario*, si certains musiciens de rock progressif consomment toujours du LSD, de la marijuana ou d'autres drogues, leur musique, elle, n'est plus influencée principalement par l'expérience de ces substances. La volonté de ces groupes est tout autre : il s'agit de créer une musique hybride, versatile et dont les frontières sont difficiles à définir⁵. La « synthèse totalisante » entamée par le rock psychédélique atteint son paroxysme avec le rock prog. La musique des groupes le représentant devient dès lors un « dialogue interculturel, qui cherche à montrer ou établir des ponts véritables [...] entre les œuvres savantes et les œuvres populaires [...], entre les musiques anciennes et actuelles⁶ ». Nous citons ici un Jordi Savall qui n'a, à notre connaissance, jamais été affilié au rock progressif, mais qui sait pour autant trouver les mots justes pour décrire sa démarche artistique, très semblable sur ce point à celle de la mouvance prog. En outre, la musique progressive tend à susciter l'écoute et la contemplation plutôt que faire danser ; le rock psychédélique, pour sa part, reste la plupart du temps entraînant. Ajoutons également que le rock progressif est beaucoup plus « collégial et égalitaire⁷ » que le rock psychédélique, dans la mesure où le premier met en avant la virtuosité de tous ses musiciens là où le second promeut davantage des artistes solistes (chanteur, guitariste) dans la continuité du rock « traditionnel ».

D'un genre à l'autre, ces musiciens n'ont par ailleurs pas les mêmes profils du tout. Les formations progressives se composent souvent de musiciens d'horizons différents : certains ont une formation classique, d'autres sont autodidactes ; certains proviennent du milieu du rock, d'autres du jazz. Ils possèdent généralement une habileté technique, « des connaissances et des aptitudes peu communes⁸ » et finalement supérieures à celles des musiciens de groupes psychédéliques. Le rock prog est généralement joué par des personnes issues de classes plus élevées : il s'agit bien souvent d'universitaires de classe moyenne, là où les autres groupes sont davantage issus des classes populaires.

Du côté de l'instrumentarium, les groupes psychédéliques conservent les instruments principaux du rock : guitare, basse, batterie, avec l'incursion décisive de l'orgue Hammond provenant du rhythm'n'blues. Quelques premiers instruments étrangers au rock font néanmoins leur apparition et participent à la création d'un « son » psychédélique : le sitar, le melotron, des synthétiseurs, voire le thérémine. Le sitar en particulier est popularisé et fait

5 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, op. cit., p. 50.

6 Jordi Savall, livret du disque *Du temps et de l'instant*, SACD, Alia Vox, 2005, p. 10.

7 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 9.

8 Christophe Pirenne, op. cit., p. 53-54.

référence à la musique indienne. Le rock progressif « nécessite une [plus] grande variété d'instruments et en particulier d'instruments à claviers⁹ ». Il intègre ainsi le saxophone, la clarinette, des instruments folkloriques comme la flûte ou la mandoline, des orchestres plus ou moins grands, etc. Les claviers (synthétiseurs, orgue Hammond, mellotron, Moog) sont considérés comme indispensables au « son » progressif. La guitare est optionnelle, en témoigne le trio Emerson, Lake & Palmer composé d'un claviériste, d'un bassiste et d'un batteur. En somme, l'instrumentarium progressif témoigne d'une bien plus grande diversité de timbres.

Du point de vue des formes et de la structure des morceaux, les deux genres se distinguent de nouveau très fortement. Le rock progressif cherche à s'éloigner le plus possible des lieux communs du rock ou du blues, là où le psychédéisme s'y ancre encore énormément. Des parties instrumentales improvisées et très étendues introduisent une certaine forme « longue » dans le rock psychédélique, mais ces parties s'appuient sur des schémas répétés qui permettent l'improvisation. La musique n'avance pas ; les musiciens cherchent à atteindre une sorte d'état de transe. On n'observe pas encore de formes musicales novatrices. Davantage d'éclectisme et d'inventivité dans le travail de la forme se remarquent chez les groupes progressifs : les structures se complexifient et les parties instrumentales sont longues, également, mais composées en amont à partir de motifs que les musiciens développent lors de l'interprétation. La forme « chanson » est ainsi malmenée tandis que la musique « s'exprime le mieux dans des compositions de longue durée et en particulier dans des albums conceptuels¹⁰ ». Un morceau prenant une face entière ou presque (aussi appelée la « suite multisectionnelle » par Pirenne) est pratiquement devenu une coutume depuis l'ère « proto-prog » : « Return Of The Son Of Monster Magnet » (12 minutes) prend déjà une face entière sur *Freak Out!* des Mothers par exemple. Ces mêmes suites se structurent de façon rigoureuse suivant le « modèle compositionnel des musiques savantes¹¹ ».

La composition s'effectue, pour les musiciens inscrits dans le psychédéisme, davantage en temps réel : composition et interprétation se mêlent. Les groupes progressifs composent au préalable et l'interprétation a lieu dans un second temps. De plus, les groupes prog favorisent les dialogues entre musiciens, avec des parties « interprétée[s] plutôt qu'improvisée[s]¹² ». Il ne s'agit donc pas que de solos improvisés, contrairement au rock psychédélique.

9 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, op. cit., p. 53-54.

10 *Ibid.*

11 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 8.

12 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, op. cit., p. 53-54.

En outre, les compositions progressives se distinguent par une « absence de formatage et la place importante accordée aux digressions instrumentales¹³ ». Mais bien d'autres caractéristiques peuvent encore être citées, comme les citations et/ou emprunts à des œuvres préexistantes (de musique savante ou folklorique, principalement) et l'originalité avec laquelle ces sources musicales sont reformulées. Par ailleurs, à l'échelle de l'album et à celle du morceau, les contrastes sont de mise : des changements de dynamique surviennent fréquemment au sein d'un même morceau (nuances, changement de tempo ou de signature rythmique...) et au sein d'un même album, où ces mêmes morceaux se doivent d'être « variés et contrastés – mieux, évolutifs¹⁴ ». Tout cela mène à une sophistication des compositions qui induit « une complexité dans le vocabulaire musical utilisé ; complexité qui elle-même encourage une forme de virtuosité dans l'interprétation¹⁵. » Cette virtuosité était jusqu'ici absente ou rare depuis les débuts du rock. Les musiciens de rock prog démontrent désormais un savoir-faire tant du point de vue de la technique instrumentale que de la théorie musicale. Cette approche plus « érudite » de la composition se remarque en particulier du côté de la section rythmique, chargée parfois de soutenir des rythmes impairs et donc des mesures asymétriques, parfois même en polyrythmie avec les autres instruments. De même, les arrangements se complexifient et certains groupes composent dans un système modal.

Cela nous mène à l'un des principaux attributs du rock progressif, que le mouvement psychédélique ne possédait pas encore à l'époque de son épanouissement : l'influence des musiques savantes. Christophe Pirenne décrit en effet le genre comme une musique « qui fusionne musique pop et musique classique¹⁶ » puis, « dans des proportions variées, la musique pop, le jazz, le folk, les musiques ethniques¹⁷ ». Ainsi l'inspiration provient largement pour ces groupes-ci de la musique savante. Celle-ci est dite « classique », mais dans le sens élargi du terme, dans la mesure où les influences peuvent provenir selon les groupes de compositeurs médiévaux comme contemporains. Cette « dominante » classique ou savante proviendrait d'une volonté de créer une musique rock d'identité européenne rompant singulièrement avec le rock américain dans lequel blues et country jouent un rôle prépondérant. C'est dans cette optique de revendication d'un « héritage européen » que des œuvres de compositeurs classiques sont régulièrement citées.

13 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 33.

14 *Ibid.*, p. 8.

15 *Ibid.*, p. 8-9.

16 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, *op. cit.*, p. 53-54.

17 *Ibid.*

Les textes de l'un ou l'autre genre possèdent aussi un propos complètement différent. Le rock psychédélique tend d'une manière ou d'une autre à faire l'apologie de drogues psychotropes : les chansons décrivent généralement les pensées et sensations résultant d'hallucinations issues de l'expérience de ces substances. Le propos peut être dans d'autres cas plus politisé et lié à l'actualité – comme par exemple au mouvement d'opposition à la guerre du Vietnam –, ou simplement anticonformiste, dans la continuité du mode de pensée hippie. Le propos du rock progressif est tout autre. Il s'agit cette fois d'apporter des qualités littéraires au rock¹⁸, toujours dans le but d'élever cette même musique au rang d'art et non plus de produit culturel de consommation. Le texte a une telle importance pour certaines formations que celles-ci s'offrent les services d'un parolier attitré. Chaque groupe développe dès lors ses propres thématiques, dans des registres littéraires flirtant fréquemment avec le fantastique, la fantasy ou encore la science-fiction. Comme c'est le cas pour la musique de ces mêmes groupes, les textes incluent parfois des références à des œuvres littéraires et font montre d'éclectisme du point de vue des sujets abordés au sein d'un même album. Certaines paroles peuvent être de nature surréaliste, mais cette fois sans lien direct avec la consommation de drogues.

Les visuels psychédéliques et progressifs se distinguent également. Les pochettes d'albums du premier genre cité suivent un certain code esthétique lié au mouvement psychédélique : couleurs vives, contrastées, glyphes aux formes extravagantes tout en courbes... Les influences artistiques proviennent principalement de l'Art nouveau (lignes courbes omniprésentes) et l'Op art (illusions visuelles). Les pochettes de groupes progressifs s'en distinguent par une plus grande diversité d'influences dans le domaine des arts graphiques, sans rattachement à un mouvement artistique particulier. Les seules véritables récurrences sont celles du surréalisme et d'un « graphisme élaboré et présentant des thèmes souvent inspirés de la science-fiction ou du fantastique¹⁹ ». Les groupes psychédéliques ne sont de leur côté pas tant dans une recherche d'identité visuelle à l'échelle du groupe, mais plutôt dans une imitation de codes prédéfinis par le mouvement psychédélique et les visuels de groupes précédents. En somme, ils se rattachent au psychédélicisme par imitation de ses codes, là où chaque groupe de prog préfère créer les siens. Dans la même mesure que les paroles peuvent être issues du travail d'un parolier attitré, les visuels peuvent être issus d'une collaboration de plus ou moins longue durée avec un artiste graphique (peintre, illustrateur, photographe, graphiste)²⁰. Cette

18 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, op. cit., p. 53-54.

19 *Ibid.*

20 cf. annexe 3 pour divers exemples de pochettes d'albums psychédéliques et progressifs.

identité visuelle peut être convoquée jusque sur scène par des décors et/ou déguisements portés par les musiciens. Certains artistes de rock progressif ont effectivement tendance à faire des incursions dans d'autres domaines artistiques comme le théâtre, avec des mises en scène plus ou moins élaborées lors de concerts.

En conclusion, les mouvements psychédélique et progressif du rock possèdent une indéniable communauté stylistique mais diffèrent sous de nombreux aspects, tant dans leur esthétique que dans leur idéologie. Par conséquent, il est possible de qualifier la musique issue de ces deux genres d'expérimentale, mais en aucun cas ces expérimentations ne sont le fruit des mêmes motivations. Le rock psychédélique use par exemple davantage d'effets sonores imitant des hallucinations auditives et prolonge ses morceaux dans l'objectif d'atteindre un état s'approchant de la transe. Le travail de composition et d'interprétation est majoritairement inspiré par l'effet de substances dites « psychédéliques » et vise une « expansion de la conscience²¹ ». Le rock progressif, pour sa part, cherche par ses expérimentations à élargir le carcan stylistique du rock et à lui attribuer des qualités artistiques et littéraires. Ces expérimentations – beaucoup plus diverses – sont rendues possibles par une plus grande maîtrise musicale, tant technique que théorique, ainsi que par des influences bien plus éclectiques. La musique savante et le jazz sont également des sources d'inspiration majeures pour ce genre musical, là où leurs apports ne sont que subsidiaires dans les compositions de groupes psychédéliques.

21 Jacob A. Cohen, « Psychedelic Rock », *Grove Music Online*, en ligne, URL : <https://www-oxfordmusiconline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002267498>, consulté le 23 mars 2023.

PARTIE III

ASPECTS DU ROCK PROGRESSIF

CHEZ NINO FERRER

Chapitre 9 – Psychédéisme, jazz et mélanges stylistiques

Cette troisième partie a pour but de traiter des convergences – mais aussi des divergences – stylistiques entre la musique de Nino Ferrer et le genre progressif à partir du début des années 1970. L’objectif sera non pas de chercher à tout prix à classer la musique de l’auteur-compositeur dans ce genre musical, mais plutôt de démontrer que Nino Ferrer s’inscrit dans une démarche progressive, même s’il ne respecte pas tous les codes appartenant au genre. Il ne s’est par ailleurs jamais affilié à ce courant, n’employant dans aucune source que nous avons pu consulter le terme de « progressif » pour qualifier sa musique. De plus, à l’inverse de bon nombre de musiciens de groupes de rock prog, Ferrer n’avait pas de formation de conservatoire et ne savait ni lire ni écrire la musique. Il n’avait donc pas les capacités pour composer des morceaux d’une grande complexité rythmique ou harmonique. Tout ce qu’il pouvait faire, c’était imiter et/ou assembler des éléments entendus chez des artistes qu’il appréciait, tout en s’appuyant sur sa pratique en groupe du jazz puis du rhythm’n’blues. Nous tenterons dès lors d’attester que malgré la technicité relative de ses compositions, plusieurs aspects de l’approche musicale de Nino Ferrer permettent de qualifier celle-ci de progressive.

L’analyse de certains morceaux au sein de cette partie donnera lieu à des indications de minutage précis pour retrouver aisément à quel moment le passage qui nous intéresse démarre. Ces indications prendront la forme suivante : minutes’ssecondes (exemple : 1’42).

L’influence psychédélique

« Au début des années 1970, Nino Ferrer se sert de plus en plus de la chanson comme d’un laboratoire à musique¹ », affirme en 2018 Rebecca Manzoni, chroniqueuse musicale pour France Inter. Ferrer expérimente, tente des mélanges. Le chanteur, de ses débuts dans le domaine musical jusqu’à la fin des années 1970, s’est en effet énormément intéressé aux évolutions de la musique et aux courants émergents. Il a alors participé à l’importation en France de genres musicaux à la mode sur le continent américain comme le jazz et le rhythm’n’blues, puis d’un rock progressif qui se développait considérablement en Angleterre et en Italie sans faire jusque-là d’échos particulier en France. Cette volonté de faire connaître de nouveaux genres ou styles musicaux en les incorporant à ses propres compositions disparaît à l’arrivée

¹ Rebecca Manzoni, « Z’avez pas vu Nino ? », *Pop N’ Co*, France Inter, diffusé le 27 août 2018, 4’48, en ligne, URL : <https://www.dailymotion.com/video/x6snyo4>, consulté le 17 mars 2023.

des années 1980, durant lesquelles le chanteur commence à se replier sur lui-même et ne plus prêter attention à l'actualité musicale.

Nino Ferrer se distingue donc dans le paysage musical français par un intérêt pour des genres musicaux variés. Il est en premier lieu un grand fan de jazz, comme en témoignent ses premiers 45 tours avec les Dixie Cats ou en solo. Louis Armstrong était parmi ses musiciens fétiches et selon son fils Pierre Ferrari², l'un de ses albums favoris étaient sans aucun doute *Au club Saint-Germain* (en trois volumes) d'Art Blakey³. Il découvre par la suite le rhythm'n'blues avec Ray Charles, puis la bossa nova avec Daniel Beretta. Parmi ses groupes préférés dans le domaine du rock figurent Santana et les Beatles qui l'inspirent énormément à la fin des années 1960 : il trouvait qu'il s'agissait d'une musique « riche et très construite⁴ ». Il admirait également David Bowie, mais aussi et surtout Pink Floyd, en particulier pour leur album *Atom Heart Mother*⁵, dont il parlait avec un tremolo dans la voix à ses fils⁶. L'un d'eux, Pierre Ferrari, se souvient que la famille écoutait des cassettes de Supertramp dans la voiture. Le chanteur écoutait également J. J. Cale, ou encore Crosby, Stills, Nash & Young ainsi que Neil Young en solo (et en particulier son album *Harvest*⁷, sorti en 1972, qu'il appréciait pour son aspect artisanal et « authentique »). Côté francophone, Boris Vian était pour le Nino Ferrer des années 1960 « un modèle qui a su mélanger le swing avec des paroles burlesques et grinçantes⁸ » – on reconnaît effectivement une certaine influence à l'écoute de l'inventaire farfêlu constituant le refrain de la « Complainte du progrès », par exemple. Mais le chanteur était aussi ami avec Jacques Higelin⁹ qui lui a inspiré une nouvelle approche de l'écriture – plus intuitive, relevant presque de l'écriture automatique¹⁰ – au début des années 1970. Ferrer lui fait en 1982 une dédicace dans les crédits de son album *Ex-libris*¹¹. Le chanteur admirait également Mozart plus que tout autre compositeur. Côté cinéma, il aimait beaucoup les films de Federico Fellini, ainsi que leur musique composée par Nino Rota¹².

2 Pierre Ferrari, entretien téléphonique, le 31 mars 2023.

3 Art Blakey & The Jazz Messengers, *Au club St. Germain Vol. 1 ; Au club St. Germain Vol. 2 ; Au club St. Germain Vol. 3*, 33t, RCA, 1959.

4 Pierre Ferrari, entretien téléphonique, le 31 mars 2023.

5 Pink Floyd, *Atom Heart Mother*, 33t, Harvest, 1970.

6 Pierre Ferrari, entretien téléphonique, le 31 mars 2023.

7 Neil Young, *Harvest*, 33t, Reprise Records, 1972.

8 Christophe Conte, « Nino Ferrer, le chanteur qui voulait “être noir” », *French Collection*, France Inter, 13 août 2022, 55'12, à 8'29.

9 Pierre Ferrari, entretien téléphonique, le 31 mars 2023.

10 L'écriture automatique est une technique d'écriture utilisée par les surréalistes dans l'objectif de libérer l'esprit et retranscrire aussi exactement que possible la « pensée parlée », d'après André Breton, poète et écrivain français théoricien du surréalisme (Dictionnaire Larousse).

11 « Merci à Jacques Higelin pour son fabuleux spectacle au Cirque d'Hiver », in Nino Ferrer, *Ex-libris*, 33t, WEA, 1982.

12 Arthur Ferrari, entretien téléphonique, le 9 mai 2023.

L'oreille habituée à passer d'un style musical à un autre, il n'est pas étonnant que Nino Ferrer intègre le mélange de styles dans son processus créateur. En 1968 le chanteur passe du rhythm'n'blues (« Je vends des robes ») à la bossa nova (« Oerythia », « La Rua Madureira ») en passant par des morceaux très jazzy (« Les yeux de Laurence ») sur ses EPs *Mamadou Mémé* et *Je vends des robes*¹³. Mais les genres musicaux ne se mêlent pas encore véritablement au sein d'un même morceau.

Dès 1969, l'influence du mouvement psychédélique se remarque dans ses compositions, avec en particulier des références à la musique indienne. Nous pouvons ainsi entendre un sitar dans « Viens tous les soirs¹⁴ » (1970) et des percussions ressemblant aux tablas indiens dans « Tchouk-ou-tchouk¹⁵ » (1969, audibles à partir de 1'30). Ce dernier morceau à pour autre particularité de posséder un solo de basse électrique soutenu par des cuivres imitant le son d'une locomotive, fait suffisamment rare dans le paysage de la variété française pour pouvoir être qualifié d'expérimental ou, tout du moins, de novateur. Sur *L'intégrale des enregistrements studio & live*, sorti en 2013¹⁶, se trouve une version alternative de « Je vends des robes », enregistrée en 1969 tout comme la version originale et particulièrement audacieuse pour l'époque dans le domaine de la chanson pop. Elle dure effectivement 6'30 : un pont musical est ajouté et Ferrer termine en récitant son plus long inventaire jamais écrit. La technique utilisée à la guitare, mêlant cocottes et *palm mute*¹⁷ pour en faire un instrument davantage rythmique que mélodique, témoigne déjà d'expérimentation sonores et d'emprunts (ici au funk). Cette même guitare utilise probablement une pédale d'*overdrive* pour son solo (à partir de 3'20), apportant alors une couleur bien plus rock à ce morceau d'inspiration majoritairement soul où les cuivres prédominent.

L'album *Rats And Roll's* est très largement influencé par le psychédéisme : de longues parties improvisées se font sur la base d'un ostinato (« Reminiscenza » ; « Cannabis » ; « Meglio L'Amore Che La Guerra ») ; divers effets audio sont à noter, en particulier sur le chant (*reverb* sur la voix dans « Reminiscenza » ; effets ponctuels de *delay* sur les voix dans « Canapa Indiana » et à la fin de « Povero Cristo »). Le blues reste une influence majeure (« Pour oublier qu'on s'est aimé » suit la forme AABA typique des ballades de Tin Pan Alley ; le refrain de « Reminiscenza » est une grille de blues en 12 mesures) et plus de la moitié des

13 Nino Ferrer, *Mamadou Mémé*, 45t, Riviera, 1968 ; Nino Ferrer, *Je vends des robes*, 45t, Riviera, 1969.

14 Nino Ferrer, *Viens tous les soirs / L'amour, la mort, les enterrements*, 45t, Riviera, 1970.

15 Nino Ferrer, *Je vends des robes*, 45t, Riviera, 1969.

16 Nino Ferrer, *L'intégrale des enregistrements studio & live*, 14×CD, Barclay, 2013.

17 Le *palm mute* est une technique de jeu pour la guitare, qui consiste à étouffer le son des cordes avec la paume de sa main droite tout en jouant.

chansons possèdent un propos revendicateur, qu'il s'agisse d'écologie (« Canapa Indiana ») ; d'anticléricisme (« Povero Cristo ») ; d'anticonformisme (« Meglio L'Amore Che La Guerra ») ; ou encore de propos antiracistes (« La Pelle Nera » et « Ol' Man River »). Le titre de « Meglio L'Amore Che La Guerra » est par ailleurs l'équivalent italien du slogan hippie par excellence, « Make love, not war » (Faites l'amour, pas la guerre).

L'influence de Santana – et en particulier l'incorporation de rythmes latins à sa musique – se fait par ailleurs ressentir dans l'introduction de « Fratelli E Così Sia ». La guitare électrique imite par exemple en *palm mute* un motif rythmique souvent joué à l'*agogo*¹⁸. La batterie et la guitare développent ensuite des motifs rythmiques pastichant le genre samba.

Selon Leroy, le rock proto-progressif italien (entre 1969 et 1971) est marqué par « le hard-rock hendrixien et le psychédéisme californien¹⁹ ». Cela se retrouve en particulier chez des groupes comme The Trip, Formula 3, Balletto Di Bronzo, Gleemen ou Garybaldi. La collaboration de Ferrer avec les musiciens italiens d'I Rokketti sur *Rats And Roll's* peut expliquer ce changement si soudain de style musical. I Rokketti était alors un groupe de *beat* à tendance prog depuis le titre « L'Amaro In Bocca », sorti en 1966, qui s'inspire des musiques de westerns d'Ennio Morricone²⁰.

L'influence du mouvement psychédélique reste une dominante sur *Métronomie*, tout d'abord parce que six morceaux sur les huit composant l'album sont un « recyclage » de titres issus de *Rats And Roll's* : le propos et la structure de ceux-ci restent globalement les mêmes bien qu'un travail conséquent de réarrangement et de réécriture ait eu lieu. En outre, les expérimentations psychédéliques se poursuivent et se multiplient avec par exemple sur « Métronomie » un effet de *phaser* appliqué à la batterie, de la *reverb* couplée à un ou plusieurs autres effets non identifiés sur l'orgue (0'16), ainsi que des effets de déplacement du son de gauche à droite grâce au son stéréophonique. Sur « Freak » peuvent être entendus des effets de *delay* sur les cymbales (0'48) puis de *phaser* sur la guitare (1'02).

À partir de *Rats And Roll's* et *Métronomie*, puis jusqu'au début des années 1980, plusieurs morceaux de Ferrer font par surcroît l'apologie de drogues récréatives – le cannabis, spécifiquement – de façon tout à fait explicite. Citons l'évident « Cannabis » (1971) et sa version d'origine en italien, « Canapa Indiana » (1970) ; « Freak » (1971) ; « La révolution »

18 L'*agogo* est un instrument percussif constitué de deux ou plusieurs cloches en fer de tailles différentes, frappées avec une baguette, typique des sections rythmiques de formations de samba.

19 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 188.

20 I Rokketti, *L'Amaro In Bocca / Black Time*, 45t, CDB, 1966.

(1973) ; « Michael And Jane » dans sa versions anglaise (1979) et française (1980) ; et « Riz complet » (1982)²¹. Les paroles du morceau « La révolution » traitent par ailleurs de la libération sexuelle issue de la « révolution » culturelle initiée par le mouvement hippie et Mai 68²².

L'influence du mouvement psychédélique, ainsi que celle de l'album *Sgt. Pepper* des Beatles en particulier, se ressent aussi très fortement sur *Nino And Radiah* : sur les deux disques certaines chansons font des références plus ou moins directes à certaines drogues ou leurs effets (« Moses ») ; beaucoup d'entre elles parlent du quotidien du chanteur et/ou du groupe vivant en communauté (« Mint Julep ») et certaines paroles sont surréalistes (« The Garden²³ »). Musicalement, on retrouve beaucoup de parties improvisées, parfois très longues (« Hot Toddy »). Beaucoup d'effets sont également présents dans le traitement du son des guitares ou des claviers et bon nombre de titres possèdent des arrangements pour cuivres et des parties de mellotron imitant des cordes²⁴.

Nino Ferrer reste finalement très influencé par le psychédélisme – qui lui a donné le goût pour l'expérimentation –, là où la plupart des groupes de prog cherchent à s'en émanciper. Il demeure rattaché à ce mouvement dans la mesure où ses compositions restent majoritairement simples dans leur structure : les harmonies tournent principalement autour des degrés I-IV-V-VI de gammes majeures ou mineures, lorsqu'il ne s'agit pas simplement de grilles de blues (refrains de « Reminiscenza » et « Métronomie » ; « Mashed Potatoes »). Cette simplicité tient à la fois du fait que Nino Ferrer ne lisait pas la musique, mais aussi et surtout qu'il n'écoutait pas de groupes véritablement progressifs. Parmi ses influences majeures vues plus tôt se retrouvent les Beatles, pour leurs expérimentations sonores et leur considération de l'album comme une œuvre cohérente ; Santana, pour son mélange de musiques latines, de blues et de rock psychédélique, ou encore Pink Floyd, mais ce groupe, bien que s'inscrivant dans la mouvance progressive, se démarque justement par des compositions bien moins complexes que celles d'autres groupes de référence du genre comme Genesis, Emerson, Lake & Palmer ou Van der Graaf Generator. La musique de Ferrer est par ailleurs, à l'inverse d'un groupe comme Magma, davantage dans une « décontraction hippie » que dans « l'extrême rigueur de l'interprétation », pour citer Aymeric Leroy²⁵, malgré une rigueur indiscutable sur le travail de post-production.

21 cf. annexe 2, dans laquelle sont listées toutes les paroles des chansons de Nino Ferrer abordées dans cette partie, avec traduction en français si nécessaire.

22 cf. annexe 2.

23 *Ibid.*

24 L'influence des albums des Beatles sera justifiée plus précisément dans le chapitre suivant.

25 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 197.

Une approche « jazz »

Bien que Nino Ferrer s'initie au rock et au psychédéisme en musique, il conserve une certaine approche « jazz » dans sa manière d'aborder l'interprétation musicale. Les références à ce genre sont multiples. Il peut s'agir tout simplement de swing comme on en trouve dans « La maison près de la fontaine ». Mais il est aussi possible d'entendre ponctuellement dans ses morceaux des éléments de scat, forme de jazz vocal consistant en l'improvisation de syllabes et d'onomatopées rythmiques, imitant parfois des instruments. Il en faisait usage à la fin de plusieurs chansons des années 1960 comme « Je cherche une petite fille » (1967) : « Je me suis lancé dans la chanson – *Vavantouziban !* [...] Et puis le percepteur m'a tout pris – *Rrrribidibizou !* ». On en trouve également à la fin du très jazzy « Le show-boat de nos amours » (1969) et à la fin de la version italienne de « La Rua Madureira²⁶ » (1970). En 1975, le pont musical du « Sud » est chanté dans une forme de scat assez sommaire : le rythme est partiellement syncopé mais l'intervention ne s'articule qu'autour de la syllabe « di » avec quelques rares « dibidi ». En 1977, plusieurs parties de « Il pleut bergère » sont également chantées en scat (à 1'42, 2'46 et 3'55). À 1'42 le passage est interprété avec une voix de crécelle imitant probablement une trompette. Sur le même album, la reprise du standard « Joseph Joseph » se base sur diverses performances vocales dont certaines relèvent aussi du scat. Les paroles sont chantées de bout en bout avec une voix nasillarde, puis à 0'45 a lieu un solo de scat avec une voix de crécelle ; à partir de 1'58 le chœur imite des cuivres ; et à 2'30 Nino Ferrer imite à la voix un cuica (tambour à friction brésilien). Le chanteur qualifie ironiquement ces expérimentations vocales de « borborygmes²⁷ » dans les crédits de l'album.

Au cours des décennies suivantes on retrouvera parfois de ces passages chantés à base de syllabes dénués de sens, mais ceux-là seront désormais écrits. Prenons à titre d'exemple la brève intervention du chœur (à partir de 2'00) dans « Micky Micky » (1982), ou bien la phrase en « dadida » répétée par Ferrer et reprise par le chœur dans la version de 1986 de « L'an 2000 ». Sur *Concert chez Harry*, album live sorti en 1995, Nino Ferrer remplace le solo de trompette de « La maison près de la fontaine » par un solo de scat *a priori* improvisé. En revanche, celui que l'on entend à partir de 1'17 sur « Scopa », toujours sur le même disque, a été écrit puisqu'il est soutenu par le chœur.

26 Nino Ferrer, *Viva La Campagna!!!*, 45t, Riviera, 1970. Distribué uniquement en Italie.

27 Nino Ferrer, *Véritables variétés verdâtres*, 33t, CBS, 1977.

Ce qui est singulier chez Ferrer, c'est également son approche « jazz » du jeu en groupe. Comme le relève Aymeric Leroy dans *Rock progressif*, « contrairement au jazz, où il paraît tout à fait naturel et respectable de réunir les meilleurs instrumentistes d'une génération, en rock toute alliance entre musiciens connus est invariablement entachée d'un soupçon d'opportunisme²⁸ ». Ce que retient donc Ferrer de l'esprit « rock » à partir de la découverte qu'il en fait dans les années 1970, c'est ce « concept [...] du groupe vu comme une bande de copains²⁹ », mais sans pour autant s'y contraindre : ainsi il change de musiciens au gré de ses rencontres et laisse à chacun une grande liberté d'expression, comme au sein d'un groupe de jazz. Il s'agit véritablement d'un dialogue, d'échanges d'idées : Nino Ferrer n'est crédité que comme chanteur et directeur artistique sur *Métronomie* et *Nino Ferrer & Leggs*³⁰. Cette liberté créatrice explique d'ailleurs le fossé stylistique énorme entre un album et le suivant : les instrumentistes ne sont pas interchangeables, puisque Ferrer leur donne le moyen d'exprimer leur identité à la différence de musiciens de studio attirés par un producteur. Cette liberté d'expression du groupe ne dure en revanche que jusqu'à la fin des années 1970. En effet, les deux décennies suivantes Nino Ferrer cherchera au contraire à avoir un contrôle total sur la musique qu'il produit, au point de jouer de tous les instruments (souvent des synthétiseurs) sur plusieurs morceaux (« Toccata » ; « Barberine » et « Rondeau » en 1982 ; « New York 85 » ; « l'année de la comète » et « l'arche de Noé » en 1986).

La volonté de Nino Ferrer de faire communiquer les genres et les cultures au cours des années 1970 se traduit donc en particulier par les différents musiciens qui l'accompagnent. Il aura entre autre joué aux côtés de musiciens français, italiens, anglais et américains. Doivent également être cités le percussionniste de jazz marocain Sam Kelly et le saxophoniste camerounais Manu Dibango, ainsi que le bassiste Jean-Karl Dikoto Mandengue, également camerounais d'origine, qui collabore avec Ferrer à partir de 1969 et jusque sur *Métronomie* avant de rejoindre le groupe Osibisa (qui mêle prog rock et afrobeat). Les albums de Ferrer peuvent donc en un sens être considérés comme des œuvres collectives, dans la mesure où l'apport de certains musiciens est conséquent : la longue suite « Métronomie » n'aurait par exemple jamais vu le jour sans l'apport de l'organiste Giorgio Giombolini. De même, *Nino Ferrer & Leggs* perdrait une grande part de son caractère progressif sans les arrangements pour cordes de Jean-Claude Vannier.

Cet échange interculturel est retranscrit à la fois dans les dialogues entre les instruments dans certaines parties improvisées et par les conditions mêmes d'enregistrement des

28 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 76-77

29 *Ibid.*, p. 77

30 Nino Ferrer, *Métronomie*, 33t, Riviera, 1971.

morceaux, que le chanteur veut proches du *live* le plus souvent. Par exemple, sur la longue partie instrumentale de « La révolution » (1973), l'orgue et le violon improvisent ensemble et ce dernier développe des motifs mélodiques arabisants (à partir de 2'24). La guitare électrique et un deuxième violon se joignent à eux dans une improvisation collective proche du free jazz, soutenus par un très simple ostinato à la basse et à la batterie.

D'une manière générale, une plus grande liberté est accordée aux musiciens qui composent les différents groupes de Ferrer dans les années 1970. Sur chaque album, une majorité de morceaux comptent un ou plusieurs solos (improvisés), sinon des ponts instrumentaux (écrits). Des morceaux comme « Reminiscenza » et « Métronomie » donnent même la parole à plusieurs musiciens (organiste, guitariste, batteur), qui ont chacun une partie solo.

En outre, une évolution a bel et bien lieu dans la relation de Ferrer avec les arrangements pour cordes de ses morceaux. Sur ses premiers EPs ils étaient assez classiques, formatés et ne faisaient que soutenir la chanson (« Viens je t'attends » ; la fin de « Ma vie pour rien » en 1965). Dans *Nino Ferrer & Leggs*, les arrangements se complexifient et les cordes sont considérées comme un « membre » à part entière du groupe. Ainsi, la seconde moitié de « L'Angleterre » et le dernier tiers de « Moby-Dick » donnent la parole au quatuor, tandis que le reste du groupe est en retrait. Le violoniste Michel Ripoché a même le droit à un solo sur « L'Angleterre » et « La révolution ». Cette mise en avant de violonistes solistes est par ailleurs une des rares caractéristiques du rock progressif français, comme vu au chapitre 7.

Cette liberté de parole donnée à chaque musicien induit un élargissement du discours musical : les morceaux s'allongent, puisque les parties instrumentales possèdent désormais autant d'importance que le chant. Mais si les morceaux gagnent en longueur, c'est aussi parce que les motivations de l'artiste sont désormais d'être iconoclaste, ou en tout cas anticonformiste, hors-norme : Ferrer se rebelle contre les normes préétablies. Il s'agit d'une prise de parole en opposition au musellement artistique qu'impose l'industrie musicale : les morceaux de Nino Ferrer s'allongent pour que les musiciens puissent enfin s'exprimer avec pour seules limites celles qu'ils se fixent.

Le penchant expérimental et la rébellion de Nino Ferrer envers le formatage imposé par l'industrie musicale s'observent donc pour partie dans la durée de ses morceaux. En effet, avant la parution de *Rats And Roll's* en 1970 – qui marque un changement radical de style et d'approche de sa musique –, le chanteur a dans un premier temps sorti une soixante-dizaine de chansons différentes, dont la durée moyenne est de 2'54, avec une médiane à 2'57. Les cinq morceaux les plus courts font 1'55, 2'00, 2'01, 2'04 et 2'07. Les cinq morceaux les plus

longs ont une durée de 5'20, 4'25, 3'51, 3'50 et 3'28. « La bande à Ferrer (1^{re} et 2^e Partie) » sur le 33 tours *Enregistrement Public* dure 5'20, mais comme son nom l'indique il s'agit de deux morceaux distincts sur le 45 tours d'origine, mis bout à bout. Hormis cette exception, il est indéniable que les morceaux du chanteur étaient, avant 1970, soumis au formatage de durée imposé à la fois par le support (le maxi 45 tours ne pouvant contenir qu'une dizaine de minutes par face) et par la radio (exigeant des chansons qui n'excèdent pas – ou pas de beaucoup – les trois minutes).

À partir de *Rats And Roll's*, le chanteur explore le format 33 tours (pouvant contenir vingt voire trente minutes par face) et ne cherche plus à satisfaire les exigences de producteurs et de diffuseurs de musique. Ainsi, la durée moyenne des 138 morceaux sortis à partir de *Rats And Roll's*³¹ est de 4'09 (avec une médiane à 4'10), soit 1'15 de plus que la durée moyenne des titres sortis avant 1970. Les cinq morceaux les plus longs ont une durée de 9'07, 8'23, 8'03, 7'13 et 7'11. Les plus courts descendent bien en-dessous des trois minutes : 0'17 ; 1'16 (×3) ; 1'35 ; 1'37 et 2'10 (×3). L'auteur-compositeur se permet donc bien plus de liberté en créant des morceaux beaucoup plus longs (mais aussi beaucoup plus courts !) que ceux qu'il avait l'habitude de produire dans les années 1960.

La première face de *Métronomie* (comprenant « Métronomie I », « Les enfants de la patrie » et « Métronomie II ») est, quant à elle, conçue comme une longue suite d'une quinzaine de minutes – bien que très décousue. Dans le rock progressif, la suite de dix minutes ou plus, s'étalant parfois sur une face entière de l'album, est un exercice de style très courant, presque un rite de passage. Comme c'est le cas pour « Métronomie », elle donne souvent son nom à l'album. Nous pouvons prendre comme exemples « Tarkus » (20'43) ouvrant l'album d'Emerson, Lake & Palmer sorti en 1971³², la « Valentyne Suite » (16'52) clôturant l'album de Colosseum sorti en 1972³³, ou encore « Larks' Tongue In Aspic (Part. I) » (13'35) ouvrant l'album de King Crimson sorti en 1973³⁴.

Pour autant, au même titre que les morceaux de Gentle Giant, ceux de Nino Ferrer et de ses groupes consécutifs ne dépassent que très rarement les cinq ou six minutes, ce qui les distingue de la plupart des autres groupes de rock prog, qui se permettent bien plus de longueurs. Nino Ferrer et Gentle Giant restent effectivement très proches du format « chanson »

31 cf. annexe 1 pour la liste complète des titres et leur durée. L'album *Che Fine Ha Fatto Nino Ferrer?* n'a pas été comptabilisé puisqu'il n'est composé que de reprises de succès du chanteur.

32 Emerson, Lake & Palmer, *Tarkus*, 33t, Island, 1971.

33 Colosseum, *Valentyne Suite*, 33t, Vertigo, 1969.

34 King Crimson, *Larks' Tongue In Aspic*, 33t, Island Records, 1973.

(« pour mieux le subvertir³⁵ ! »), par opposition aux « épopées plus ou moins conceptuelles³⁶ » de groupes comme Emerson Lake & Palmer ou Genesis. Le travail de Nino Ferrer est également comparable sur certains points à celui de Jethro Tull sur des albums comme *Stand Up*³⁷ ou *Aqualung*³⁸ : comme ce groupe, Nino Ferrer ne fait qu’alterner morceaux longs et courts, complexes et simples.

Le style musical de Nino Ferrer à cette période possède également plusieurs accointances notoires avec celui de l’école de Canterbury³⁹. Il s’agit en effet d’une musique fusionnant principalement le rock et le jazz. Les compositions de Nino Ferrer sont, en définitive, peu influencées par la musique savante. Ferrer admirait Mozart, mais « il a surtout retenu de lui cette capacité à composer des morceaux gentils et sautillants comme des œuvres beaucoup plus profondes⁴⁰ », comme le fait remarquer son fils Arthur Ferrari. La présence d’instruments d’orchestres et en particulier les arrangements pour quatuor à cordes sur plusieurs morceaux de *Nino Ferrer & Leggs* et *Suite en œuf* sont les seuls véritables éléments puisés dans la musique « classique », comprise ici au sens large.

L’autodérision typique de groupes de Canterbury est également fréquente dans ses textes ou ses mises en musique : même si elle disparaît presque totalement sur les deux albums avec les Leggs et sur *Nino And Radiah*, elle reste présente dans plusieurs morceaux sur tous ses autres disques⁴¹. En outre, l’orgue Hammond est un des instruments les plus mis en avant – bien plus que la guitare, sur *Rats And Roll’s* et *Métronomie* –, avec la participation ponctuelle de cuivres ou de saxophones, comme c’est fréquemment le cas chez des groupes de Canterbury. La plupart des sections instrumentales sont par ailleurs des parties improvisées s’appuyant sur un ostinato rythmique ou mélodique, approche encore très similaire au psychédéisme de concert et caractéristique de l’école de Canterbury.

Plusieurs différences avec cette même école sont toutefois à noter. En premier lieu, la musique de Ferrer met le chant en avant sur la quasi-totalité de ses morceaux, là où les groupes de Canterbury traitent celui-ci davantage comme un timbre au sein de la texture instrumentale⁴². L’improvisation collective inspirée du free jazz n’est pas dominante non plus,

35 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 145.

36 *Ibid.*

37 Jethro Tull, *Stand Up*, 33t, Island Records, 1969.

38 Jethro Tull, *Aqualung*, 33t, Chrysalis, 1971.

39 cf. chapitre 6.

40 Arthur Ferrari, entretien téléphonique, le 9 mai 2023.

41 L’intégration de l’humour dans la musique de Ferrer sera développée et exemplifiée au chapitre 10.

42 Soft Machine, *Volume Two*, 33t, Probe, 1969.

malgré quelques ébauches sur « La révolution » (1973), au début et à la fin de « Hot Toddy » (1974), ou à la fin des « Morceaux de fer » (1976).

En 1975, Nino Ferrer déclare à la télévision : « Je crois que la musique qu'on a envie de faire soi-même, c'est une espèce de synthèse des différentes musiques qu'on a aimées dans sa vie⁴³. » Le chanteur, frustré dans les années 1960 de n'être adulé que pour une partie de son œuvre – qui ne révèle pas la complexité de sa personnalité ni l'étendue de ses goûts et capacités – cesse de produire des 45 tours où le choix est donné à l'auditeur d'écouter ou du rhythm'n'blues joyeux, ou des morceaux plus intimistes penchant vers un style jazz, blues ou bossa nova. La musique qu'il produit sur *Métronomie*, *Nino Ferrer & Leggs* ou encore *Suite en œuf* retire ce choix à l'auditeur, puisque plusieurs styles musicaux se confondent au sein de chaque morceau. Les goûts variés du chanteur lui ont donc permis de créer une musique à la frontière entre plusieurs genres. Toutefois, la présence à ses côtés de musiciens issus du jazz (Sam Kelly, Pierre Dutour) voire du milieu du rock progressif directement (Jeff Peach, qui a collaboré en 1969 avec Van der Graaf Generator⁴⁴ et Michel Ripoché, membre de Zoo depuis cette même année⁴⁵), est loin d'être négligeable.

À partir des années 1970, les mélanges deviennent donc une norme dans l'œuvre musicale de Nino Ferrer. Comme le signale Aymeric Leroy, le « melting-pot stylistique [était] en vogue à l'époque⁴⁶ ». Le rock progressif de Nino Ferrer, en particulier sur *Métronomie*, est en effet qualifiable de « déploiement de créativité désordonnée, reposant sur l'expérimentation hasardeuse d'amalgames stylistiques inédits, mais encore trop souvent réductibles à la juxtaposition d'emprunts hétéroclites⁴⁷ ». Dans cette citation issue de l'ouvrage de référence *Rock progressif* de Leroy, ce sont les débuts du genre (1969-1972) qui sont décrits. *Métronomie*, enregistré et sorti en 1971, appartient effectivement à cette période où le rock progressif avance encore à tâtons. Sur les albums suivants (à l'exception de *Véritables variétés verdâtres*), cette abondance d'influences est mieux contenue – sans pour autant être réprimée –, afin que l'album manifeste davantage d'une identité propre, d'une unité stylistique.

43 Nino Ferrer, in vidéo d'archive de l'émission *Formule 3*, diffusée sur France 3 en avril 1975, utilisée dans un extrait vidéo de l'émission *Entré Libre*, France 5, 25 avril 2012, 5'26, en ligne (15 février 2014), URL : <https://youtu.be/Ugur2n9f2rw>, consulté le 27 mai 2023.

44 Van Der Graaf Generator, *The Aerosol Grey Machine*, 33t, Mercury, 1969.

45 Zoo, *Zoo*, 33t, Riviera, 1969.

46 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 189.

47 *Ibid.*, p. 113.

Chapitre 10 – Du texte à l’album : une musique et un propos

Le caractère progressif de la musique de Nino Ferrer s’affirme en grande partie dans le développement d’un propos spécifique. Celui-ci, dans la lignée de groupes progressifs anglais et italiens, s’engage autant dans la dénonciation d’une actualité préoccupante que dans une volonté d’émancipation artistique du rock. Ses chansons, tant dans leurs paroles que dans leur forme, s’en voient affectées. L’artiste, prenant de plus en plus de libertés dans son expression, considère désormais ses disques comme des œuvres à part entière. On assiste alors à la production d’albums possédant une logique unitaire – avec des chansons qui se font échos thématiquement – et une présentation visuelle recherchée.

Un nouveau style d’écriture

La majeure partie des chansons de Nino Ferrer, à ses débuts, traitent comme la plupart des chansons de variété d’amour et de séduction (« Cinq bougies bleues » (1963) ; « Ferme la porte » (1964) ; « Viens je t’attends » (1965), etc.), avec une certaine prédilection pour l’amour déçu (« C’est irréparable » (1963) ; « Oh ! Ne t’en vas pas » (1964) ; « Longtemps après » (1966), etc.). Mais déjà d’autres thèmes récurrents font leur apparition et en particulier une certaine mélancolie face au temps qui passe (« Au bout de mes vingt ans » (1965) ; « Ma vie pour rien » (1965) ; « Le blues des rues désertes » (1966), etc.). Puis viennent les nombreuses chansons-gags dont l’intérêt est principalement d’amuser et/ou de jouer avec la langue française (« Mirza » (1965) ; « La bande à Ferrer » (1966) ; « Mao et Moa » (1967), etc.). Pourtant, dans cette même décennie certains textes traitent déjà de sujets plus sérieux, comme « Je veux être noir » en 1966, militant contre le racisme, ou « Je vous dis bonne chance » en 1967, qui traite du conflit israélo-arabe depuis la guerre des Six Jours ayant eu lieu cette même année.

Le propos récurrent des chansons de Ferrer à partir de la fin des années 1960 et jusqu’à la fin de sa carrière peut ensuite être résumé à une fatigue du mode de vie moderne qui conduit inévitablement à des désastres. Ce propos se décline selon les titres en plusieurs thèmes plus spécifiques, comme :

- l’écologie : « Cannabis » (1971) ; « Vivent les moules » (1983) ; « Arriba Santana » (1993) ;

- l'antimilitarisme : « Le roi d'Angleterre » (1967) ; « Le Sud » (1975) ; « Bloody Flamenco » (1979) ;
- l'idéal pastoral (par opposition à la vie citadine) : « Je cherche une petite fille » (1967) ; « Je vends des robes » (1969) ; « La maison près de la fontaine » (1971) ;
- l'anticonformisme et/ou la liberté : « Monsieur Machin » (1968) ; « Isabelle » (1971) ; « La révolution » (1973) ;
- l'antiprogressisme : « Les morceaux de fer » (1976) ; « On passe trop de temps » (1977) ; « L'année de la comète » (1986) ;
- l'anticléricalisme (hostilité envers la religion) : « Povero Cristo » (1970) ; « L'an 2000 » (1973) ; « Moon » (1976) ;
- la critique des médias ou du show-business : « O Mangi Questa Minestra O Salti Dalla Finestra » (1970) ; « Télé libre » (1982) ; « Trapèze volant » (1993).

Un changement radical se remarque donc dans la production musicale de Nino Ferrer à l'aube des années 1970. Mais au même titre que leur propos, la construction de ces nouveaux morceaux, sur *Rats And Roll's* puis *Métronomie*, est en rupture complète avec celle des chansons pop que le chanteur écrivait dans les années 1960. La simple et évidente alternance couplet/refrain n'est plus du tout systématique. L'auteur-compositeur privilégie dorénavant une certaine continuité dans le texte écrit, plutôt qu'un aspect cyclique induit par l'alternance couplet/refrain. L'origine de ce changement d'approche, tant dans l'écriture des paroles que dans celle de la musique, trouve probablement son origine dans la réécriture du morceau « Povero Cristo » qui donnera en 1971 « La maison près de la fontaine ». Comme vu au chapitre 3, Nino Ferrer, en réécrivant la chanson en français, a développé une toute nouvelle approche de l'écriture : « Le texte français m'est venu un matin, comme ça, inspiré par une force suprême. Je l'ai écrit d'un trait sans une rature. C'est à la suite de cette chanson que j'ai décidé d'écrire toujours ainsi¹. »

Comme vu au chapitre 6, l'une des volontés du rock progressif est de donner davantage de valeur littéraire aux textes de chansons. Nino Ferrer s'inscrit lui aussi dans cette démarche avec des textes délaissant le comique pour expérimenter avec la langue dans un registre beaucoup plus poétique. Certaines paroles deviennent dès lors bien moins accessibles du point de vue du sens, leur propos étant davantage suggestif, évocateur, que descriptif ou indicatif. En témoignent les textes de morceaux comme « L'Angleterre » (1973) ou « Scopa »

1 Propos recueillis par Jean-Pierre Pasqualini, « Nino Ferrer, de désillusions en désabusations », *Platine*, n° 9, 1993-1994, p. 52.

(1979)². D'autres textes font quant à eux référence à des œuvres littéraires lorsqu'ils ne les citent pas directement. « Moby-Dick » fait par exemple référence sans ambages au roman éponyme de Hermann Melville : « Le port de Nantucket » cité au premier vers est effectivement le port d'attache du baleinier Péquod. Nino Ferrer se compare ainsi au capitaine Achab et sa fameuse monomanie. L'idée fixe de Ferrer, sa « Moby-Dick » à lui, est sans doute cette quête impossible de la reconnaissance d'un public pour la totalité de sa production musicale. Dans un autre registre, L'« Introduction » de *Blanat* met en musique des vers issus du Chant III du premier cantique (*L'Enfer*) de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri. Les paroles sont chantées dans leur langue d'origine, l'italien³.

Mais le rock progressif se différencie également du reste des musiques populaires par des propos plus réfléchis et généralement moins joyeux que ceux du rock ou de la pop en général. Par exemple les textes de Pink Floyd sont empreints d'une certaine philosophie existentialiste⁴ et certains morceaux de Genesis et d'une grande partie des groupes de rock prog italiens sont très engagés politiquement⁵.

Nino Ferrer est de son côté particulièrement affecté par les événements de mai 1968. Il aborde alors des thèmes plus graves et plus sérieux, même s'il le faisait déjà occasionnellement auparavant : « Je vous dis bonne chance » commentait déjà en 1967 le conflit israélo-palestinien et « Le roi d'Angleterre », sorti la même année, critiquait la guerre dans un texte à l'humour absurde. La dénonciation de la société de consommation ou de la guerre au Vietnam a alors une influence décisive sur les thèmes abordés dans une grande partie de ses chansons ultérieures, à commencer par l'ensemble de l'album *Métronomie*. Après 1968 et jusqu'à la fin de sa carrière, une dizaine de ses chansons abordent l'anticonformisme, une dizaine également critiquent la guerre et cinq la société de consommation, huit ont un propos pouvant être considéré d'antiprogressiste (c'est-à-dire s'opposant aux idées de progrès – sans lien aucun avec le rock progressif) et une douzaine ont un propos écologique.

Une partie de l'œuvre de ce musicien marginal peut finalement, à partir de la décennie 1970, être lue comme une attaque contre la modernité. Arthur Ferrari explique en 2012 : « dès qu'il voyait quelque chose dans les actualités, il l'exploitait dans un morceau. [...] Il trans-

2 cf. annexe 2 pour les paroles des chansons citées.

3 *Ibid.*

4 Trevor J. Levin, « *Dark Side Of The Moon: An Existentialist Masterpiece* », *The Harvard Crimson*, 16 septembre 2018, en ligne, URL : <https://www.thecrimson.com/article/2018/9/16/in-retrospect-essay-trevor-levin/>, consulté le 27 mai 2023.

5 cf. chapitres 6 et 7.

mettait sa rage contre le système⁶. » Cette « opposition entre une société moderne déshumanisée et esclave de la technologie et la pureté idéalisée d'un passé d'avant la révolution industrielle et l'urbanisation de masse, où l'harmonie était encore possible entre l'homme et la nature⁷ », est également une constante conceptuelle de l'œuvre de groupes progressifs comme Emerson, Lake & Palmer. « Je vends des robes » critiquait déjà à sa façon en 1969 la surabondance de biens de consommation par une emphase sur les robes, tandis que son refrain exprime le désir de Nino Ferrer de s'éloigner de la ville pour rejoindre le calme et la sobriété de la campagne. Cet idéal pastoral est par ailleurs un thème récurrent dans ses textes, de « Je cherche une petite fille » (1967) jusque « Riz complet » (1982). Il réalise ce rêve en emménageant dans la propriété de La Taillade (dans Lot, près de Montcuq) à la fin des années 1970, ce qui peut expliquer que ce sujet disparaisse peu à peu de ses textes à partir de cette période.

Nino Ferrer réussit cependant à se démarquer dans le registre progressif par sa pratique toute personnelle de l'humour et d'une ironie parfois difficilement décelable à la première écoute. L'humour est en effet mal vu, ou en tout cas généralement mal maîtrisé dans le domaine du rock progressif. Christophe Pirenne regrette par exemple la présence de « Jeremy Bender » et « Are You Ready Eddy » sur le *Tarkus* d'Emerson, Lake & Palmer, qui se serait passé de gags à la limite du potache après le chef-d'œuvre que constitue la suite-titre⁸. Les groupes de rock progressif ont en effet généralement tendance à se prendre au sérieux, l'autodérision ne restant propre qu'à quelques groupes spécifiques (Egg, Gong, The Mothers Of Invention)⁹. Nino Ferrer ne suit pas cette logique sur *Métronomie*. Les textes en eux-mêmes abordent des sujets moins futiles que par le passé – avec toujours une pointe d'ironie –, mais leur mise en musique relève du burlesque. « Cannabis », par exemple, confronte une liste de plusieurs drogues et une accumulation de choses diverses à connotation négative (« la crasse et le vide » ; « la mer, pleine de merde »), comme si ces premières étaient la solution face à ces secondes, le tout sur une musique joyeuse et entraînante. Cette ironie penchant vers l'humour noir est caractéristique du chanteur : « J'aime bien personnellement

6 Arthur Ferrari, in *Entrée libre*, France 5, 25 avril 2012, 5'26, en ligne (15 février 2014), URL : <https://youtu.be/Ugur2n9f2rw>, consulté le 27 mai 2023.

7 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 79.

8 *Ibid.*

9 cf. chapitre 6.

masquer sous de l'humour les choses importantes. Mais ce n'est pas du tout une caricature, non. C'est quelque chose d'assez dur au contraire¹⁰. »

Sur l'album suivant, *Nino Ferrer & Leggs*, le chanteur écrit et compose cette fois des morceaux délestés de toute intention humoristique – seule « La révolution » et ses quelques allusions libidineuses échappent à la règle. Marc Alvarado indique que « ce côté un peu humoristique dans les textes, pour lui, à un moment donné, a desservi le dessein artistique qui était le sien par rapport à ses musiques¹¹. » *Nino And Radiah* et *Blanat* suivent la même logique, mais sur *Suite en œuf* Nino Ferrer reprend ses vieilles habitudes : en témoignent le sketch audible sur le pont de « Daddy Tarzan » et certaines interventions vocales, criardes à la fin de « Blues des chiens » et sardoniques tout au long de « Moon ».

La carrière de Nino Ferrer est sur ce point comparable à celle de Frank Zappa, qui lui aussi – dans une toute autre mesure – mêlait sur ses premiers albums avec les Mothers Of Invention des expérimentations musicales et des chansons parodiques ou à sketches. Le public ne savait alors s'il fallait le classer comme « commentateur ironique et décapant de la société américaine » ou comme « innovateur musical », d'après Aymeric Leroy¹². Les deux artistes sont en fait les deux à la fois et refusent toute classification.

L'œuvre-album

Il existe des liens indiscutables entre le propos de la musique de Nino Ferrer et celui d'une majorité de groupes progressifs qui lui sont contemporains. Cependant, l'œuvre de Ferrer se différencie par une versatilité dans les registres abordés, ce qui induit une inconstance : malgré des thèmes récurrents au fil de sa discographie, à l'échelle de l'album les morceaux passent régulièrement du coq à l'âne. Comme le chanteur le dit lui-même, « Je ne veux rien dire, ni même dans mes chansons ni dans mes textes. C'est pas que je veuille exprimer un message. Je dis simplement ce que je ressens. Et c'est toujours sous une impulsion, une réaction, très exacerbée et en général sentimentale, que j'écris ou que je peins ou que je compose¹³. » Ainsi, *a contrario* de la plupart des groupes de rock progressif, Nino

10 Nino Ferrer, fichier audio (non daté) disponible sur son site internet officiel, en ligne, URL : <https://nino-ferrer.com/lhomme/extraits.html> (12^e fichier audio), consulté le 8 mai 2023.

11 Marc Alvarado, in Olivier Guérin, « Il y a cinquante ans, la France manquait le rendez-vous du rock », *Continent Musique*, France Culture, 23 juin 2018, 59'02, en ligne, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/continent-musiques/il-y-a-cinquante-ans-la-france-manquait-le-rendez-vous-du-rock-1396682>, consulté le 9 juin 2023.

12 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 34.

13 Nino Ferrer, in *Je me trompe ou est-ce le reste du monde ?* Archive INA, France 2, 25 novembre 1994, 4'06, en ligne (16 juillet 2012), URL : <https://youtu.be/uCMqYTolUm8>, consulté le 9 mars 2023.

Ferrer ne produit aucun album-concept dans lequel les morceaux racontent une histoire avec un développement d'intrigue ou de personnages, même si le *concept-album* a été pour lui une source majeure d'inspiration :

« Au début des années 1970 j'ai découvert qu'il y avait des américains et des anglais qui faisaient ce qu'on appelait des *concept-albums*. Et moi, jusqu'à ce moment-là, j'avais fait des 45 tours qu'ensuite on compilait en albums. Et ça a été une révélation pour moi. Je crois même me souvenir qu'il s'agissait du groupe Blood, Sweat & Tears [...]. Et c'est comme ça que j'ai fait mon premier album, qui s'appelait *Métronomie*¹⁴. »

Cependant, en 1968, Nino Ferrer déclarait : « Je voudrais préparer mes enregistrements comme les Beatles : pouvoir travailler un an sur un disque, jusqu'à ce qu'il soit parfait¹⁵. » Une décennie plus tard, il confirme : « À peu près au début des années 1970 – sans doute sous l'effet de l'influence de la musique que j'entendais venant des États-Unis et d'Angleterre –, j'ai eu envie de faire des albums qui soient un ensemble avec une unité de style, de musique, de textes et d'inspiration¹⁶ ». C'est donc plus que probablement l'écoute de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*¹⁷ des Beatles, album (presque) conceptuel¹⁸ qui donne à Ferrer cette envie de concevoir des albums avec une certaine continuité et abordant une large variété de thèmes. En effet, si les chansons de *Sgt. Pepper* ne possèdent pas toutes un lien entre elles comme ce sera le cas sur *S.F. Sorrow* des Pretty Things en 1968¹⁹, au moins les deux premiers titres de la face A ainsi que « Good Morning, Good Morning » et la reprise du morceau-titre à la fin de la face B sont reliés. Les deux premiers titres le sont par le biais du personnage de Billy Shears interprété par Ringo Starr, tandis que « Good Morning... » et la reprise de « Sgt. Pepper's... » sont reliés musicalement par le chant de coq que l'on entend à la fin du premier cité et qui se trouve être dans la même tonalité que le morceau qui le suit. L'ensemble des chansons abordent des thèmes très variés et puisent leur inspiration dans des sources très diverses (Les histoires de Lewis Carroll pour « Lucy In The Sky With Diamonds », une publicité télévisuelle pour « Good Morning... », la lecture des journaux

14 Nino Ferrer, extrait d'une interview (non datée), utilisé in Viviane Noël, *Nino, le mal entendu. Une vie, une œuvre*, France Culture, 10 septembre 2011, 58'. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/nino-le-mal-entendu-nino-ferrer-1934-1998>, consulté le 5 juin 2023, à 36'50.

15 Propos recueillis par Claude Obernai pour le magazine Femmes d'aujourd'hui, 21 octobre 1968, p. 71.

16 Nino Ferrer, *Le tribunal des flagrants délires*, France Inter, diffusé le 15 janvier 1981. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre, op. cit.*, p. 122.

17 The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 33t, Parlophone, 1967.

18 George Martin et William Pearson, *Summer Of Love : The Making Of Sgt. Pepper*, Londres : MacMillan, 1994, p. 157.

19 L'album, considéré comme le premier véritable opéra rock, raconte tout au long de ses treize morceaux la vie d'un homme nommé Sebastian F. Sorrow.

pour « A Day In The Life », etc.²⁰). De même, les morceaux de *Métronomie*, Nino Ferrer & Leggs et des albums suivants contrastent énormément les uns des autres autant dans leurs sujets que dans leur structure musicale et textuelle. Et pour autant, certains titres sont directement liés ou se font écho. Dans tous les cas, nous retrouvons dans chacun des albums sus-nommés une ambition totalisante : l'artiste veut que son œuvre fasse montre de la diversité de ses influences et de tout ce dont il est capable tant dans la composition que dans l'écriture. En 1975, Nino Ferrer exprime clairement cette intention lorsqu'il travaille à la création d'un album :

« Je pense qu'un peintre a envie de faire une exposition plutôt que de présenter un tableau. Et personnellement, j'aimerais mieux écrire un roman que des nouvelles. Un 45 tours c'est un peu comme une nouvelle, ou un tableau isolé. Un 33 tours c'est un peu comme un roman, comme un film, disons – dans lequel il peut se passer des tas de choses. La musique c'est un univers à trois dimensions et c'est vraiment illimité ; alors avec une demi-heure ou quarante minutes de musique, qu'on peut avoir sur un 33 tours, on peut vraiment faire rentrer quelqu'un dans un univers²¹. »

Nino Ferrer parle de *Métronomie* comme son « premier album ». Et effectivement, comme nous indique Rebecca Manzoni, journaliste et chroniqueuse musicale, il s'agit d'un « moment dans l'histoire de la pop où cette notion d'album [en tant qu'œuvre avec une certaine unicité] a émergé. Dans le jazz avec Coltrane, avec les Beatles (*Revolver*, *Sgt. Pepper*), avec les Beach Boys (*Pet Sounds*). C'est vraiment un moment où il y a une ambition de “faire œuvre” dans un disque²². » Christophe Conte précise :

« Les Anglo-saxons ont fait ça à partir du milieu des années 1960. Ils sont passés du format “compilation de 45 tours” au format album. Pour les français, c'est beaucoup plus tard. C'est cinq ou six ans plus tard, justement sous l'influence des anglais, des Beatles, de Pink Floyd, qu'ils ont commencé à se dire “nous, on a l'air malin avec nos petits 45 tours, mais eux ils font des œuvres”. Et donc là, certains d'entre eux – les plus doués – se sont mis à faire des albums, dits “albums-concept”, mais qui en tout cas représentent une forme de suite de chansons qui n'est plus un empilement de 45 tours, mais une réflexion globale autour d'un disque qui doit faire quarante minutes et où les morceaux doivent avoir une certaine logique entre eux. Et c'est ce que Nino Ferrer a fait avec *Métronomie*, parce que c'est l'époque qui veut ça : c'est le début des années 1970, il y a *l'Histoire de Melody Nelson* [de Serge Gainsbourg], il y a *Polnareff's* de [Michel] Polnareff – qui est aussi son premier album ! Plein de disques comme ça qui ressemblent à des œuvres. Quand Nino Ferrer fait *Métronomie*, il dit “je veux faire un opéra”²³. »

20 Le site internet *Beatles Music History*, tenu par un fan du nom de Dave Rybaczewski, répertorie l'ensemble des chansons du groupe et explique leurs origines en se basant sur des articles de presse, des interviews ou des ouvrages spécialisés. En ligne, URL : <http://www.beatlesebooks.com/>, consulté le 27 mai 2023.

21 Nino Ferrer, in [s. n.], *Nino Ferrer dans sa maison du Sud*. Archive INA, France 3, 11 avril 1975, 5'35, en ligne (14 août 2018), URL : <https://youtu.be/X7rmHksGC14>, consulté le 9 mars 2023.

22 Rebecca Manzoni, « Nino Ferrer et toutes ses vies », *Pop N'Co*, France Inter, diffusé le 20 mars 2021, 55'. URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/pop-n-co/pop-n-co-20-mars-2021>, consulté le 27 mai 2023.

23 Christophe Conte, interviewé par Rebecca Manzoni in « Nino Ferrer et toutes ses vies », *op. cit.*, à 26'54.

Christophe Conte met ici le doigt sur un point important, qui est que beaucoup d'albums sont qualifiés d'albums-concept à tort et à travers, en particulier à cette époque où toute musique plus ou moins expérimentale était qualifiée de « progressive²⁴ ». *Métronomie* pose alors question, puisque autant dans sa musique que dans ses textes, l'album est très hétérogène, relevant presque du pot-pourri – donc sans véritable unité thématique. Malgré tout, il est possible d'affirmer que Nino Ferrer fait ici un état des lieux de son époque : *Métronomie*, presque quatre ans après Mai 68, « raconte les désillusions, la planète qui fout le camp, la drogue, les libertés bafouées²⁵. » S'il y a une unité thématique à cet album, elle est à chercher de ce côté-là. Ainsi – même s'il n'a pas véritablement été pensé comme tel –, il peut s'agir en somme d'un album-concept autour de la nature (auto)dévastatrice de l'Homme et de la décadence de la société moderne. Chaque morceau l'illustrerait sous un aspect différent :

Face A :

- « Métronomie » : l'Homme détruit la nature (cris de mouettes, à 3'24) par son activité (sirène d'alerte nucléaire, à 3'51) puis détruit ses semblables par la guerre (représentée par le traitement sonore de la batterie, lui faisant imiter le son d'hélicoptères militaires « Huey » mêlé à un pas cadencé associé aux marches militaires²⁶, à partir de 6'48) ;
- « Les enfants de la patrie » : l'Homme cherche le bonheur dans le nationalisme, mais doit se battre et est destiné à mourir, tout ça « pour rien » ;
- « Métronomie II » : on retrouve en introduction le pas cadencé militaire faisant le lien avec le thème de la guerre, abordé dans les morceaux précédents ;

Face B :

- « Cannabis » : l'Homme cherche un remède contre le mal-être existentiel dans la consommation de drogues, mais le morceau se termine en un cauchemar cacophonique symbolisant un *bad trip* ;
- « La maison près de la fontaine » : la paix et la nature sont remplacées par la ville et la pollution ;
- « Isabelle » : les parents d'Isabelle l'empêchent de s'habiller comme elle le souhaite et de sortir s'amuser. Le morceau se termine par un bruit d'accident de voiture : la vie est courte et peut s'arrêter à tout moment, il faut donc en profiter ;

24 cf. chapitre 6.

25 Rebecca Manzoni, « Nino Ferrer et toutes ses vies », *op. cit.*

26 Nous reviendrons sur le caractère expérimental de ce traitement sonore dans le chapitre suivant.

- « Freak » : il peut s'agir d'une fête à laquelle se rend Isabelle. La voix murmurée au début laisse penser qu'on vient la chercher en cachette : « Hey, take it / Take a drag! / Let's go freak out²⁷ » ;
- « Pour oublier qu'on s'est aimé » : la rupture amoureuse blesse l'homme (avec un petit *h* cette fois-ci, puisqu'il s'agit probablement de Ferrer lui-même), qui est condamné à se souvenir.

Nino Ferrer est « à la fois émerveillé par la beauté du monde et dans une rage perpétuelle de le voir dépérir²⁸ ». Il avait alors envie de changer de ton sur *Métronomie* ; ne plus faire de morceaux rythmés sur la base de l'inventaire et écrire désormais des textes plus poétiques et politisés. L'album est donc autant une concentration de tous les styles musicaux qu'il a pu expérimenter jusqu'ici qu'un condensé de ses opinions sur le monde tel qu'il l'observe en 1971.

Rats And Roll's, sorti un an plus tôt, n'est pas un album-concept comme pourra l'être *Métronomie*. Mais il possède déjà quelques morceaux qui se répondent thématiquement. Certains forment même une sorte de suite musicale, bien que décousue : à la fin de la face B, « La pelle nera » est en effet suivie du standard « Ol' Man River », qui se clôt sur une reprise des accords de « La pelle nera ». On retrouve ici une certaine forme ternaire (A-B-A). Les deux morceaux se répondent en outre du point de vue des thèmes qu'ils abordent, à savoir la ségrégation raciale et le racisme en général²⁹.

Le passage d'une piste à une autre se fait parfois sans interruption, par le biais d'une transition. Par exemple, le passage de « Reminiscenza » à « Fratelli E Così Sia » se fait par le biais d'un solo de batterie enchaîné avec le motif rythmique d'inspiration latine introduisant « Fratelli... ». À la fin de « Canapa Indiana » l'orgue continue de jouer malgré les applaudissements puis module au moment où Ferrer commence à chanter « Povero Cristo ». La transition entre ce dernier morceau et « O Mangi... » se fait, elle, par le biais d'effets de *delay* et de *reverb* cumulés qui se poursuivent au début de la piste suivante, bientôt suivi par des sons de cloches – le passage de la face A à la face B se fait donc théoriquement sans coupure, bien qu'il faille évidemment, pour l'auditeur, retourner le disque entre les deux pistes. Le

27 « Hé, prends ça / Prends une bouffée ! / Viens, on va s'éclater ». Traduction personnelle, cf. annexe 2.

28 Arthur Ferrari, in *Nino Ferrer par ses fils*, captation vidéo d'une conférence avec Pierre et Arthur Ferrari au Café du Verbe à l'Épicentre de Martres-Tolosane, en ligne (26 juin 2022), URL : <https://youtu.be/htkinnDnNq0>, consulté le 12 mai 2023.

29 cf. annexe 2 pour les paroles des chansons citées.

passage de « Meglio L'Amore... » à « Pour oublier qu'on s'est aimé » se fait à nouveau par le biais d'une modulation.

Ces transitions sans silence inter-piste se retrouvent sur *Métronomie*. La face A est conçue comme une suite en trois parties qui auraient en théorie pu être séparées par des silences. Mais le choix de Ferrer a été de faire se chevaucher les dernières notes de chaque morceau, maintenues *ad libitum*, avec l'introduction du morceau suivant qui est soit non-musicale (captation sonore de bruits de foule sur « Les enfants de la patrie »), soit uniquement percussive (« Métronomie II ») – ce qui permet de contourner la relative difficulté de l'écriture d'une modulation (Ferrer ne sachant écrire la musique). Sur la face B, la fin cacophonique et cauchemardesque de « Cannabis » est également enchaînée avec l'introduction de « La maison... » que Rebecca Manzoni qualifie de « jour qui se lève³⁰ ». Cette liaison a par ailleurs une certaine valeur oxymorique : nous passons abruptement de rythmes endiablés couverts par des chœurs et des cris inquiétants – dans une saturation sonore insupportable –, au son rayonnant d'un orgue seulement recouvert par quelques chants d'oiseaux et de légères percussions scintillantes. Ferrer confronte en quelque sorte les maux du monde moderne énumérés dans « Cannabis³¹ » à la paix et le calme d'un passé verdoyant.

L'enchaînement de plusieurs morceaux sans interruption a pour but de donner une certaine unité à l'album, comme s'il s'agissait d'une seule grande pièce musicale. Mais cette recherche d'unité s'exprime aussi par la répétition de thèmes musicaux d'un morceau à l'autre. Ainsi, sur *Métronomie*, un thème joué à l'orgue au début de la suite-titre se retrouve également au tout début de « La maison près de la fontaine », sur la seconde face du disque. Il s'agit d'un motif déjà joué dans l'introduction de « Reminiscenza » sur *Rats And Roll's*. Le thème est interprété dans un tempo *rubato* et enchaîné avec une séquence d'improvisation libre à l'orgue seul sur « Métronomie³² ». Certains motifs improvisés à l'orgue sur ce même titre se retrouvent dans le solo de « Freak », avant-dernier morceau, ce qui apporte une certaine dimension cyclique à l'album. On retrouve également l'ostinato mélodique joué à l'orgue et à la guitare à partir de 2'17 sur « Métronomie » à 0'38 sur « Métronomie II », mais joué à un tempo bien plus lent. Cette démarche vise de nouveau à créer une logique unitaire et cyclique, mais cette fois-ci à l'échelle de la suite-titre s'étalant sur toute la face A.

30 Rebecca Manzoni, « “La maison près de la fontaine” de Nino Ferrer », *Tubes N' Co*, France Inter, diffusé le 19 mars 2021, 4'30, en ligne, URL : <https://www.dailymotion.com/video/x801tqm>, consulté le 17 mars 2023.

31 cf. annexe 2 pour les paroles des chansons citées.

32 Ne possédant pas les compétences nécessaires pour retranscrire ce thème joué à l'orgue, nous vous en recommandons l'écoute à 0'11 sur « Reminiscenza » ; 0'46 sur « Métronomie » ; et 0'01 sur « La maison près de la fontaine ».

Au sein des albums sortis après *Métronomie*, certains morceaux se font également écho thématiquement, comme « Listen To The Master » et « La révolution », qui se suivent sur *Nino Ferrer & Leggs*. Le premier est un appel à la révolution, tandis que le second est une sorte de liste de ce que le personnage incarné par Ferrer (probablement un monsieur Tout-le-monde) projette de faire au cours de cette fameuse révolution³³. Sur *Nino And Radiah*, ce sont deux morceaux portant le nom de cocktails qui se font écho et dévoilent à leur façon les deux facettes de la personnalité du chanteur. « Hot Toddy », qui clôt la première face, expose une scène bien mélancolique : par un dimanche pluvieux, le protagoniste est seul, n'a envie de rien et doit être malade puisqu'il boit ce qu'on appellerait en français un grog³⁴. Au début de la seconde face, « Mint Julep » est quant à lui très entraînant et nous dépeint une scène joyeuse et ensoleillée : le protagoniste attend des amis en sirotant un mint julep³⁵. La thématique du cocktail permet ici de faire le lien d'une face à l'autre³⁶. De plus, dans *Nino And Radiah* les chansons décrivent majoritairement le quotidien du groupe qui vit en communauté chez Nino Ferrer dans sa propriété de La Martinière, ce qui donne une certaine unité thématique à l'album bien qu'aucune intrigue ne se développe au fil des pistes.

Les derniers albums de Nino Ferrer, *La désabusion* et *La vie chez les automobiles*, sortis sur CD dans les années 1990, ne sont qu'une succession de morceaux sans véritable logique unitaire. En revanche, ses 33 tours sortis dès le début des années 1970 ont pour la plupart une trame, une logique et une césure imposée par la place disponible sur chacune des deux faces du vinyle. L'artiste est en effet contraint par l'objet disque de penser son album en deux parties. Ainsi, le support de diffusion induit déjà une forme de récit, de structuration du propos. Il peut dès lors arriver que certains artistes choisissent de créer une véritable dichotomie entre les face A et B : Neil Young par exemple, sur son album *Rust Never Sleeps*³⁷, oppose une première face acoustique – durant laquelle il joue essentiellement seul accompagné de sa guitare et d'un harmonica – à une seconde face « électrique », jouée en groupe et avec un son se rapprochant davantage du hard rock. Le 33 tours permet donc à chaque face d'avoir une logique, une ambiance, ou une intention propre.

33 cf. annexe 2 pour les paroles des chansons citées.

34 Un *hot toddy* (littéralement « grog chaud ») est un cocktail à base de whisky, de miel, de thé, d'épices et d'eau chaude. On en boit généralement pour soulager les maux d'hiver.

35 Le *mint julep* est un cocktail alcoolisé constitué de menthe, de bourbon, de sucre et d'eau, originaire du Sud des États-Unis.

36 cf. annexe 2.

37 Neil Young & Crazy Horse, *Rust Never Sleeps*, 33t, Reprise Records, 1979.

Chez Nino Ferrer, la dichotomie entre les deux faces du disque se ressent dès son premier maxi 45 tours à succès, *Mirza* : la face A est plus gaie et à caractère humoristique, tandis que la face B est plus « sérieuse », intimiste, les morceaux traduisant davantage un sentiment de peine, de chagrin ou de mélancolie (la rupture amoureuse dans « Il me faudra... Natacha » et la perte d'argent et d'être chers dans « Ma vie pour rien »). Cette dualité reflète alors déjà les deux facettes du personnage, dont le public de l'époque n'a voulu retenir que la première. Cette logique de dualité se retrouve sur *Rats And Roll's* : la première face présente des morceaux originaux et davantage expérimentaux, tandis que sur la seconde face le groupe reprend d'anciens titres du répertoire du chanteur, ainsi qu'un standard américain. Le même schéma est reproduit sur *Métronomie* : la face A consiste en une suite multisectionnelle de seize minutes, suivant à sa manière la forme ternaire A-B-A' – une des formes les plus utilisées dans divers genres de musique savante (opéra, nocturnes, mouvements de symphonies, etc.)³⁸. Les parties A sont instrumentales (avec le retours de certains thèmes sur la seconde) et la partie B apporte du contraste avec l'intervention du chant. La seconde face du disque est pour sa part composée de cinq chansons isolées : certaines sont certes enchaînées sans pause, mais chacune possède un propos singulier. Cette division des deux faces du 33 tours en deux parties possédant une logique propre semble en revanche disparaître dans la discographie du chanteur après ces deux albums.

Au même titre qu'un groupe comme Jethro Tull, Nino Ferrer construit donc certains de ses albums en plusieurs phases. Sur *Aqualung*³⁹, Jethro Tull confronte par exemple des parties dans un style proche du hard rock avec d'autres bien plus folk. C'est également le cas sur *Nino Ferrer & Leggs*. Sur les deux albums, des cordes n'interviennent que sur une partie des morceaux (majoritairement la face A de *Nino Ferrer & Leggs*). Conséquemment, on assiste parfois à de grands écarts entre un titre et un autre du point de vue du style musical, de l'instrumentation et des dynamiques. Par exemple, à la fin de « L'an 2000 » l'effectif est au complet (chant, groupe, cordes), puis à la piste suivante, « Je vais te dire adieu », nous passons à du chant accompagné simplement par un jeu de guitare épuré et des carillons.

38 W. Dean Sutcliffe et Michael Tilmouth, « Ternary Form », *Grove Music Online*, en ligne, URL : <https://www-oxfordmusiconline-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027700>, consulté le 27 mai 2023.

39 Jethro Tull, *Aqualung*, 33t, Chrysalis, 1971.

L'extra-musical

L'ambition de « faire œuvre » lors de la création d'un album musical implique presque systématiquement chez les groupes progressifs un intérêt pour le matériau extra-musical, à savoir la pochette et l'esthétique générale du disque. Avec *Rats and Roll's* puis *Métronomie*, la pochette de l'album reprend donc de l'importance ; on n'est plus du tout dans la logique yéyé de mise en avant du chanteur beau, blond et faiseur de tubes⁴⁰. La pochette du premier cité est complètement abstraite : il s'agit d'une peinture mélangeant des teintes verdâtres et noires pour un rendu parfaitement psychédélique. Pour celle de *Métronomie*, il s'agit d'un tableau surréaliste (*Le métronome*, de Claude Verlinde) acheté par le chanteur dans une galerie. Ferrer a alors demandé directement au peintre s'il pouvait l'utiliser comme illustration de couverture pour son prochain album⁴¹.

Les pochettes de *Métronomie*, *Nino Ferrer & Leggs*, *Suite en œuf* et *Blanat*, puis plus tard de *La désabusion* et *La vie chez les automobiles*, possèdent toutes une esthétique surréaliste typique de la mouvance progressive. Le tableau *Le métronome* de Claude Verlinde, illustrant *Métronomie*, possède effectivement une « imagerie onirique et inquiétante » ainsi qu'une « atmosphère métaphysique⁴² ». La représentation est d'une précision quasi photographique, mais les formes et les perspectives sont déformées. On retrouve également des « créatures étranges⁴³ » : au premier plan sont représentés un personnage mi-homme mi-loutre (ou animal similaire) avec un métronome sur la tête, ainsi qu'un arbre nu avec un visage humain et partiellement couvert de bandelettes et d'affiches. La pochette de *Nino Ferrer & Leggs* expose pour sa part trois paires d'yeux – ceux de Ferrer – superposés dans un photomontage (déformation de la réalité), pour un rendu excentrique et mystérieux. La peinture de Gabriel Pasqualini ornant la pochette de *Suite en œuf* représente pour sa part un Nino Ferrer dont seuls les bras et la tête sortent d'une coquille d'œuf. Il tient une guitare aux couleurs de l'arc-en-ciel, le tout dans un décor désolé et mystérieux. La pochette de *Blanat* fait de nouveau usage du photomontage : une photographie du château du même nom a été découpée et les arbres l'entourant ont été remplacés par un fond bleu partiellement nuageux et des dessins d'arbres nus. Dans le ciel au-dessus du château, on peut admirer une

40 cf. annexe 3, dans laquelle sont comparées des reproductions de pochettes des années 1960 puis des albums de Nino Ferrer sortis en 1970.

41 Pierre Ferrari, in *Nino Ferrer par ses fils*, *op. cit.*

42 Toutes les caractéristiques surréalistes citées s'appuient sur la lecture de l'article « Mouvement artistique du surréalisme : Histoire, caractéristiques et œuvres d'art », du site *Artlex.com*, encyclopédie de l'art en ligne, URL : <https://www.artlex.com/fr/mouvements-dart/surrealisme/>, consulté le 27 mai 2023.

43 *Ibid.*

multitude de personnages dessinés et de créatures plus ou moins fantastiques : sorcière, anges, puma, chevaux ailés, ptérodactyles, colombes, diable, militaires, etc. Presque quinze ans plus tard, ce sont les tableaux de Nino Ferrer lui-même qui ornent les pochettes de *La désabusion* et de *La vie chez les automobiles*, avec cette fois encore des caractéristiques tout à fait surréalistes (les jambes et le bassin d'une statue faisant office de bouquet de fleur ; des personnages dont la tête prend la forme d'une voiture, etc.)

À la différence de groupes progressifs comme Genesis ou Pink Floyd, connus pour leurs concerts spectaculaires, il n'est jamais fait mention dans la presse de prestations scéniques excentriques ou grandiloquentes de la part de Nino Ferrer. Seule exception : lors du concert à Rome dont la captation donna l'album *Rats And Roll's*, Nino Ferrer fit son entrée sur scène en moto⁴⁴. Nous ne possédons en revanche pas plus d'information quant à d'éventuelles mises en scènes lors de ses concerts durant sa période « progressive ». En 1976, il déclare au micro de France Inter : « Je ne suis pas du tout tenté par le côté spectacle, moi. Je suis tenté uniquement par le côté “disque” [...]. Pour moi, mes disques ce sont mes symphonies, vous voyez. J'essaie d'y mettre quelque chose ; j'y mets mon cœur et mon esprit⁴⁵. »

Nino Ferrer s'était effectivement éloigné du monde du spectacle pendant presque toute la décennie pour se consacrer à l'enregistrement de ses albums, comme il le rappelle sur Antenne 2 en 1979⁴⁶. Sur le site officiel du chanteur il est pourtant possible de trouver des photos – non datées – sur lesquelles on le voit porter différents habits, chapeaux et costumes dans le cadre de fêtes mais aussi sur scène : on le voit notamment jouer de la guitare dans un himation (vêtement drapé de Grèce antique) avec une couronne de lauriers sur la tête. Mais d'après son fils Arthur Ferrari, « sur scène, c'était le plus souvent santiags, jean, t-shirt⁴⁷ ». Ainsi, le désir d'authenticité et l'imagerie rebelle l'emportaient sur une mise en scène plus travaillée ou théâtralisée. Le code vestimentaire était dès lors à l'opposé des chemises à jabot de l'époque des Gottamou (visibles sur la jaquette de leurs EPs⁴⁸), toujours dans un objectif de rupture avec un passé musical trop encombrant pour le chanteur.

44 Pierre Ferrari, in *Nino Ferrer par ses fils*, *op. cit.*

45 Nino Ferrer, extrait d'un interview sur France Inter le 24 juin 1976, in Olivier Guérin, « Il y a cinquante ans, la France manquait le rendez-vous du rock », *Continent Musique*, France Culture, 23 juin 2018, 59'02, à 14'01.

46 Nino Ferrer, in *Antenne 2 midi. Plateau Nino Ferrer. Archive INA*, Antenne 2, 11 octobre 1979, 6'07, en ligne (août 2008, mis à jour en septembre 2018), URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/nino-ferrer-l-artiste-aux-mille-talents>, consulté le 27 mai 2023.

47 Arthur Ferrari, entretien téléphonique, le 9 mai 2023.

48 cf. annexe 3.

La scène n'est donc pas un lieu d'expérimentation pour Ferrer dans les années 1970. Néanmoins, il indique peu après la sortie de *Métronomie* sa volonté de créer un spectacle mêlant musique et cinéma. L'artiste désirait, plutôt que jouer sa musique en *live*, faire écouter au public l'album dans un son haute-fidélité tandis que seraient diffusées « des images, des projections, des ballets⁴⁹ ». Le projet est singulier, surtout pour l'époque, mais ne verra malheureusement jamais le jour. L'idée témoigne cependant de la volonté de Nino Ferrer de créer des ponts entre différents types d'expression artistique, ici la musique et la vidéo. Il n'est par ailleurs pas si étranger que ça avec cette dernière puisque durant sa jeunesse il s'était essayé à la fois à la photo et à la peinture, mais réalisait aussi lui-même quelques petits films avec un certain « regard ethnologique⁵⁰ ». Cette volonté de faire écouter dans les meilleures conditions possibles son album témoigne également de l'intérêt conséquent que Ferrer porte au travail de mixage de ses morceaux.

49 Propos recueillis pour *Inter actualités de 13 heures*, sur France Inter, le 16 mars 1972. Cité par Henry Chartier in *Nino Ferrer. Un homme libre*, *op. cit.*, p. 82.

50 Pierre Ferrari, in *Nino Ferrer par ses fils*, *op. cit.*

Chapitre 11 – Expérimentations et emprunts : une musique qui se cherche

L'œuvre de Nino Ferrer, au cours des années 1970, possède un caractère expérimental à plusieurs niveaux. Le chanteur-compositeur est en premier lieu dans une recherche de nouvelles sonorités. Il incorpore alors à sa musique des instruments hétéroclites, afin de tester différents mélanges de timbres. Nino Ferrer fait également ce que l'on pourrait appeler un rock progressif « de studio », dans la mesure où ses expérimentations ont principalement lieu lors du travail de post-production et non lors de la composition – la structure de ses morceaux n'étant que rarement novatrice. De plus, tout au long de sa carrière, l'artiste s'est particulièrement illustré dans l'emprunt et une appropriation toute personnelle de morceaux préexistants.

De nouveaux timbres

À partir de 1970, Nino Ferrer est sans cesse en recherche de sonorités nouvelles, de nouveaux timbres. Par cette notion de « timbre », il faut entendre ici la « qualité spécifique d'un son, indépendante de la hauteur, de la durée et de l'intensité » (CNRTL). À l'échelle d'un morceau, cette recherche se remarque par l'éclectisme des instruments convoqués et superposés, ainsi que par différentes altérations sonores (produites par des pédales d'effet pour les instruments amplifiés, ou en post-production pour le reste de l'instrumentarium). À titre d'exemple, un morceau comme « L'Angleterre » (1973) débute par un *riff* joué à l'unisson par la basse, la guitare et un clavier D6, créant une texture sonore singulière. Lorsque la voix fait son entrée, la mélodie chantée est doublée au violon. La basse maintient inlassablement le *riff* introductif, en homophonie avec un orgue Hammond, tandis que la guitare effectue des cocottes proches d'un style de jeu funk. La variété des timbres est ici indéniable. Dans « On passe trop de temps » (1977), bien moins d'instruments sont présents (guitare douze cordes, guitare électrique, batterie). Pour autant, le son de la guitare électrique est très inhabituel, puisqu'il accumule plusieurs effets produits par des pédales : *tremolo*, *chorus* (ainsi qu'au moins un autre effet non identifié) et *delay* à la toute fin du morceau. Un effet de *reverb* est appliqué à l'ensemble des instruments et à la voix.

Il est aussi possible de prendre comme exemple la fin en improvisation libre et collective des « Morceaux de fer » sur *Suite en œuf*. Ce passage met à l'honneur diverses percus-

sions : on peut y entendre entre autres un flexatone¹ et des cymbales que le batteur fait grincer². Durant les vingt dernières secondes, Jeff Peach utilise les clés de sa flûte traversière pour émettre des sons percussifs. Toutes ces interventions par diverses percussions métalliques – illustrant selon toute vraisemblance le titre du morceau – témoignent d’une exploration de la diversité des possibilités sonores du groupe.

À l’échelle de la discographie du chanteur, cette recherche de nouvelles sonorités se remarque par le passage fréquent d’un groupe à un autre. Nino Ferrer a effectivement eu presque une formation différente par album à partir de *Rats And Roll’s* et durant toute la décennie 1970. De nombreux autres instruments s’ajoutent alors au trio orgue-basse-batterie (et guitare à l’occasion) qui constituait le noyau des formations musicales du début de la carrière solo de Ferrer :

- Sur *Rats And Roll’s* (1970), le groupe reste composé d’un quatuor orgue-guitare-basse-batterie typique des formations de rhythm’n’blues ou de *beat music* de la fin des années 1960, avec toutefois des parties a cappella (« Ol’ Man River ») et une guitare davantage mise en avant ;
- L’organiste Giorgio Giombolini reste présent sur *Métronomie* (1971), mais les autres musiciens sont remplacés. S’ajoutent à cet ensemble un percussionniste (Sam Kelly) et un trompettiste (Pierre Dutour) pour des interventions ponctuelles ;
- Sur *Nino Ferrer & Leggs* (1973), le chanteur s’entoure de musiciens davantage tournés vers le hard rock : Ron Thomas, Keith Boyce et Micky Finn, respectivement à la basse, la batterie et la guitare, qui sortiront leur premier album sous le nom des Heavy Metal Kids l’année suivante³. À ce noyau vient s’ajouter un quatuor à cordes dirigé par Jean-Claude Vannier (qui s’était occupé des cordes dans *Histoire de Melody Nelson*⁴ de Serge Gainsbourg en 1971) qui intervient principalement sur la première face du disque. Le violoniste soliste Michel Ripoche est mis en avant dans des parties improvisées sur « L’Angleterre » et « La révolution ». Les claviers sont omniprésents : Brian Johnston est au piano et Giombolini à l’orgue ou au clavier ;
- Sur *Nino And Radiah* (1974), le chanteur change radicalement de formation et de style, s’entourant du groupe de funk américain Ice et de Radiah Frye qui l’accom-

1 Le flexatone est un instrument percussif métallique possédant une plaque vibrante qui, si on la courbe, module la note obtenue.

2 Il s’agit d’une technique relativement peu utilisée : en tenant la baguette comme un stylo, le batteur déplace celle-ci en suivant un rayon de la cymbale, tout en appuyant légèrement pour la faire grincer.

3 Heavy Metal Kids, *Heavy Metal Kids*, 33t, Atlantic, 1974.

4 Serge Gainsbourg, *Histoire de Melody Nelson*, 33t, Philips, 1971.

pagne au chant. La base guitare-basse-batterie (et claviers) est conservée, mais deux trompettes sont ajoutées ;

- Plusieurs musiciens cités précédemment se réunissent pour l'enregistrement de *Suite en œuf* (1976) : Pierre Dutour (trompette), Sam Kelly (bongos), Johnston et Giombolini (piano et claviers) et Michel Ripoché (violon). Un nouveau quatuor à corde est choisi, et le saxophoniste et flûtiste Jeff Peach intervient dans presque tous les titres ;
- Sur *Véritables variétés verdâtres* (1977), les morceaux sont issus de plusieurs sessions avec des groupes différents, réunissant divers musiciens avec lesquels Ferrer a collaboré au cours de sa carrière. On a donc affaire à des arrangements, des effectifs et des styles musicaux très variés ;
- Sur *Blanat* (sorti en 1979, enregistré en 1976), les Leggs font leur retour et le son de l'ensemble du disque se rapproche de nouveau du hard rock. Les musiciens et instruments sont cette fois bien moins nombreux (guitare, piano, synthétiseurs, basse, batterie) ; Nino Ferrer se charge donc lui-même d'apporter de la diversité dans les timbres en passant de la guitare (sèche ou électrique) au Moog.

Certains morceaux de Ferrer, sans relever dans leur construction du rock prog, possèdent tout de même une certaine « couleur » progressive, puisqu'ils s'inspirent de cette esthétique en vogue chez les groupes anglais et italiens. Cette « esthétique progressive » se caractérise entre autres par la diversité des timbres mais aussi par une texture sonore dominée par les claviers⁵. En effet, sur *Métronomie* en particulier, l'orgue électronique est omniprésent. Nino Ferrer possédait deux de ces instruments : un orgue Hammond L100 (version *light* du B3) qui servait sur scène à partir de la fin des années 1960⁶, ainsi qu'un orgue Hohner incrusté dans un meuble doré de style Louis XVI portant les armoiries du chanteur (visible sur la pochette de son second 45 tours avec les Gottamou⁷), avec sa cabine Leslie. Nino Ferrer se servait du second à partir de 1966 : « il faisait partie de sa scénographie, à l'Olympia, au même titre que ses chemises à jabots⁸ », indique Arthur Ferrari. L'omniprésence de l'orgue sur *Métronomie* est à la fois un héritage de la période « rhythm'n'blues » du chanteur et un choix

5 cf. chapitre 6.

6 Arthur Ferrari, entretien téléphonique, le 9 mai 2023.

7 Les Gottamou, *Jerk avec les Gottamou. Gamma-Goochee*, 45t, Riviera, 1966.

8 Arthur Ferrari, propos recueillis par Sophie Vigroux in « Dans le Lot, Arthur, le fils de Nino Ferrer, s'est créé une maison studio sur-mesure », *La Dépêche*, 25 juillet 2015, en ligne, URL : <https://www.ladepeche.fr/article/2015/07/25/2149795-lot-arthur-fils-nino-ferrer-est-cree-maison-studio-mesure.html>, consulté le 12 mai 2023.

délibéré compte tenu de la richesse de la palette sonore de l'instrument. L'usage qu'il en fait au début des années 1970 n'est en revanche en rien comparable à celui des années 1960, dominées par l'influence du rhythm'n'blues. Avec *Métronomie* l'instrument se libère des entraves du blues, ce qui se remarque particulièrement dans le solo d'introduction de la suite-titre, qui va rapidement d'une idée à l'autre à un tempo *rubato*.

Le mellotron est également un instrument à clavier typique du rock progressif de la fin des années 1960 et durant les années 1970. Il permet d'imiter des cordes, des bois ou des chœurs grâce à des sons enregistrés sur bande magnétique qui se déroulent lors de la pression des touches. On en retrouve fréquemment chez King Crimson, Van der Graaf Generator (*Pawn Hearts*⁹), Caravan (*In The Land Of Grey And Pink*¹⁰), ou encore chez Genesis, Yes et Gentle Giant. Nino Ferrer en fait particulièrement usage sur *Métronomie* : il intervient seul à 7'41 sur le morceau-titre, est mis en avant à 0'49 sur « Freak » et soutient « Pour oublier qu'on s'est aimés » par des nappes imitant des cordes et des chœurs, pour un effet grandiose. Sur « La maison près de la fontaine », le mellotron maintient des notes aiguës avec un effet de *reverb*, le tout rappelant des arrangements pour cordes de bossa nova. L'instrument intervient aussi sur *Nino And Radiah*, souvent mêlé au son des trompettes (« Hot Toddy » ; « Looking For You »), pour imiter un accompagnement orchestral. On note aussi quelques interventions – toujours en imitant des cordes – sur les refrains de « The Garden » et sur « New York ».

Ferrer fait également usage d'un clavier D6 (en particulier sur *Nino Ferrer & Leggs*), puis d'un polymoog lors des sessions d'enregistrement de *Blanat*. Ce synthétiseur analogique et polyphonique est produit par la société Moog à partir de 1975 et jusque 1980. Le caractère polyphonique de l'instrument est bien mis à profit sur *Blanat*. On en retrouve par exemple un usage totalement différent dans l'« Introduction » et dans la première partie de « L'arbre noir ». Par ailleurs, dans ce même passage, trois claviers différents s'alternent à partir de 0'38 : on entend tout d'abord des nappes jouées au Moog, puis des accords plaqués au piano électrique, puis du piano.

Sur *Nino And Radiah* (1974) il est possible d'entendre un piano électrique Fender Rhodes, qu'on retrouve aussi dans « Valentin » (à partir de 3'30) en 1977. Sur ce dernier morceau un Eminent 310 Unique peut également être entendu à partir de 3'53. Il s'agit cette fois d'un orgue électronique commercialisé dès 1972 et notamment utilisé par Jean-Michel Jarre pour son album *Oxygène*¹¹, sorti en 1976, soit un an avant *Véritables variétés verdâtres*. Nino Ferrer possédait aussi un Yamaha CP-80, petit piano à queue électro-acoustique sorti au

9 Van der Graaf Generator, *Pawn Hearts*, 33t, Charisma, 1971.

10 Caravan, *In The Land Of Grey And Pink*, 33t, Deram, 1971.

11 Jean-Michel Jarre, *Oxygène*, 33t, Les Disques Motors, 1976.

milieu des années 1970. Son timbre est très particulier, entre celui d'un piano classique et celui d'un piano électrique type Wurlitzer. Il en fait usage en particulier sur *Rock N' Roll Cow-boy* en 1983 (« 4 X 4 (Cat Cat) » ; « Vivent les moules »)¹².

Bruitages et expérimentations sonores

De la fin des années 1960 jusqu'au début des années 1980, Nino Ferrer se tient autant informé des courants émergents que des nouveautés technologiques dans le domaine musical. Ainsi son polymoog et ses claviers sont généralement acquis dès l'année de leur sortie¹³. Il fait alors usage de ces instruments dernier cri dans une logique expérimentale, afin de produire des textures inédites et autres effets sonores. Au début des années 1980, Ferrer continue de s'intéresser aux dernières innovations techniques et s'équipe rapidement de synthétiseurs et d'une boîte à rythmes TR-808. Malheureusement, comme le chanteur commence à se renfermer sur lui-même, il n'est pas au fait de ce qui se crée déjà avec ce même matériel. Il continue d'expérimenter avec le son, mais est alors esthétiquement en retard sur ses contemporains.

Les expérimentations sonores deviennent une constante chez Nino Ferrer à partir de *Rats And Roll's*. Un nombre significatif de ses compositions s'agrémentent de plages sonores non-musicales (souvent des captations de sons naturels) et de bruitages qu'il considère « comme de véritables instruments de musique¹⁴ ». Ces collages sonores suivent alors le même procédé que la musique concrète, forme d'expression musicale dont Pierre Schaeffer et Pierre Henri étaient les pionniers :

« Cette forme consiste à composer à partir de sons enregistrés (sur disque puis sur bande magnétique), en travaillant et en combinant ces sons à différents niveaux, en les enregistrant, en les manipulant sur leur support d'enregistrement sans passer, la plupart du temps, par une notation préalable, d'ailleurs impossible. [...] Les sons utilisés étaient de provenances diverses (instrumentale, anecdotique, « naturelle », issus de corps sonores tels que tiges, ressorts, tôle, etc.)¹⁵ »

« Dans la musique concrète, les matériaux sonores peuvent être tirés d'enregistrements préexistants (y compris de musique instrumentale et vocale) et d'enregistrements réalisés spécialement, que les sons soient issus de l'environnement ou conçus avec des instruments et des objets devant un microphone de studio¹⁶. »

12 Arthur Ferrari, entretien téléphonique, le 9 mai 2023.

13 *Ibid.*

14 Propos recueillis par Françoise Roubicek, in « Nino Ferrer tout neuf », *Est-Télé Flash*, 1^{er} mars 1972.

15 [s. n.], « Musique concrète », *Encyclopédie en ligne Larousse*, en ligne, URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/musique_concrète/166944#:~:text=Résolument%20acoustique%2C%20la%20musique%20concrète,spectre%20des%20fréquences%20et%20amplification), consulté le 28 mai 2023.

16 « In *musique concrète* sound materials could be taken from pre-existing recordings (including instrumental and vocal music) and recordings made specially, whether of the environment or with instruments and objects

Sur « Métronomie » il est par exemple possible d'entendre tour à tour des cris de mouettes (3'23), le souffle du vent (7'), puis de l'eau remuée (7'38). L'introduction des « Enfants de la patrie » est constituée de bruits d'explosion puis d'une foule scandant « Liberté, liberté ! » ou « Libertà, libertà! » (même mot en italien) – peut-être les deux. S'ensuit un extrait de discours dont seules quelques bribes sont intelligibles : « Merci à tous les français [...] Vous avez soutenu notre province [...] ». Cet échantillon sonore est relancé à 1'23. « Métronomie II » débute par des bruits de pas cadencés (marche militaire) ; dans « La maison près de la fontaine » ce sont des chants d'oiseaux ; dans « Isabelle », ce sont des rires féminins puis un bruitage d'accélération de moteur suivi de pneus qui crissent pour finir dans un fracas que l'on associe sans mal à un accident de voiture.

En tant que « grand fan d'automobile¹⁷ », Ferrer mêle aussi à la musique de « Looking For You » (1974) le son d'une voiture de course (un moteur V6 ou V8 d'après le son) faisant vraisemblablement des tours de circuit. Cette impression est rendue par un effet stéréophonique faisant passer le son de gauche à droite avec une augmentation puis diminution du volume.

D'après Henry Chartier¹⁸, les collages sonores présents sur *Métronomie* seraient inspirés de ceux présents dans le morceau « Riders On The Storm » des Doors (dans lequel on peut entendre de la pluie et du tonnerre). Les Doors faisaient effectivement à cette même époque un blues rock à influence psychédélique et progressive dont la musique de Ferrer n'est pas si éloignée, avec un instrumentarium similaire entre 1970 et 1971 (orgue prédominant, guitare, basse, batterie).

Les collages sonores et bruitages présents sur divers morceaux de *Suite en œuf* sont directement hérités des expérimentations de *Métronomie*. On retrouve une de ces plages sonores sur « Chanson pour Nathalie » à partir de 1'20 et jusqu'à la fin du solo de flûte : il s'agit d'une captation d'ambiance de bord de mer, avec vent, ressac et cris d'enfants. Sur le même album, durant le pont instrumental de « Daddy Tarzan » (à 0'55), il est possible d'entendre deux personnages (un aéronaute et son assistant), l'un donnant des ordres et l'autre les répétant. Leurs voix sont orientées sur le canal gauche de la stéréo. Lorsque le commandant

in front of a studio microphone. », in Simon Emmerson et Denis Smalley, « Electro-acoustic Music », *Grove Music Online*, 2001, en ligne, DOI : <https://doi-org.distant.bu.univ-rennes2.fr/10.1093/gmo/9781561592630.article.08695>, consulté le 15 février 2023. Traduction personnelle.

17 Henry Chartier, *Nino Ferrer. Un homme libre*, La Roque d'Anthéron : Le mot et le reste, 2018, p. 58.

18 *Ibid.*, p. 79.

ordonne « barre à tribord » puis « un peu plus à l'ouest », le son de leurs voix et du moteur du dirigeable se déplace de plus en plus vers la droite. Nino Ferrer s'amuse encore avec le mixage de ses morceaux, jouant ici avec la stéréophonie.

Mais les expérimentations sonores de Ferrer ne se limitent pas à l'incorporation de bruits. Comme vu au chapitre 9, l'influence de la musique psychédélique le pousse – ainsi que ses musiciens – à essayer divers effets audio autant sur des instruments amplifiés que sur des voix (*delay* sur « Canapa Indiana » et « Povero Cristo » en 1970) ou la batterie. À titre d'exemple, à 6'47 sur « Métronomie » – après le coup de gong –, l'ensemble de la batterie est mixée avec un effet de *phaser* rappelant le son caractéristique des hélicoptères « Huey » de la guerre du Vietnam, à l'exception de la charleston : celle-ci est mixée à part, sans effet audio. Elle marque les temps et évoque le pas cadencé de militaires. L'effet de *phaser* est également utilisé durant le roulement de caisse claire au tout début du morceau. Sur « Freak », c'est cette fois du *delay* et de la *reverb* qui sont utilisés sur les cymbales à 0'48.

Côté expérimentations sonores, il nous faut également citer le son caractéristique de la guitare dans l'introduction du « Sud » (1975). Cet effet est produit par une cabine Leslie, dispositif permettant de créer des effets de vibrato, ici utilisé à vitesse élevée. L'effet produit est similaire à un *chorus* rapide.

Sur un morceau comme « Hot Toddy » (1974), le son de la plupart des instruments est altéré à un moment ou un autre. À partir de 2'40 des effets sonores sont créés et modulés au Moog tandis que la guitare utilise une pédale wah-wah (typique du son « funk »). À partir de 5'40 la batterie est affectée par un effet d'écho, puis le *delay* se répand sur l'ensemble des instruments durant les dernières secondes. Cet effet de *delay* poussé à fond est fréquemment utilisé par le chanteur pour clore ses morceaux : on le retrouve aussi bien dans « Povero Cristo » (1970) que dans « Sud Express » (1977).

Écriture musicale

Nino Ferrer qualifiait l'ensemble de ses morceaux de « pièces sonores¹⁹ », dans la mesure où il avait conscience de sortir régulièrement des « limites autorisées de la chanson²⁰ ». Beaucoup de ses morceaux prennent effectivement en longueur à partir de 1970 et il conçoit certains d'entre eux en plusieurs sections, chacune avec des dynamiques différentes.

19 Nino Ferrer, cité par Christophe Conte et Joseph Ghosn dans le prologue de *Nino Ferrer. Du noir au Sud*, Paris : Calmann-Lévy, 2005.

20 Christophe Conte et Joseph Ghosn, *Nino Ferrer. Du noir au Sud, op. cit.*, prologue.

Le cas d'école est sa suite « Métronomie », mais celle-ci se distingue par sa structure des suites instrumentales de la plupart d'autres groupes progressifs, inspirés eux par la musique savante. Nino Ferrer conçoit en effet « Métronomie » davantage comme un *medley* (ou « pot-pourri ») que comme une véritable suite instrumentale où chaque idée serait héritée de la précédente. Ici les différentes sections sont plutôt collées « grossièrement » – avec certes des transitions travaillées, mais abruptes – l'ensemble restant très hétérogène. Ceci peut s'expliquer par le fait que Ferrer ne lit pas la musique et n'a conséquemment pas les compétences suffisantes pour écrire des suites instrumentales aux transitions soignées. D'un autre point de vue, il est possible de comparer ce type de composition (accumulation d'idées hétérogènes) à son procédé d'écriture favori : l'inventaire. L'incorporation fréquente de bruitages et autres effets sonores pourrait alors être considérée comme une solution de facilité pour un profane de la théorie musicale, qui ne saurait figurer musicalement certains sons, propos ou situations issues du réel.

Comme le signale Aymeric Leroy au sujet de Pink Floyd, ce qui éloigne ce groupe du rock progressif, c'est avant tout « l'absence de complexité harmonique ou rythmique dans l'écriture, de virtuosité dans l'interprétation²¹ ». En effet, aucun des musiciens du groupe londonien ne lit la musique (ou alors difficilement). Il en va de même pour Ferrer, qui comme eux opère un travail sur les textures sonores²² à défaut d'avoir, semble-t-il, les connaissances – sinon l'envie – et les capacités suffisantes pour expérimenter davantage du côté des harmonies ou de la rythmique, par exemple. C'est majoritairement son expérience dans le domaine du jazz qui se fait ressentir dans des parties improvisées, que l'on retrouve régulièrement dans ses compositions. Le reste de ses expérimentations se retrouvent alors principalement dans le travail du son au moment du mixage et de la post-production.

De même, à la différence de bon nombre de groupes prog, Ferrer continue de mettre son chant en avant. Très peu de ses morceaux sont purement instrumentaux, ou en tout cas laissent autant de place à la voix qu'au reste du groupe. « L'arbre noir » est un des rares contre-exemples. Il se divise en deux parties presque égales : durant la première, Ferrer met en chanson un de ses poèmes, tandis que la deuxième partie consiste en un solo de guitare de Micky Finn d'une durée de trois minutes.

Les premiers morceaux entièrement instrumentaux de Nino Ferrer étaient principalement conçus pour faire danser (et accessoirement faire montre des capacités techniques des

21 Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille : Le mot et le reste, 2010, p. 110.

22 *Ibid.*

musiciens). Cela se remarque particulièrement sur l'EP entièrement instrumental *Jerk avec les Gottamou*²³ – qui porte par ailleurs le nom d'une danse des années 1960, le jerk. À partir de « Reminiscenza » (1970), les – rares – morceaux entièrement ou majoritairement instrumentaux qu'il conçoit élargissent leur propos musical en conservant ou non cette fonction première. « Reminiscenza » consiste en une succession de solos (d'orgue, de guitare puis de batterie), forme héritée du psychédéisme et du jazz. Le morceau est construit en plusieurs sections improvisées plutôt qu'en un système alternant couplet et refrain. « Métronomie » et « Métronomie II » sont pour leur part conçus comme de véritables paysages sonores (en plusieurs sections également) et possédant de surcroît une trame – les différents bruitages et l'enchaînement des parties des deux morceaux permettant à l'auditeur de se figurer un scénario. « Ouessant » (1977), s'il reste très rythmé et entraînant, prend également le temps de développer un paysage sonore contrasté. Après deux minutes d'un mélange rock/disco (reprenant la structure harmonique de « Blues des chiens » paru sur l'album précédent), arrive une partie plus calme et contemplative avec cris d'oiseaux, percussions latines et chœurs (rappelant les effets sonores et morceaux en plusieurs sections de *Métronomie*). « Toccatina » (1982) reprend lui un thème composé par Ferrer pour la bande-son du film *Litan* de Jean-Pierre Mocky – et ce, à grand renfort de chœurs pour un effet magistral en guise d'introduction à l'album *Ex-libris*. C'est par ailleurs une fonction que partagent tous les morceaux instrumentaux de Nino Ferrer, jusque « Introduction 95 » sur *Concert chez Harry* : il servent d'introduction à l'album sur lequel ils se trouvent.

En outre, beaucoup des compositions du chanteur ne se détachent pas tellement des formes préétablies de la chanson rock. Un grand nombre continue d'alterner couplets et refrains avec quelques ponts plus ou moins étendus par endroits (« Isabelle » (1971) ; « Moses » (1974) ; « Southern Feeling » (1976) ; « Little Lili » (1979), etc.). Des titres comme « Pour oublier qu'on s'est aimé » ou « Na Na Song » suivent quant à eux la forme AABA.

Nino Ferrer souhaite avant tout que la diversité de son œuvre soit reconnue. Ainsi, certains de ses morceaux sont très expérimentaux dans leur forme ou leurs sonorités sur *Métronomie* et ses albums ultérieurs, mais des chansons très standardisées dans leur forme subsistent toujours. Ces morceaux moins « prétentieux » ne sont pour autant pas le résultat d'un manque d'inspiration ou une solution de facilité afin d'allonger un album qui peinerait à s'exprimer dans le domaine progressif de bout en bout. Non, il s'agit au contraire d'un choix

23 Les Gottamou, *Jerk avec les Gottamou*. Gamma-Goochee, 45t, Riviera, 1966.

assumé de montrer une dualité dans la production du chanteur, comme celui-ci le fait depuis ses premiers 45 tours qui passaient abruptement du comique au sérieux et du rhythm'n'blues à la bossa nova d'une piste ou d'une face à l'autre. Sur *Métronomie*, les genres musicaux ne font que s'entrechoquer, tandis que la complexité structurelle des morceaux fluctue, de même que la forme des textes qui y sont apposés. Nino Ferrer ne cherche pas à être classable. Il veut que sa musique soit le reflet des multiples facettes de sa personnalité. C'est pourquoi sa musique ne peut être pleinement associée à un seul genre musical.

Des emprunts et des reprises

Nino Ferrer a régulièrement au cours de sa carrière fait référence dans ses compositions à d'autres morceaux ou artistes – citations que l'on peut considérer le plus souvent comme des hommages. Certains morceaux sont en effet des adaptations et réinterprétations en français, assumées, de succès américains. C'est par exemple le cas pour « Mirza » et « Les cornichons ». Mais d'autres titres relèvent davantage du pastiche, comme ceux de ses premiers 45 tours qui imitent le style de Ray Charles (qui a donné à Ferrer et ses Dixie Cats leur passion pour le rhythm'n'blues²⁴). Après les années 1960, les références directes à d'autres œuvres musicales se font plus rares, mais subsistent. Il s'agit là encore d'une caractéristique commune avec d'autres groupes de rock prog.

Dans les années 1960, Nino Ferrer fait donc régulièrement des emprunts à des morceaux préexistants, généralement d'artistes américains, suivant la mouvance yéyé. La mélodie et la structure harmonique des couplets des « Cornichons » se basent par exemple sur « Big Nick²⁵ », un morceau de rhythm'n'blues de James Booker, tandis que le refrain cite « Soul Bossa Nova²⁶ » de Quincy Jones. La musique de « Mirza » est intégralement basée sur « La La La La La²⁷ » de Stevie Wonder. « All About My Girl », instrumental présent sur *Jerk avec les Gottamou*²⁸, est attribué dans les crédits du disque à Jimmy McGriff – qui a effectivement interprété une chanson portant ce titre –, mais il s'agit vraisemblablement d'une erreur. Le morceau serait plutôt une reprise de « Hold It », écrite et composée par Clifford Scott et Billy Butler et enregistrée pour la première fois en 1958 par Bill Doggett²⁹ : on y reconnaît la mélodie jouée en anacrouse à la basse. « Si tu m'aimes encore » est lui une réécrit-

24 cf. chapitre 2.

25 James Booker, *Cross My Heart / Big Nick*, 45t, Peacock Records, 1963.

26 Quincy Jones And His Orchestra, *Big Band Bossa Nova*, 33t, Mercury, 1962.

27 Little Stevie Wonder, *The 12 Year Old Genius*, 33t, Tamla, 1963.

28 Les Gottamou, *Jerk avec les Gottamou. Gamma-Goochee*, 45t, Riviera, 1966.

29 Bill Doggett, *Hold It / Birdie*, 45t, King Records, 1958.

ture en français de « It's A Man's, Man's, Man's World³⁰ » de James Brown. Le *gimmick* au saxophone baryton sur le refrain du « Téléphone » s'inspire de « Grab This Thing³¹ » des Mar-Keys, tandis que l'introduction de « Je vous dis bonne chance » ressemble énormément à celle de « Try A Little Tenderness³² » d'Otis Redding. Dans un autre registre, Nino Ferrer cite en 1969 dans « Donna Rosa³³ » l'aria « La donna è mobile » du *Rigoletto* de Verdi.

Nino Ferrer et ses musiciens reprenaient ou empruntaient souvent à des morceaux préexistants en conservant leur tonalité d'origine. Bernard Estardy, organiste ayant accompagné Ferrer des années 1960 aux années 1970, donne un témoignage édifiant à ce sujet dans le documentaire *On dirait Nino*. Il parle alors de l'écriture des « Cornichons » d'après « Big Nick » de James Booker : « On l'a écrit dans le ton du disque [dans la même tonalité], ce qui explique que c'est beaucoup trop haut. Il [Nino Ferrer] s'égosille, il arrive pas, parce qu'on n'a pas voulu le transposer. On l'a joué comme ça. On n'avait pas la notion de se dire "c'est trop haut, on va le baisser en tonalité, on va le faire comme il faut^{34"}. » Sur le même 45 tours que « Les cornichons », le célèbre « Mirza » conserve lui aussi la même tonalité que le blues en Fa mineur de Stevie Wonder. Le même schéma se répète pour l'introduction de « Je vous dis bonne chance » comparée à celle de « Try A Little Tenderness », ainsi que pour « All About My Girl » comparé à « Hold It ».

Durant le reste de sa carrière, Nino Ferrer s'appropriera et détournera toujours ponctuellement des morceaux préexistants. Nous pouvons supposer que cette constance dans son processus compositionnel prend racine au cours des années 1950, période durant laquelle il pratique le jazz, genre musical dans lequel l'appropriation de standards est de coutume. Cette tendance est ensuite confortée par la mouvance yéyé la décennie suivante. Ainsi, durant les années 1970 et jusqu'à la fin de sa carrière peuvent encore être trouvés quelques emprunts et détournements sur plusieurs albums du chanteur :

Pour commencer, le titre de « Fratelli E Così Sia » détourne celui de l'hymne national italien, « Il Canto Degli Italiani », souvent nommé par son incipit : « Fratelli d'Italia ». De même, la mélodie du refrain s'inspire très largement de celle de l'hymne italien :

30 James Brown, *It's A Man's, Man's, Man's World*, 33t, King Records, 1966.

31 The Mar-Keys, *The Great Memphis Sound*, 33t, Stax, 1966.

32 Otis Redding, *Complete & Unbelievable: The Otis Redding Dictionary Of Soul*, 33t, Volt, 1966.

33 Nino Ferrer, *Donna Rosa*, 45t, Riviera, 1969. *Single* sorti uniquement sur le marché italien.

34 Bernard Estardy, in Caterina Profili, *On dirait Nino Ferrer*, Zeugma Films, 2004, 54', en ligne, URL : <https://www.dailymotion.com/video/xe4y2>, consulté le 23 mai 2023. à 12'12.



Figure 1 : refrain de « *Fratelli d'Italia* » (transcription personnelle)



Figure 2 : refrain de « *Fratelli E Così Sia* » (transcription personnelle)

« Les enfants de la patrie », version française de « *Fratelli E Così Sia* », fait pour sa part référence à l'hymne national français autant dans son titre que dans ses paroles : « On se réveille un jour de gloire » ; « Allons enfants de la patrie » – tout en conservant la mélodie inspirée de l'hymne national italien. Ce détournement des hymnes nationaux des patries de naissance et d'accueil du chanteur est un propos politique en lui-même, renforcé par des paroles remettant en cause le sentiment nationaliste³⁵. Il s'agit également d'un emprunt au folklore du (ou plutôt ici, des) pays du chanteur, procédé caractéristique du rock progressif anglais, en particulier au sein de l'école de Canterbury³⁶.

L'aspect progressif de *Rats And Roll's* et *Métronomie* tient pour grande partie à l'influence du groupe de jazz-rock américain Blood, Sweat & Tears (BS&T)³⁷. « *Reminiscenza* » et « *Métronomie* » (le second étant calqué sur le premier) font énormément écho aux premières minutes du morceau « *Blues – Part II* » présent sur leur deuxième album de BS&T sorti deux ans auparavant³⁸. On note comme points communs un long solo d'orgue introductif (de près de trois minutes pour « *Blues – Part II* »), suivi d'un solo de basse puis de batterie. Dans les morceaux de Ferrer le solo de basse est remplacé par un solo de guitare. Le motif présent à 1'30 sur « *Blues – Part II* » rappelle énormément le début du motif mélodique que l'on retrouve au tout début de *Reminiscenza*, à 0'46 dans « *Métronomie* » puis de nouveau au tout début de « *La maison près de la fontaine* ».

La fin du refrain de « *Reminiscenza* » (première itération à 3'35) ainsi que de « *Métronomie* » (première itération à 4'05) s'inspire quant à elle très probablement d'un *riff* joué à l'orgue sur le morceau « *Waiting* » (première itération à 1'44), qui introduit le premier album de Santana³⁹, que Ferrer citait comme influence. La progression d'accords de « *Waiting* » est la suivante : Gm – G \flat m – Fm – Gm. Comme pour « *Les cornichons* » ou

35 cf. annexe 2 pour les paroles des chansons citées.

36 cf. chapitre 6.

37 Henry Chartier, *Nino Ferrer. C'est irréparable*, Sofia : Éditions Le bord de l'eau, 2007, p. 67.

38 Blood, Sweat & Tears, *Blood, Sweat & Tears*, 33t, Columbia, 1968.

39 Santana, *Santana*, 33t, Columbia, 1969.

« Mirza », la progression d'accords incorporée à « Reminiscenza » et « Métronomie » n'est pas transposée et ne change que l'accord conclusif pour moduler en Mi mineur, tonalité du reste du morceau : Gm – G \flat m – Fm – Em. Il s'agit par ailleurs d'une descente chromatique, mouvement utilisé à plusieurs reprises sur « Métronomie » ainsi que « Métronomie II ». Son utilisation aussi fréquente tend probablement à retranscrire musicalement la décadence d'un monde allant peu à peu vers sa ruine, propos principal de l'album, comme vu au chapitre précédent.

Dans le « *bad trip* » cacophonique concluant « Cannabis », le choix de l'ajout de cris suraigus (audibles à partir de 4'07) a possiblement été influencé par l'écoute des expérimentations sonores de Pink Floyd sur *Ummagumma*⁴⁰ (sorti deux ans plus tôt) et plus précisément dans la troisième partie de la suite « Sisyphus » où s'entendent des cris très similaires. Toujours dans « Cannabis », le solo de bongo et la prédominance de l'orgue Hammond sont directement inspirés du son du premier album de Santana où l'orgue et les percussions latines sont omniprésentes. Le début de la mélodie de « La maison près de la fontaine » s'inspire de son côté pour partie du chorus de trompette de Louis Armstrong dans son interprétation de « St James Infirmary » :



Figure 3 : début de la mélodie de « La maison près de la fontaine » (transcription personnelle)



Figure 4 : chorus de trompette de « St. James Infirmary » (transcription personnelle)

En 1977, parmi les neuf morceaux composant *Véritables variétés verdâtres*, quatre sont des reprises : « Joseph Joseph », standard américain popularisé par les Andrews Sisters en 1938 ; « Ah ! Les américains », morceau d'Arsène Hic et son Orchestre d'Empoisonneurs Diplômés sorti en 1959⁴¹ ; « Mashed Potatoes », morceau dansant écrit par James Brown sous le nom de Dessie Rozier en 1960⁴² ; et « Il pleut bergère », célèbre comptine de Fabre d'Églantine. Cette dernière fait preuve d'un travail d'adaptation et de réarrangement conséquent. Ferrer y ajoute une introduction parlant d'une femme ayant vécu sa jeunesse aux États-Unis puis qui a déménagé en France. Ferrer enchaîne avec les paroles originales de la

40 Pink Floyd, *Ummagumma*, 33t, Harvest, 1969.

41 Arsène Hic et son Orchestre d'Empoisonneurs Diplômés, *Arsène Hic*, 45t, Barclay, 1959.

42 Nat Kendrick & The Swans, (*Do The*) *Mashed Potatoes*, 45t, Dade Records, 1960.

comptine, « vieille romance » que cette femme chante maintenant qu'elle habite en France. À partir de 1954 les paroles retranscrivent l'histoire originale de la comptine mais sont adaptées avec quelques fantaisies de Ferrer⁴³. Le Moog est en outre mis à l'honneur, Ferrer s'autorise quelques passages en scat et l'on observe des changements de dynamique entre les différentes parties du morceau, ce qui en fait un bel exemple de la singularité de l'esthétique progressive du chanteur.

En 1986, sur le morceau « Sigaro Blu » introduisant son *13^e album*, Nino Ferrer cite l'aria « Largo al factotum » issu de l'opéra *Le barbier de Séville* de Rossini. « Figaro » est remplacé par « Sigaro », cigare en italien. Il s'agit vraisemblablement (au regard des paroles) du cigare du « businessman », personification du show-business qui a selon Ferrer réduit le chanteur qu'il est à quelques succès, le poussant à prendre ses distances avec le *star system* et les médias. Ainsi, lorsque Ferrer chante « Sigaro qua, Sigaro là, Sigaro su, Sigaro giù » (« Cigare par-ci, cigare par-là, cigare en haut, cigare en bas⁴⁴ »), il se sert du passage de l'aria exprimant la confusion du barbier Figaro ne sachant plus où donner de la tête pour exposer son propre désemparement face à l'omniprésence du show-business, qui lui demande de chanter sans cesse les mêmes tubes.

Nino Ferrer avait donc une culture artistique et musicale étendue, mais ne pouvait l'exprimer pleinement en musique puisqu'il ne savait pas lire ou écrire celle-ci. Ainsi ses compositions, durant sa période progressive, ne font pas montre d'une complexité structurelle comparable à celle de groupes progressifs contemporains tels ELP ou Magma. En revanche, il exprime pleinement son inventivité dans la combinaison de timbres jusqu'ici étrangers au rock et l'incorporation d'éléments non-musicaux à sa musique. L'emprunt à des œuvres préexistantes faisant également partie de ses habitudes en musique, il continue de citer et de s'inspirer très largement du style ou de morceaux précis de ses artistes favoris.

43 cf. annexe 2 pour les paroles de la chanson citée.

44 Traduction personnelle.

Chapitre 12 – La quête d’authenticité : une idéologie progressiste

Il existe une contradiction dans la volonté de créer un objet artistique et commercial à la fois. Cette tension, cette problématique, est inhérente au genre du rock progressif et se retrouve dans la production musicale de Nino Ferrer : ces artistes produisent des albums musicaux soumis à la logique marchande avec pour ambition d’en faire des œuvres. Seulement, cette logique marchande tend à empêcher la musique de prétendre à une certaine « authenticité », caractère essentiel de l’œuvre d’art, d’après les philosophes et musicologues Theodor W. Adorno et Agnès Gayraud. Les opinions de ces derniers divergent cependant au sujet des musiques populaires, dans lesquelles s’inscrit la musique de Nino Ferrer et le rock progressif en général. Ce chapitre visera à examiner la production de Nino Ferrer selon la notion très débattue d’authenticité. Nous nous appuyerons donc en grande partie sur la lecture du *Caractère fétiche dans la musique et la régression de l’écoute*¹ de Theodor W. Adorno et de l’Introduction de *Dialectique de la pop*² d’Agnès Gayraud, textes étudiés en atelier de recherche avec Emmanuel Parent au semestre 9 de notre cursus de master.

Theodor W. Adorno (1903-1969), philosophe, sociologue, compositeur et musicologue allemand, est connu dans le milieu musicologique pour sa critique des musiques populaires. Il analysait celles-ci au prisme de sa théorie critique, une approche de la philosophie sociale analysant la culture et la société à partir des sciences humaines et sociales, afin de révéler et mettre en question les structures de pouvoir. Adorno, avec Max Horkheimer, introduit dans ce cadre la notion d’industrie culturelle, dont ils traitent en particulier dans *Dialectique de la raison*³, ouvrage emblématique de la théorie critique publié en 1944. Adorno y cherchait les signes d’une domination symbolique, qu’il trouve au sein de la production industrielle de masse : il avance ainsi que la musique (populaire) que l’on écoute est manipulée par les agents responsables de la production et de la diffusion de la musique⁴. Il va même plus loin en affirmant que l’industrie culturelle tend, puisqu’elle s’inscrit dans une logique capitaliste, à rendre les goûts du public uniformes, pour mieux lui servir la musique qu’il aime (ou plutôt qu’on lui a fait aimer). Tout cela dans l’objectif de maintenir une domination symbolique

1 Theodor W. Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l’écoute*, trad. Christophe David, Paris : Allia, 2001, p. 7-31.

2 Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris : La Découverte, 2018. p. 24-34.

3 Theodor W. Adorno, *Dialectique de la raison*, Paris : Gallimard, 1974.

4 Jean-Eudes Nouaille-Degorce, « Adorno et la critique de la musique populaire », *RollingStone*, 2016, en ligne, URL : <https://www.rollingstone.fr/philosophie-adorno-et-la-critique-de-la-musique-populaire/>, consulté le 22 mai 2023.

permettant à l'industrie musicale de maximiser ses rendements. Adorno était donc en quelque sorte « remonté » contre les effets de standardisation dans la musique populaire et l'uniformisation des goûts du public.

Agnès Gayraud, philosophe, journaliste et auteure-compositrice-interprète française, est de son côté autrice de *Dialectique de la pop*, un essai philosophique sur la musique populaire enregistrée, dont le titre fait directement référence à la *Dialectique de la raison* d'Adorno et Horkheimer. Gayraud est d'accord avec Adorno sur le fait que les arts populaires, par opposition aux arts savants, sont affectés par la logique commerciale. Mais la nuance qu'elle apporte, c'est qu'il s'agit toujours d'art, mais d'un art qui a intégré l'hétéronomie marchande (qui devait le tuer, selon Adorno). Cette hétéronomie marchande serait considérée comme une contrainte artistique incontournable, mais dont la musique populaire peut aussi se libérer pour jouer avec. L'auteur Eric Deshayes décrit en d'autres termes ce même phénomène à propos de la *pop music*, « porteuse d'idées contre-culturelles et intriquée dans un système de production et de diffusion de masse⁵ ». Le rock progressif est un exemple parfait pour illustrer ce propos, puisqu'il part du genre « rock » (populaire par excellence) et y incorpore des éléments de musique savante pour lui attribuer une plus grande valeur artistique.

Adorno et Gayraud s'interrogent tous deux sur cette valeur artistique au sein des musiques populaires autour du concept d'authenticité. D'après les définitions de plusieurs dictionnaires, est authentique ce qui fait preuve d'originalité, ce qui est exprimé avec sincérité. C'est également ce qui est « non altéré et pur » (CNRTL). Adorno utilise davantage le terme d'authenticité dans ce sens. Charles Taylor (philosophe canadien) nous dit que faire preuve d'authenticité pour un individu, c'est exprimer sa « vérité intérieure » au-delà de tout conformisme social⁶. Et l'industrie culturelle empêcherait justement l'artiste d'exprimer cette « vérité intérieure ». C'est en tout cas un avis que partage Adorno : pour lui ce qui est reproductible – et la musique populaire enregistrée l'est par essence – ne fait plus partie du domaine de l'art mais de celui de l'industrie. L'auteur fait donc l'éloge de l'artisanat, c'est-à-dire de la création en dehors du contexte industriel de masse. Pour lui, tout ce qui est produit et peut être reproduit de façon mécanique est lié de près ou de loin à une logique capitaliste. Il n'est alors plus question d'œuvre d'art, mais de produit culturel, voire de bien de consommation. Pour lui une œuvre d'art doit posséder une « aura », et cette dernière disparaît dès lors

5 Eric Deshayes, « Rock expérimental, dix années de disques en France : 1969-1979 », *Focus sur le rock en France*, Philippe Gonin éd., Sampzon : Delatour France, 2014, p. 29.

6 Céline Spector, « Charles Taylor, philosophe de la culture », *laviedesidees.fr*, 8 avril 2014, en ligne, URL : <https://laviedesidees.fr/Charles-Taylor-philosophe-de-la>, consulté le 29 mai 2023.

que l'objet peut être reproduit en série. C'est le cas en musique avec les 45 tours puis les albums.

Agnès Gayraud reprend cette même notion d'authenticité, mais cette fois pour défendre la valeur artistique des musiques populaires. Dans l'interview qu'elle donne au magazine *Hors série* en janvier 2020, elle prend l'exemple de John et Alan Lomax, ethnomusicologues qui sont allés collecter et enregistrer les musiques des États-Unis avec pour objectif de s'éloigner des villes et accéder à une musique « non altérée par le monde citadin ou par la radio⁷ ». Autrement dit, les Lomax étaient en quête d'une musique « authentique », touchée le moins possible par le monde moderne. Cet intérêt pour le folklore, pour l'époque préindustrielle (et l'authenticité qui y est rattachée), c'est ce qui va rester dans beaucoup de genres de la musique pop enregistrée. De nombreux artistes musicaux, tous genres confondus (blues, rock, jazz, soul, folk, etc.) sont obsédés par cette question de l'authenticité, d'un idéal préindustriel (des « *roots* », c'est-à-dire les racines, les origines), alors qu'ils continuent de passer par des médiations phonographiques et industrielles⁸. L'utopie que tous ces artistes ont en tête, c'est celle d'une musique populaire dans laquelle les tubes (ce que tout le monde aime), soient des chefs-d'œuvre. Autrement dit, que les chefs-d'œuvre soient accessibles à tous.

Le rock progressif s'inscrit également dans cette démarche de rejet des standards, tout en s'inspirant d'œuvres musicales issues d'un passé idéalisé. Il peut s'agir d'emprunts aux formes de la musique classique (sonate⁹) ou à ses techniques compositionnelles (madrigalismes¹⁰, contrepoint¹¹), sinon d'emprunts à la musique folklorique et traditionnelle¹² ou à des genres musicaux relativement plus récents comme le jazz.

Adorno n'a pas pu donner son avis sur ce sous-genre du rock puisque celui-ci perçait tout juste l'année de sa mort. Mais le rock progressif est l'exemple parfait pour appuyer le propos d'Agnès Gayraud selon qui la musique populaire enregistrée pourrait elle aussi faire

7 Agnès Gayraud, interviewée par Raphaëlle Tchamitchian in Raphaël Schneider, *Diagonale sonore*, 16 janvier 2020, 1h09'55, à 29'29, en ligne, URL : <https://ubicast.visio.univ-rennes2.fr/permalink/v12640d10a266j9m8w0l/iframe/>, consulté le 29 mai 2023.

8 *Ibid.*, à 28'55.

9 Edward Macan, *Rocking The Classics*, *op. cit.*, p. 109.

10 Robert Sivy, « Interwoven Patterns And Mutual Misunderstanding: Binding R.D. Laing's Psychology With Gentle Giant's "Knots" », in Gonin éd., *Prog Rock In Europe: Overview Of A Persistent Musical Style*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2016.

11 Mattias Lundberg, « "To Let It Be Without Pretense": Canon, Fugue, And Imitation In Progressive Rock – 1968-1979 », *Music Theory Online*, 2014, vol. 20, n° 3, Society For Music Theory.

12 Jay Keister, Jeremy L. Smith, « Musical Ambition, Cultural Accreditation And The Nasty Side Of Progressive Rock », *Popular Music*, 2008, vol. 27, n° 3, p. 442.

preuve d'authenticité : tous les efforts du rock prog pour se rapprocher d'un art savant sont en effet les témoignages d'une quête d'authenticité au sein des musiques populaires. Authenticité, dans le sens où le groupe ou l'artiste fait désormais montre de toute sa singularité en enfreignant les règles qu'impose l'industrie musicale ou en expérimentant autour.

Nino Ferrer, après l'échec commercial de ses albums *Rats And Roll's* et *Métronomie*, s'écarte une première fois de l'industrie du spectacle en cessant de donner des concerts. Durant presque toute la décennie 1970, il se focalise alors sur la création d'une musique qui ressemble à ce qu'il aime, en opposition avec le show-business qui ne valorise pas ses aspirations artistiques. Il trouve par exemple qu'avec *Métronomie* il a réussi à produire « une œuvre en toute liberté, en toute sincérité¹³ ». Considérant que s'éloigner du système était le seul moyen de retrouver une liberté créatrice, le musicien choisit de devenir marginal. Il critique alors ouvertement dans ses textes ou lors d'interviews le show-business, qu'il trouve hermétique à toute excentricité et donc à toute réelle invention au sein de la musique populaire. Nino Ferrer voulait faire de l'art, mais le public et l'industrie voulaient des tubes.

Ferrer fait donc le choix délibéré de s'isoler avec ses groupes successifs pour pouvoir créer une musique la plus authentique possible, c'est-à-dire une musique indépendante et faisant le moins de concessions possibles à l'industrie du disque française. En 1973, il répète avec les Leggs dans sa propriété de La Martinière, loin de la ville, puis ils séjournent et enregistrent au studio résidentiel du château d'Hérouville. Outre les répétitions, le groupe y était également logé et nourri. Cette expérience particulièrement stimulante pour l'artiste l'incite à faire installer un studio chez lui¹⁴. En 1974 *Nino And Radiah* est enregistré chez Ferrer, où le groupe répétait et vivait en communauté. Fin 1976, Nino Ferrer met en place un projet s'inspirant à nouveau de l'expérience d'Hérouville, mais transposé au château de Blanat (où son *home studio* est déménagé). Comme l'indique Gilbert Montagné qui faisait partie des musiciens invités, le groupe « vivait en vase clos. [...] On était dans le château toute la journée, on jouait et on enregistrait jour et nuit¹⁵ ».

Nino Ferrer choisit donc de s'éloigner de la ville, du show-business et des studios conventionnels pour avoir la main sur la musique qu'il produit. En effet, ses morceaux des années 1960 ne le satisfont pas, en particulier du point de vue du mixage pour lequel le chanteur n'avait pas son avis à donner :

13 Propos recueillis par Françoise Roubicek, in « Nino Ferrer tout neuf », *Est-Télé Flash*, 1^{er} mars 1972.

14 cf. chapitre 3.

15 Gilbert Montagné, entretien avec Henry Chartier, le 26 février 2018, pour l'écriture de *Nino Ferrer. Un homme libre*, La Roque d'Anthéron : Le Mot et le Reste, 2018.

« Il n’y a aucun des morceaux de cette époque dont je suis satisfait. [...] Musicalement c’est pas bien, ça ne tourne pas comme il faut. Aucun ne peut me satisfaire, même si je les trouve marrants. J’aime bien les morceaux, les chansons. J’aime bien même le son que ça peut arriver à avoir à certains moments : ce son grinçant, avec cette voix et tout. Mais c’est pas du tout ça que je voyais, moi, mais pas du tout ! J’avais envie d’entendre quelque chose qui ressemble à ce que les américains faisaient. [...] C’est un autre son, une autre balance, un autre monde. Et j’ai pas du tout réussi. Alors mes disques, à chaque fois ça a été le désastre quand ils sont arrivés parce que j’en étais malade. Et puis pendant toute ma période Barclay je n’ai pas eu la main sur le mixage : il y avait la voix complètement en avant, la basse estropiée pour que ça passe à la radio... C’était ça le but : que ça passe bien à la radio, sur des petits haut-parleurs¹⁶. »

Le producteur de musique Yves Bigot confirme en 2017 que Ferrer portait une attention considérable au mixage de ses morceaux : « Quand il est venu me voir alors que je dirigeais le label Fnac Music Productions, avec son album *La désabusion*, sur chaque morceau il avait fait des montages et des mixages différents. On a dû écouter cinq ou six version différentes de chaque titre. Et à chaque fois il voulait mon avis [...]. Pour lui, c’était une question de vie ou de mort, de savoir quel mix on choisissait¹⁷. »

Ferrer avait pour idéal le fonctionnement des pays anglophones (Royaume-Uni, États-Unis). Dans ces pays-là les radios FM s’intéressaient massivement au rock progressif – et particulièrement au Royaume-Uni¹⁸. Il espérait qu’un tel mouvement se développe en France, ce qui ne fût pas le cas en raison du monopole d’État sur la radiodiffusion et la télévision (qui perdurera jusqu’en 1981), d’où sa hargne contre les médias français et l’industrie du disque :

« Une chose que je souhaiterais, c’est qu’il n’y ait plus le monopole d’État en ce qui concerne la radio et la télévision, de façon à ce qu’il puisse se créer des tas de postes privés, comme ça se passe en Amérique ou même comme c’est en train de se passer en Italie en ce moment, puisque le monopole est tombé en Italie et qu’il y a une infinité de stations qui se montent partout en ce qui concerne la radio¹⁹. »

En effet, Marc Alvarado indique qu’à cette époque en France, « le rock était perçu comme quelque chose de gauchiste et de subversif et il n’avait pas sa place ni à la télévision ni à la radio. Il y a quand même quelques émissions qui ont réussi à “s’infiltrer” : *Pop 2*,

16 Nino Ferrer, in Fabien Raymond, *Nino Ferrer. La désabusion. Portrait doc*, Séquence SDP / Paris Première, 1996, 25’07, en ligne (12 avril 2021), URL : <https://youtu.be/2RmasYnvPCw>, consulté le 27 février 2022.

17 Yves Bigot, in Olivier Guérin, *Continent vinyles avec le producteur Yves Bigot*, France Culture, 15 avril 2017, 59’35, en ligne, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/continent-musiques/continent-vinyles-avec-le-producteur-yves-bigot-4872859>, consulté le 5 juin 2023, à 31’10.

18 Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 29.

19 Nino Ferrer, extrait d’une interview sur France Inter le 24 juin 1976, in Olivier Guérin, « Il y a cinquante ans, la France manquait le rendez-vous du rock », *Continent Musique*, France Culture, 23 juin 2018, 59’02, en ligne, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/continent-musiques/il-y-a-cinquante-ans-la-france-manquait-le-rendez-vous-du-rock-1396682>, consulté le 9 juin 2023, à 13’30.

Pop Club sur France Inter, etc. Donc il y avait quand même des endroits où l'on entendait un peu de rock, mais ce n'était quand même pas grand-chose²⁰. »

Nino Ferrer, sans avoir forcément lu Adorno, se plaignait lui aussi d'une standardisation de la musique couplée à une régression de l'écoute chez l'auditeur²¹. Mais lui, ce qui l'a amené à se rebeller et dénoncer cette domination de la dimension économique dans le show-business, c'est que celui-ci lui a mis des bâtons dans les roues dès qu'il a commencé à faire autre chose que des tubes, cherché à expérimenter. Ses albums progressifs ont été très peu promotionnés par son label, Riviera (filiale de Barclay), probablement pour l'inciter à revenir vers le style pour lequel le public l'acclamait dans les années 1960.

Nino Ferrer voulait en somme que ses albums soient appréciés comme s'il s'agissait de symphonies ou d'opéras²². Il attendait de son public une écoute attentive, un état de contemplation esthétique rejoignant la valeur de culte que l'art aurait perdu selon Adorno depuis l'ère de la reproductibilité technique²³. Ceci, par opposition à d'autres musiques plus pop et standardisées dont la principale visée est de distraire. On peut dire qu'en se mettant au rock prog, Nino Ferrer a oublié qu'il s'inscrivait toujours dans le registre des musiques dites « populaires », et qu'il ne pouvait pas exiger un état de pleine contemplation de la part de son public comme c'est le cas lors d'un concert de musique savante.

Au cours des années 1980, Nino Ferrer se retire donc du monde citadin pour s'épanouir à la campagne. Ses albums du début des années 1990 sont des sortes de voyages dans le temps, comme s'il ne s'était rien passé musicalement en dix ans. Sur ce point il est également possible d'affirmer qu'il a atteint une forme d'idéal d'authenticité, dans le sens où il ne s'est pas laissé influencer par ce qui pouvait passer à la radio afin de continuer à produire sa musique « à lui ».

Finalement, Agnès Gayraud nous indique que tout l'art de la musique populaire est de réussir à faire cohabiter l'accès à l'authenticité de l'artiste et sa compromission à l'industrie musicale²⁴. C'est une lutte constante pour essayer de trouver un point d'équilibre. Point

20 Nino Ferrer, extrait d'une interview sur France Inter le 24 juin 1976, in Olivier Guérin, « Il y a cinquante ans, la France manquait le rendez-vous du rock », *Continent Musique, op. cit.*, à 16'50.

21 Les paroles de « Télé Libre » (1982) traitent pour partie de ce sujet. cf. annexe 2.

22 Christophe Conte, interviewé par Rebecca Manzoni in « Nino Ferrer et toutes ses vies », *Pop N'Co*, France Inter, diffusé le 20 mars 2021, 55'. URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/pop-n-co/pop-n-co-20-mars-2021>, consulté le 27 mai 2023.

23 Lire à ce sujet la lettre de Adorno à Walter Benjamin, retranscrite in Walter Benjamin, *Écrits français*, coll. Folio Essais, Paris : Gallimard, 2003, p. 170-176.

24 Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris : La Découverte, 2018. p. 24-34.

d'équilibre que ne trouvera jamais Nino Ferrer, à part peut-être avec « Le Sud » ou « La maison près de la fontaine » qui sont, parmi ses succès, les plus représentatifs de ce qu'il voulait que son public écoute de lui. Cependant, ces titres posent toujours le problème d'être hissés au rang de *singles*, c'est-à-dire de purs produits musicaux commerciaux. Pour retrouver une authenticité qu'il ne trouvait pas dans la musique de variété pour laquelle on l'acclamait et le réclamait, le chanteur s'est petit à petit retiré du show-business après l'échec commercial de sa période progressive. L'industrie musicale l'empêchait de s'exprimer : cela démontre que la logique marchande et celle du divertissement freinent l'accès à l'authenticité, car elles visent à uniformiser la production musicale en général et ne plus laisser l'artiste exprimer sa pleine créativité.

L'autonomie de décision fait donc la différence entre la logique artistique et la logique commerciale, c'est-à-dire la différence entre art et produit. L'hétéronomie marchande décidant pour partie à sa place de ce qu'il devait produire, Nino Ferrer a choisi au début des années 1970 d'avoir un contrôle le plus total possible sur sa production musicale, ne laissant à son label que le soin de la diffuser. Ses disques n'ont dès lors fait qu'enchaîner les échecs commerciaux, mais sa musique, elle, est parvenue à devenir suffisamment recherchée et novatrice dans le paysage musical français pour pouvoir être considérée comme progressive.

En 1979 sur Antenne 2, Patrick Lecocq demande à Nino Ferrer s'il a « choisi de changer carrément de style ». Le chanteur répond : « Non, absolument pas. J'ai pas choisi : ça a évolué tout seul, peu à peu. Vous savez, j'ai écrit une chanson qui s'appelait "Je veux être noir" – qui était une chanson de révolte contre le racisme – en même temps que "Le téléphone"²⁵. » Nino Ferrer appuie ici son propos en signalant qu'il a toujours fait ce qu'il voulait et qu'il s'est exprimé dès ses débuts dans des registres très différents.

Les motivations de Ferrer sont en premier lieu la recherche d'une reconnaissance de la part du public italien puis français pour ses compositions plus « recherchées ». Au début des années 1970 il prend conscience d'une réalité écologique et sociopolitique qu'il juge alarmante (Mai 68 est passé par là) et commence à écrire des textes moins frivoles ou centrés sur des déboires amoureux. Il découvre également de nouvelles musiques et s'y essaye, espère que son public suivra, mais ce n'est pas le cas. En second lieu, les motivations de Ferrer vis-à-vis de sa musique sont d'expérimenter : créer des mélanges stylistiques inédits (basés sur ses

25 Nino Ferrer, in *Antenne 2 midi. Plateau Nino Ferrer – Archive INA*, Antenne 2, 11 octobre 1979, 6'07, en ligne (août 2008, mis à jour en septembre 2018), URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/nino-ferrer-l-artiste-aux-mille-talents>, consulté le 27 mai 2023.

goûts personnels) et travailler le son, le timbre (choix d'instruments, expérimentations sonores). En 1975, il indique dans l'émission *Formule 3* comment se déroule généralement la création de l'un de ses morceaux : « je commence par faire les harmonies et puis les mélodies – la musique d'une chanson. Après quoi, en général c'est le texte. Mais c'est longtemps après, en général ça prend pas mal de temps²⁶. » La musique est donc la plupart du temps la préoccupation première de Nino Ferrer ; le texte n'arrive que dans un second temps et doit s'y adapter.

Est-il juste de qualifier la musique de Nino Ferrer de progressive à partir du début des années 1970, ou faut-il simplement considérer qu'il fait un rock « sophistiqué » ? À cette question nous avons répondu qu'en dépit d'un vocabulaire souvent peu complexe, l'aspect expérimental, pluriculturel et globalement recherché de la musique du chanteur franco-italien suffit amplement à prétendre à une telle classification. *Métronomie* ou *Nino Ferrer & Leggs* ne se hissent sûrement pas au rang d'un *Tarkus*²⁷ ou d'un *In The Court Of The Crimson King*²⁸ en termes de recherche et de complexité harmonique ou rythmique, mais leurs mélanges singuliers de rock, de jazz, de folk et de rhythm'n'blues, avec parfois quelques éléments de musiques latines, leur permettent de prétendre à une place dans la famille du rock progressif. La musique de Ferrer gagne par ailleurs en envergure et est composée pour être écoutée à l'échelle d'un album et non plus d'un morceau isolé ou d'un 45 tours. Elle fait également preuve d'une diversité et de contrastes stylistiques singuliers, tout en s'autorisant des expérimentations sonores (effets audio, bruitages), dans la continuité du mouvement psychédélique en musique. Le rock progressif de Nino Ferrer est en somme celui d'un profane de la théorie musicale, mais d'un profane qui comble ses lacunes par du goût, un intérêt pour la technique du son et en s'entourant de musiciens de talent. Il laisse alors ces derniers s'exprimer pour combler son manque de compétences – un manque non pas technique mais bel et bien théorique. Le propos de Nino Ferrer devient de surcroît plus sérieux, poétique et revendicateur, ce qui est en rupture totale avec son début de carrière de chanteur où dominaient les chansons d'amour et les chansons-gags. En outre, son parcours musical particulier, qu'il mène selon une certaine quête d'authenticité, pose en soi la question de la valeur artistique des musiques populaires enregistrées.

26 Nino Ferrer in [s. n.], *Nino Ferrer dans sa maison du Sud*. Archive INA, France 3, 11 avril 1975, 5'35, en ligne (14 août 2018), URL : <https://youtu.be/X7rmHksGC14>, consulté le 20 mars 2023.

27 Emerson, Lake & Palmer, *Tarkus*, 33t, Island, 1971.

28 King Crimson, *In The Court Of The Crimson King*, 33t, Island, 1969.

Conclusion

Nino Ferrer est un artiste plein de contrastes et de contradictions. À la fois aristocrate et rockeur, poète et amuseur public, vedette et *underground*... Aucune étiquette ne semble lui correspondre pleinement. Durant la majeure partie de sa carrière, il aura tenté en vain de concilier son rejet des codes du monde du show-business et son ambition d'être reconnu à la fois par le public et par la critique pour son œuvre dans toute sa diversité. Les années 1970 sont pour lui une période d'expérimentation au cours de laquelle il s'exprime musicalement presque sans retenue. L'écriture, les arrangements et le mixage sont alors autant d'aspects de ses morceaux qu'il considère comme des terrains de recherche. Découvrant le rock psychédélique et progressif au côté de musiciens italiens puis anglais, il tente d'importer ces mêmes mouvements musicaux en France, mais se retrouve face à une industrie du disque et un public qui n'acceptent pas ce brusque changement de registre de sa part.

Au cours de ce mémoire, nous avons pu nous rendre compte que la production musicale de Nino Ferrer au cours des années 1970 possède de nombreuses accointances avec le rock psychédélique puis progressif. Ce travail de recherche a également permis de révéler que la musique du chanteur franco-italien se démarque dans la sphère du rock progressif à la fois par certaines limites – principalement dues au manque de connaissances théoriques de Ferrer – et par une démarche expérimentale focalisée sur les mélanges de timbres, l'incorporation de bruitages et le traitement du son. Nous avons en outre démontré que Nino Ferrer s'inscrit dans cette mouvance par son intérêt pour les avancées technologiques, son métissage de différents genres et styles musicaux, ainsi que par son idéal d'authenticité en opposition au formatage des musiques populaires en France.

Ce travail de recherche n'est toutefois pas exhaustif. Nous aurions pu comparer davantage la musique de Ferrer avec la production d'artistes français de la même époque. Il aurait par exemple été pertinent de mettre en parallèle les carrières de Nino Ferrer et de Serge Gainsbourg. Ce dernier a en effet eu un parcours très semblable à celui du chanteur qui nous intéresse : *Histoire de Melody Nelson*, qui sort la même année que *Métronomie*, est un des premiers albums-concept à paraître en France et ne rencontrera le succès que bien plus tard. Les deux chanteurs possèdent également un écart d'âge considérable avec la génération d'artistes yéyé auxquels ils ont été assimilés au cours des années 1960. Tous deux sont aussi passés par le jazz¹ et les musiques latines² ainsi que d'autres genres musicaux très éclectiques.

1 Serge Gainsbourg, *Du chant à la une !...*, 33t, Philips, 1958.

2 Serge Gainsbourg, *Gainsbourg percussions*, 33t, Philips, 1964.

Un ouvrage comme celui de Maxime Delcourt à propos de l'expérimentation dans la chanson en français, entre 1967 et 1981³, parvient pour sa part à faire ce travail comparatif et à témoigner de l'effervescence créative de l'époque – bien qu'il n'évoque que peu le cas particulier de Nino Ferrer.

Il aurait également été intéressant d'évoquer les réminiscences du rock progressif dans les compositions de Ferrer après la fin des années 1970. À titre d'exemple, en 1986 son *13^e album* rassemble plusieurs chansons écrites et composés pour le spectacle *L'arche de Noé* (évoqué au chapitre 4) ; ainsi, trois morceaux sur l'album font directement référence au *Livre de la Genèse* : « Sodome et Gomorrhe », « Création » et « L'arche de Noé ». On retrouve ici des références littéraires et une certaine unité thématique héritées du rock progressif. Le morceau « Création » en particulier mériterait une analyse approfondie, puisqu'il dure plus de huit minutes et inclut plusieurs passages instrumentaux possédant des arrangements symphoniques, écrits par Michel de Vaux et joués à l'aide de synthétiseurs.

L'œuvre progressive de Nino Ferrer, presque inconnue du grand public du vivant du chanteur, est peu à peu redécouverte depuis une quinzaine d'années. En 2004 l'album *Rats And Roll's* – sorti uniquement en Italie – est pour la première fois réédité et rendu accessible au public français au sein d'une intégrale produite par Barclay⁴. Plusieurs albums et compilations « hommage » sur lesquelles divers artistes reprennent ses tubes on bien sûr été édités depuis sa disparition, mais quelques groupes plus aventureux ont aussi démontré que l'artiste a laissé sa trace dans le domaine des musiques expérimentales. En 2012, la compilation *Objets noirs et choses carrées : Nino Ferrer Revisited* rassemble ainsi divers artistes expérimentaux s'exprimant principalement dans le domaine des musiques électroniques (Les Hauts de plafonds, Klimperei, Norscq, etc.) pour reprendre des morceaux de Ferrer. On y retrouve des titres des années 1970 comme « Cannabis », « The Garden » ou « Alcina de Jesus ». En 2014, c'est Denis Colin et Ornette qui rendent hommage au Ferrer explorateur avec *Univers Nino*⁵. Sur ce disque, ils reprennent eux aussi certains des morceaux de sa période progressive (« Introduction », « Métronomie », « Moby-Dick » ou encore « L'arbre noir ») dans un style à la frontière entre le rock et le jazz. En 2018, un *best of*⁶ de trois disques édité par Barclay met autant à l'honneur les tubes du chanteur que ses morceaux

3 Maxime Delcourt, *Il y a des années où l'on a envie de ne rien faire. 1967-1981. Chansons expérimentales*, Marseille : Le mot et le reste, 2015.

4 Nino Ferrer, *Intégrale*, 12×CD + DVD, Compilation, Barclay, 2004.

5 Denis Colin, Ornette, *Univers Nino*, CD, Cristal Records, 2014.

6 Nino Ferrer, ... *Et toujours en été. Best Of*, 3×CD, Compilation Barclay, 2018.

plus expérimentaux. Le premier disque est intitulé « Nino, les hits » et possède en bonus des versions alternatives inédites de trois titres sortis entre 1974 et 1976 : « Looking For You », « Mint Julep » et « Les morceaux de fer ». Le deuxième disque s'intitule « Nino, pop & rock progressif » et réunit effectivement plusieurs pièces maîtresses de sa période progressive (« Métronomie », « L'Angleterre », « Ouessant », etc.). Le troisième disque rassemble de son côté des reprises d'artistes du monde entier, s'intéressant principalement aux succès du chanteur (on a d'ailleurs le droit à deux « Mirza » et deux « Sud » !). Mais quelques reprises mettent toutefois à l'honneur la part moins connue du répertoire de Ferrer : Rodolphe Burger & Nilda Fernandez reprennent « Scopa », Denis Colin et Ornette « La désabusion » et Daniel Darc « Rondeau ». Il est dès lors possible d'imaginer que la postérité de l'œuvre expérimentale de Ferrer n'est aujourd'hui encore qu'à ses balbutiements.

Index

Noms et groupes :

Ange : 43, 119-120, 122.
Armstrong, Louis : 23, 25, 27, 42, 52, 134, 171.
Beach Boys, The : 15, 28, 93, 95-97, 102, 151.
Beatles, The : 15, 23, 57-58, 92-93, 95-98, 102, 113, 134, 137, 150-151.
Bennett, Richard : 4, 24, 25-27, 29, 31-33, 36, 46, 54, 56, 62-63.
Blood, Sweat & Tears : 23, 49, 150, 170.
Brown, James : 39, 42, 62, 169, 171.
Charles, Ray : 23, 31, 33-34, 36, 49, 134, 168.
Chatelain, George : 32-33, 38, 51, 57.
Coleman, Bill : 4, 26, 29.
Dibango, Manu : 4, 41, 46, 139.
Dixie Cats, Les : 25-27, 29, 31-33, 63, 70, 134, 168.
Doors, The : 23, 52, 90, 94-95, 164.
Dutour, Pierre : 50-51, 59, 75, 143, 160-161.
Emerson, Lake & Palmer (ELP) : 102, 104-105, 107, 114, 116, 127, 137, 148, 172.
Estdary, Bernard : 35, 38, 41, 46, 51, 58, 67-68, 71-72, 169.
Finn, Micky : 4, 54-55, 61, 63-64, 67, 70, 75, 79-83, 160, 166.
Frye, Radiah : 51, 56-57, 59-60, 62, 76, 160.
Gainsbourg, Serge : 43, 51, 53, 68, 78, 151, 160, 183.
Genesis : 103-110, 114, 116, 119-120, 122, 137, 142, 147, 157, 162.
Gentle Giant : 14, 104-105, 108-110, 114, 141, 162.
Giombolini, Giorgio : 48, 51, 55, 59, 63, 139, 160-161.
Gottamou, Les : 38, 158, 161, 167-168.
Guérault, Stéphane : 25, 27, 31, 32, 63.
Hallyday, Johnny : 29, 32, 38, 44, 58, 71.
Hendrix, Jimi : 15, 92, 94-95, 99, 136.
Higelin, Jacques : 23, 119, 134.
Holloway, Nancy : 4, 32-34, 38, 73.
Jethro Tull : 14, 99, 102-103, 105, 107-109, 114, 142, 156.

King Crimson : 15-16, 96, 102-104, 106-107, 109-110, 114, 116, 119, 125, 141, 162, 180.
Kinou : 42-43, 45, 56, 61, 64, 81-82, 84.
Lecocq, Alain : 69-71, 73-75, 77, 79.
Leggs : 55, 57, 59-61, 63-65, 73, 81-82, 142, 161, 176.
Magma : 43, 55, 119-122, 137, 172.
Montagné, Gilbert : 61, 64, 176.
Mozart : 23, 55, 80, 134, 142.
Musy, Jean : 28, 39, 63, 72.
Pietri, Magali : 67, 69, 73-74.
Pink Floyd : 14-15, 52, 55, 59, 92-93, 95, 97, 99, 102, 108-110, 119, 134, 137, 147, 151, 157, 166, 171.
Redding, Otis : 23, 39, 41-42, 94, 169.
Ripoche, Michel : 55, 60, 121, 140, 143, 160-161.
Santana : 23, 134, 136-137, 170-171.
Segura, Joël : 69-70, 79-82, 84.
Véret, Diane : 74-75, 79-82.
Vian, Boris : 23, 25-26, 32, 134.
Yes : 14-15, 103-110, 162.

Albums :

Blanat : 22, 58, 60-62, 64, 66-67, 147, 149, 157, 161-162, 176.
Ex-libris : 11, 25, 64, 69-71, 73, 167.
Métronomie : 3-5, 35, 44, 48, 51, 53, 55, 63, 77-78, 136-137, 139-143, 146-148, 150-158, 160-162, 164-168, 170-171, 176, 180, 183.
Nino And Radiah : 56-57, 64, 73, 137, 142, 149, 154, 155, 160, 162, 176.
Nino Ferrer & Leggs : 55-57, 64, 139-140, 142-143, 149-150, 154, 156-157, 160, 162, 180.
Rats And Roll's : 11, 35, 44, 48-49, 51, 54, 78, 135-136, 140-142, 146, 153-157, 160, 163, 170, 176, 184.
Suite en œuf : 59-60, 142-143, 149, 157, 159, 161, 164.
Véritables variétés verdâtres : 59, 62-63, 82, 143, 161, 171.

Notions, instruments :

- album** : 3-5, 9, 11, 15, 18, 22, 25, 35, 38-39, 41, 44, 48-49, 51-56, 58-65, 67-70, 72-85, 88, 90, 92, 95-96, 98, 101, 103-104, 107-110, 113-122, 124-125, 127-129, 134-143, 145, 147, 149-158, 160, 162, 164, 167, 169-173, 175-178, 180, 184.
- album-concept** : 3, 52, 60-61, 88, 98, 116, 149-150, 152-153, 183.
- arrangements** : 8, 34, 36, 41, 44-45, 47-49, 52, 55, 58, 60, 64, 67, 74-76, 78-79, 96, 109, 117, 128, 136-137, 139-140, 142, 161-162, 171, 183-184.
- authenticité** : 18, 74, 110, 134, 158, 173-176, 178-180, 183.
- autoproduction** : 56-57, 66-67, 110.
- basse** : 31-32, 37-38, 41, 48, 51, 55, 57-59, 61, 63-64, 67, 69, 74, 79-80, 82, 84, 89, 120, 126, 135, 140, 159-161, 164, 168, 170, 177.
- batterie** : 24, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 48, 51, 55, 57-59, 61-64, 67, 74, 84, 89, 109, 126, 136, 140, 152-153, 160-162, 165-166, 168, 171.
- blues** : 9, 13, 23, 25, 34, 37, 41, 49, 52, 67, 80, 89, 92, 97, 101, 103, 108, 123, 127-128, 135, 137, 143, 162, 164, 169, 175.
- bossa nova** : 3, 23, 37, 43, 134-135, 143, 162, 168.
- boîte à rythmes** : 7-75, 79, 82, 163.
- bruitage** : 12, 52, 163-167, 180, 183.
- claviers** : 51, 57-59, 61, 64, 67, 74, 79, 82, 113-115, 117, 120, 124, 127, 137, 160-163.
- cordes** : 55, 58, 60, 64, 96, 137, 139-140, 142, 156, 159-160, 162.
- critique sociale** : 15, 24, 39-40, 49, 51-52, 71, 75, 90, 107, 124, 146-148, 176.
- cuivres** : 47, 49, 58, 64, 67, 75, 135, 137-138, 142.
- trompette** : 4, 23, 26-27, 32, 38, 41, 46, 51-52, 57, 59, 63, 74-75, 138, 160-162, 171.
- drogues** : 43, 90-91, 93, 97, 125-126, 129, 136-137, 148, 152.
- écologie** : 4, 55, 75, 90, 94, 136, 145, 147-148, 152.
- effets audio** : 7, 12, 41, 74, 92-93, 97, 120, 124, 130, 135-137, 153, 159, 162-166, 180.
- pédale d'effet** : 7, 92, 124, 135, 159, 165.
- emprunt** : 18, 35, 65, 103, 109, 123, 128, 135, 143, 159, 168-170, 172, 175.
- citation** : 99, 104, 128, 147, 168-169, 172.
- expérimentation** : 5, 7, 11-13, 15, 17-18, 47, 52, 55, 72, 88, 92, 95-97, 101-103, 114-115, 117, 119, 124-125, 130, 133, 135-138, 140, 143, 146, 149, 151, 153, 155, 158-159, 163-167, 171, 176, 178-180, 183-185.
- flûte** : 59, 105, 114, 120, 127, 160, 164.
- folklore** : 15, 105, 124, 127-128, 170, 175.
- funk** : 4, 48, 57, 66, 85, 115, 135, 159-160, 165.
- guerre** : 21-23, 26, 52, 59, 90, 102, 107, 125, 129, 136, 145, 147, 152, 165.
- guitare** : 4, 28, 31-33, 38, 43, 48, 51, 54-55, 57-59, 61, 63-65, 67, 69, 74-75, 77, 79-80, 82-84, 89, 92, 105-106, 109, 120, 126-127, 135-137, 140, 142, 154-161, 164-167, 170.
- hippie** : 17, 50, 89-91, 94, 96, 102, 125, 129, 136-137.
- humour** : 37-38, 40-41, 43, 46, 50, 70, 85, 138, 145, 147-149, 155, 180.
- comique** : 47-48, 59, 146, 168.
- improvisation** : 2, 25, 36, 49, 92-94, 97, 105-106, 109, 124, 127-128, 135, 137-140, 142, 154, 159-160, 166-167.
- inventaire** : 37, 76, 80, 134-135, 148, 153, 160.
- Italie, italien** : 4, 16-17, 21-22, 34-36, 39, 41-42, 44-45, 47-52, 54, 58, 77-78, 81, 88, 113-119, 133, 136, 139, 145, 147, 161, 164, 169-170, 172, 177, 179, 183.
- jazz** : 4, 7, 9, 17-18, 22-27, 29, 31-32, 34, 39-40, 42, 46, 48-49, 51-52, 55, 62, 72-73, 84-85, 89, 92, 102-103, 105-106, 109, 115, 117-119, 121, 123-126, 128, 130, 133-135, 138-140, 142-143, 151, 166, 169-170, 175, 180, 183, 185.
- free jazz** : 9, 92, 118, 123, 140, 142.
- jazz New Orleans** : 25, 26, 29, 31.
- Mai 68** : 13, 42, 52, 99, 118, 137, 147, 152, 179.
- maison de disques** : 33, 35-36, 44, 47, 51, 56, 63, 65, 72, 74, 79.
- label** : 34, 36, 56, 64-65, 67-68, 74-76, 79, 81, 83, 103, 110, 116, 177-179.
- mellotron** : 58, 103, 113, 120, 124, 127, 137, 162.
- mixage** : 12, 55, 57, 59, 62, 64-65, 70, 74, 79, 92, 97, 124, 158, 165-166, 176-177, 183.

- Moog** : 64, 113, 120, 127, 161-163, 165, 172.
- musique savante** : 13-14, 49, 95, 101, 103-104, 107, 126-128, 130, 142, 156, 166, 174-175, 178.
- orgue Hammond** : 31, 35, 37-38, 41, 48, 51, 55, 63, 93, 106, 113, 124, 126-127, 136, 140, 142, 153-154, 159-162, 164, 167, 170-171.
- paroles** : 36, 39, 41, 43-44, 52, 55, 60, 65, 69, 74-75, 80, 89, 93-94, 115, 129, 134, 137-138, 145-147, 170-172.
- texte** : 4-5, 12, 24, 35, 37, 43, 45-46, 49, 54, 59, 66, 68, 70, 74, 79-81, 85, 93, 96, 101, 105, 107, 108, 110, 116-117, 119-120, 129, 142, 145-151, 153, 168, 176, 179-180.
- percussions** : 7, 48, 51, 57, 58, 59, 77, 82, 135, 139, 154, 160, 167, 171.
- piano** : 38, 48, 55, 73-74, 77-79, 82, 89, 160-162.
- pochette d'album** : 9, 27, 51, 60, 63-64, 70, 74, 78, 83, 90, 101, 104, 108, 122, 124, 129, 156-158, 161.
- racisme** : 4, 21-22, 39, 136, 145, 153, 179.
- radio** : 22-23, 29, 36-37, 42, 50, 54-55, 60-61, 68, 71-72, 98, 107, 123, 141, 175, 177-178.
- rhythm'n'blues** : 5, 9, 11, 17, 23, 31, 33, 37, 39, 42, 45, 48-49, 52, 66, 85, 89, 92, 113, 115, 123, 126, 133-135, 143, 160-162, 168, 180.
- rock'n'roll** : 13, 29, 31, 62, 89, 123.
- psychédéisme** : 3-5, 11, 13, 15, 17-18, 23, 52, 58, 88-99, 101-102, 106, 113-114, 119, 123-130, 133, 135-138, 142, 156, 164-165, 167, 180, 183.
- show-business** : 11, 34, 37, 40, 44, 49-50, 54, 59, 61, 63, 65-66, 69, 71, 76, 85, 146, 172, 176, 178-179, 183.
- solo** : 52, 65, 75, 89, 111, 128, 135, 138, 140, 153-154, 162, 164, 166, 167, 170-171.
- soul** : 4, 8, 37, 46, 49, 57, 135, 168, 175.
- surréalisme** : 43, 56, 79, 93, 104, 108, 118, 129, 134, 137, 156-157
- synthétiseur** : 11, 64-65, 67, 74-75, 82, 120, 124, 127, 139, 161-163, 184.
- timbre** : 12, 92-93, 96, 106, 124, 127, 142, 159, 161-162, 172, 179, 183.
- tube** : 364, 31, 33, 35-38, 40-41, 52, 55, 68, 71-72, 78, 84-85, 156, 172, 175, 176, 178, 184-185.
- succès** : 17, 23, 25, 27-29, 31-35, 37-41, 44-45, 47, 49, 53-54, 57-58, 61, 66, 68, 76-78, 81-82, 85, 155, 168, 172, 178, 183, 185.
- variété (chanson de)** : 22, 34, 49-51, 60, 63, 66, 71, 85, 135, 145, 179.
- violon** : 33, 55, 58, 60, 75, 120-121, 140, 159-161.
- yéyé** : 3-4, 17, 29, 32, 37-38, 40, 43, 119, 156, 168-169, 183.

Table des matières

VOLUME 1

Avant-propos.....	3
Remerciements.....	7
Avertissement au lecteur.....	9
Introduction.....	11
Partie I – Vie et carrière de Nino Ferrer.....	19
Chapitre 1 – Enfance, jazz et premiers groupes.....	21
Chapitre 2 – Années 60 : gloire sans beauté.....	31
Chapitre 3 – Années 70 : révolte et explorations musicales.....	47
Chapitre 4 – Années 80 et 90 : marginalisation et disparition.....	67
Partie II – Rock psychédélique et rock progressif.....	87
Chapitre 5 – Le rock psychédélique et proto-progressif.....	89
Chapitre 6 – Le rock progressif anglais.....	101
Chapitre 7 – Le rock progressif italien et français.....	113
Chapitre 8 – Caractéristiques psychédéliques et progressives comparées.....	123
Partie III – Aspects du rock progressif chez Nino Ferrer.....	131
Chapitre 9 – Psychédélicisme, jazz et mélanges stylistiques.....	133
Chapitre 10 – Du texte à l’album : une musique et un propos.....	145
Chapitre 11 – Expérimentations et emprunts : une musique qui se cherche.....	160
Chapitre 12 – La quête d’authenticité : une idéologie progressiste.....	174
Conclusion.....	183
Index.....	187
Table des matières.....	190

VOLUME 2

Bibliographie.....	3
Discographie.....	11
Médiagraphie.....	15
Webographie.....	17
Annexe 1 – Discographie de Nino Ferrer.....	19
Premières apparitions.....	20
Trois standards.....	21
Discographie.....	21
Durée des morceaux au cours de la carrière de Nino Ferrer.....	28
Annexe 2 – Paroles et traductions de chansons.....	29
<i>Rats And Roll's</i>	29
<i>Métronomie</i>	34
<i>Nino Ferrer & Leggs</i>	35
<i>Nino And Radiah</i>	38
<i>Suite en œuf</i>	41
<i>Véritables variétés verdâtres</i>	42
<i>Blanat</i>	43
<i>Ex-libris</i>	44
Annexe 3 – Iconographie.....	47
Table des matières.....	59

Résumé

Le début de la décennie 1970 est un tournant dans la carrière musicale de Nino Ferrer. Son style évolue, se cherche et rompt singulièrement avec le rhythm'n'blues amusant pour lequel le public le connaissait dans les années 1960. Le parcours du chanteur traverse alors une constellation d'individus et de styles musicaux avec lesquels il n'a de cesse d'expérimenter, dans la continuité des mouvements psychédélique et progressif de la musique rock.

Il est alors possible de se demander dans quelle mesure la production musicale de Nino Ferrer, depuis 1970 et jusqu'à l'arrivée des années 1980, s'inscrit de façon singulière dans le courant du rock psychédélique puis du rock progressif.

Ce travail de recherche propose en premier lieu de retracer l'ensemble de la carrière musicale de cet auteur-compositeur-interprète franco-italien, afin de rendre compte des différentes périodes et rencontres qui ont façonné son style musical si singulier, à la frontière entre rhythm'n'blues, jazz et rock. Une deuxième partie aura pour objectif de définir et différencier le rock psychédélique et le rock progressif entre les années 1960 et les années 1970, afin d'identifier au mieux dans une troisième partie certaines caractéristiques de l'un ou l'autre genre au sein de la production musicale de Nino Ferrer.